

La fragmentarité (structurelle)

Le substantif « fragment » vient du latin *fragmentum* qui, tout comme le terme « fractalité », vient de *frangere*, qui signifie « briser ». Ce qui peut attirer notre attention est que *frangere* renvoie nécessairement à plusieurs fragments – puisqu'un tout ne peut se briser en un fragment. Le fragment connote donc l'éclatement, la scission, l'incomplétude, de par sa nature éparse, mais aussi – paradoxalement – la totalité, puisqu'il s'inscrit dans un ensemble unitaire. Les Romantiques allemands percevaient déjà le caractère totalisant du fragment : « Un tout peut être constitué d'une co-présence des fragments, sans qu'on ait besoin d'en faire la somme.²⁷³ » Le fragment est une figure paradoxale, qui représente à la fois une complétude inachevée et une incomplétude achevée.

L'écriture fragmentaire n'est en aucun cas une pratique récente. Elle est au contraire très ancienne, puisqu'elle remonte à l'Antiquité, avec les aphorismes du philosophe grec Héraclite (VI-V^{ème} siècle avant J.-C.) et du médecin grec Hippocrate (V-IV^{ème} siècle avant J.-C.). L'esthétique du fragment, qui tend vers la diversité et le désordre, gagna les romantiques allemands au XVIII^{ème} siècle, dont le premier théoricien fut Friedrich von Schlegel avec son *Fragmente* (1797-1798) qui rappelle le caractère unitaire, inépuisable (total) du fragment de « fait » – qu'il oppose au fragment « de droit ».

Le fragment s'adapte parfaitement à la société postmoderne en ce qu'elle est divisée, hybride, mixte, plurielle, éphémère, aléatoire, imprévisible. En outre, le fragment traduit l'état de crise – en instaurant le désordre – et l'invalidité des métarécits modernes – en déconstruisant toute tentative de totalisation. Dans ce cas, comment la représenter, si ce n'est pas le fragment ? Le retour à cette technique ancestrale et l'intérêt qu'elle suscite à l'ère postmoderne sont à l'origine de la publication d'œuvres critiques à ce sujet, tels *L'Écriture du désastre* (1980) de Maurice Blanchot, *Fragments* (1995) de Jean Baudrillard. La généralisation

²⁷³ SAMOYAUULT Tiphaine, *Excès du roman*, Paris : Maurice Nadeau, 1999, p. 172

progressive de l'esthétique fragmentaire peut-elle s'expliquer sans prendre en compte le contexte dans lequel elle a réapparu ? Nous sommes en mesure de nous demander si la chute du mur de Berlin (1989) et la résurgence d'une esthétique fragmentaire sont corrélées ou sont une simple coïncidence ? Il semblerait que la première hypothèse soit la bonne. Le morcellement des états et la reconfiguration de l'Europe ne pouvait être représentés par une esthétique totalisante. Seule une écriture elle-même éclatée était à même de transcrire l'instabilité, le fractionnement, la division, la fugacité de la société postmoderne.

Les romanciers postmodernes sont dits « atomistes », puisqu'ils tendent à « découper la réalité en particules » (en anecdotes représentatives, en personnages universels) (selon Roland Barthes). Le personnage, le temps se construisent par strates, couches successives et éparses qui, une fois rassemblées, conforment un tout. Les procédés fragmentaires permettraient d'ailleurs d'aboutir à l'élaboration d'un « Roman absolu » – objectif ultime des écrivains modernes et postmodernes – en attribuant à chaque fragment une portée symbolique, universelle, comme le soulignait déjà Roland Barthes dès les années 1989-1990 dans le cours qu'il donna au Collège de France intitulé « La préparation du roman II : L'œuvre comme volonté » :

L'art du roman exclut toute continuité. Le roman doit être un édifice dans chacune de ses périodes, chaque petit morceau doit être quelque chose de coupé, limité, un tout valant pour lui-même.²⁷⁴

La fragmentarité est donc un concept tout à fait d'actualité, et d'autant plus qu'il reflète tantôt – dans son versant collectif – une société divisée, décadente, tantôt – dans son versant individuel – un être morcelé, individualiste, déchiré.

La littérature postmoderne surgit dans un contexte de transformations (sociales, politiques, économiques) qui rendit nécessaire une réactualisation de la représentation du monde. Le fragment s'impose alors comme outil esthétique pour retranscrire l'indicible, l'irreprésentable, l'irreproductible. Grâce à un procédé

²⁷⁴ Cours figurant dans BARTHES Roland, *Oeuvres complètes*, Tome III, Paris : Seuil, 1980, p. 1305

synecdotique, le fragment (incomplet) en vient à faire écho au tout (complet). C'est en cela que réside le grand paradoxe de la postmodernité :

Tout fait *tout* en littérature – l'aphorisme, le fragment, l'extrait, le résumé, l'épitomé²⁷⁵ font encore signe vers la totalité. Jusqu'aux césures, jusqu'aux ellipses, les déceptions du sens sont encore du sens, et il n'y en a que par les mots.²⁷⁶

La littérature postmoderne ne tenterait-elle donc pas de tout dire par un fragment ? Si oui – et c'est justement mon impression –, nous pouvons alors parler de littérature éminemment synecdotique.

N'oublions pas que le fragment est suggestif – polysémique, multiréférentiel –, il donne de la profondeur à l'œuvre qu'il compose. C'est pourquoi David d'Angers a conclu « Assurément, dans une œuvre d'art, il ne faut pas tout dire. » (p. 117) Le lecteur peut alors interpréter de diverses façons le fragment – ou de toutes les façons à la fois. Il donne de la matière à l'œuvre. Par ailleurs, il la recrée à son tour – lui donne une nouvelle vie – à travers les références propres, les émotions que suscitent en lui la/les lecture(s). Grâce à ses lecteurs, un ouvrage est donc pluriel, il se duplique en autant de volumes que de lectures. À cet égard, toute œuvre fragmentaire est dotée d'une dimension totalisante.

Si la synecdoque est la figure rhétorique fragmentaire visée totalisante par excellence, d'autres procédés fragmentaires – cette fois structuraux – tendent à mettre à mal l'unité du récit tout en aspirant au tout – de l'œuvre, et/ou de l'Œuvre : la fractalité, le simultanéisme, la polysémie, la superposition structurale (plusieurs niveaux d'interprétation), la brièveté, le minimalisme, la digression, le labyrinthe narratif et les stratégies cinématographiques.

a. La fractalité littéraire :

²⁷⁵ L'épitomé est l'abrégé d'un ouvrage d'histoire Antique, d'après Le Petit Robert 2005.

²⁷⁶ GODIN Christian, *La totalité. La totalité réalisée : Les arts et la littérature*, Seyssel : Champ Vallon, 1997, Livres I, Volume 4, p. 260

L'apparition des sciences du chaos dans les années 1920 et leur diffusion dans les années 1970 perturba la représentation de l'univers – plus précisément de la matière – jusqu'alors ordonnée, continue, exacte, prévisible. Effectivement, la physique quantique issue de la physique de l'élémentarité (atomique et subatomique), a remis en cause quatre concepts habituels de la physique classique, notamment avec la découverte du caractère « discret » (fragmentaire) et discontinu – et non continu, comme on le croyait à tort – des grandeurs physiques, ou encore avec la découverte du principe d'indétermination (d'imprédictibilité), qui repose sur l'impossibilité de mesurer toutes les grandeurs d'un système physique de façon simultanée, laissant ainsi la place à l'incertitude et au champ de tous les possibles. Le titre de certains ouvrages postmodernes fait allusion à l'indétermination et la discontinuité quantiques, tels *Le Principe d'incertitude* (1993) de Michel Rio et *Les Particules élémentaires* (1998) de Michel Houellebecq. Les sciences du chaos ont apporté un regard moins unitaire, idéaliste et totalisant de notre monde, pour le représenter sous une nouvelle forme, fragmentaire, abstrait et complexe.

Une autre découverte allant dans ce sens fut celle de la fractalité, qui permit d'appréhender le monde comme un infini discordant, fractionné et désordonné à partir de ses anfractuosités, de ses irrégularités. D'ailleurs, l'adjectif « fractal » renvoie au mot latin « fractus », de « frangere », qui signifie « briser ». Le mathématicien polonais Benoît B. Mandelbrot décrit dans *Les objets fractals* (1989) le nouvel univers fractal postmoderne comme « une image anguleuse et non arrondie, rugueuse et non lisse. C'est une géométrie du grêlé, du disloqué, du tordu, de l'enchevêtré, de l'entrelac.²⁷⁷ » Ce qui se dégage de cette définition est un monde chaotique – imparfait et discontinu. Le contexte historique – disloqué – exerça une influence primordiale sur la littérature postmoderne, dont l'esthétique repose sur le paradoxe de tout dire par le peu.

²⁷⁷ MANDELBROT Benoît B., *Les objets fractals : forme, hasard et dimension ; suivi de Survol du langage fractal*, Paris : Flammarion, 1989, p. 154

La fractalité désigne une relation ambivalente, aussi bien d'interdépendance que d'autonomie, entre deux œuvres, qui se manifeste par exemple à travers l'apparition d'un personnage dans l'un, et son approfondissement dans l'autre, ou à travers la mention d'une anecdote dans l'une, et son développement dans l'autre. C'est ainsi le cas de la section consacrée à « Ramírez Hoffman, el infame » de *La literatura nazi en América* (1996) – la plus longue du roman –, qui sera le point de départ de *Estrella distante* (1996) ; du chapitre 4 de la deuxième partie de *Los detectives salvajes* (1998), qui donnera lieu au roman *Amuleto* (1999) – plus précisément au personnage de Auxilio Lacouture – ; ou encore de la nouvelle « Músculos²⁷⁸ », qui peut être considérée comme la source d'inspiration de *Una novelita lumpen* (2002).

La fractalité est un principe mathématique inventé par Benoît Mandelbrot, un mathématicien français, qui se référait par ce biais des figures composées de multiples éléments qui gardent le même aspect quelle que soit l'échelle à laquelle ils sont observés. Le principe peut s'appliquer à la littérature, puisqu'un élément (le personnage, l'anecdote, un espace, un temps, une situation, un thème) présent dans une « figure » – ici, un texte, une œuvre –, peut à grande échelle occuper à lui seul une plus grande partie, voire la totalité d'une autre « figure » – œuvre –, en respectant les traits, les caractéristiques de la première. La partie (le chapitre, l'ébauche d'un personnage) ressemble donc au tout (l'œuvre).

La fractalité, dont le symbole est le flocon de neige, est une métaphore parfait de l'esthétique postmoderne, à la fois totalisante et fragmentaire, puisque l'œuvre littéraire est constituée de fragments – indépendants les uns des autres –, qui pourtant forment une unité une fois réunis.

L'anthropologue indien Arjun Appadurai, en analysant l'esthétique et la forme adoptées par la culture – l'art – postmoderne, perçoit une prédominance pour la

²⁷⁸ Il s'agit du douzième des dix-neuf nouvelles inachevées du recueil *El secreto del mal* (2007) de Roberto Bolaño.

circularité, la spécularité, les « configurations fractales », liées à une dimension scientifique de plus en plus patente : « [...] Lo que quisiera proponer es que comenzásemos a concebir las configuraciones culturales en el mundo de hoy en día como fundamentalmente fractales, esto es, como carentes de límites, estructuras o regularidades en un sentido euclideano. En segundo lugar, me gustaría sugerir que estas formaciones culturales, que deberíamos esforzarnos en representar en un modo totalmente fractal, se solapan en modos que sólo han sido discutidos en términos de las matemáticas puras (en la teoría de conjuntos, por ejemplo) y de la biología (respecto de las clasificaciones politípicas, que atienden a la compleja relación de identidad y diferencia entre las subespecies.²⁷⁹ » L'adjectif fractal, qui s'associe souvent à un objet « mathématique servant à décrire des objets de la nature dont les formes découpées laissent apparaître à des échelles d'observation de plus en plus fines des motifs similaires²⁸⁰ » (tel le flocon de neige), qui peut s'appliquer à l'esthétique postmoderne, en tant que les œuvres renvoient à d'autres œuvres sans fin ou que le partie désigne un tout (écriture synecdotique et fragmentaire), ne pouvait que s'imposer dans un monde globalisé où règne la circularité/circulation, l'infinitude (de l'information), la fragmentarité (des êtres, des actions, du temps) et la du/multiplicité (promue par les moyens de communication pour uniformiser les habitants).

2666 de Roberto Bolaño est un exemple de fractalité intra-romanesque (à l'intérieur du roman, lui-même composé de cinq sous-romans). Ainsi, « La parte de Amalfitano » constitue à la fois une suite et une extension biographique de « La parte de los crímenes ». Le personnage adolescent étasunien de Klaus Haas de la partie 4, accusé d'avoir assassiné, violé et torturé plusieurs femmes au Mexique, incarcéré en attendant le procès, se révèle être le fils de la sœur d'Archimboldi, Lotte Reiter. Dans la partie 5 du même roman, l'on revient sur sa conception, ses parents, son cadre de vie, telle une biographie (extension), puis le récit prend l'apparence d'une suite de la partie précédente, puisque Klaus se confie à sa mère sur l'issue du procès.

²⁷⁹ APPADURAI Arjun, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1996, p. 46

²⁸⁰ Le Petit Robert 2005, à l'entrée « fractal ».

Parfois, l’auteur développe un personnage qui a été évoqué ou qui endossait un rôle secondaire dans un récit antérieur. C’est le cas du protagoniste de la nouvelle « Prefiguración de Lalo Cura », tiré du recueil *Putas asesinas* (2001), qui est une introduction au personnage du même nom de « La parte de los crímenes » de 2666. Le substantif « Prefiguración » indique d’ailleurs d’emblée que ledit personnage réapparaîtra par la suite, comme s’il était requis de l’introduire au lecteur. Dans « Prefiguración de Lalo Cura », Olegario Cura Expósito, surnommé Lalo Cura, se présente dans une narration autodiégétique. Il remonte jusqu’à ses premiers mois de vie dans le ventre de sa mère : « Cuando yo estaba dentro de Connie ésta siguió trabajando. » (p. 99) Cette première présentation de Lalo Cura est très brève. En effet, malgré l’emploi de la première personne du singulier, le récit se centre essentiellement sur la mère de ce dernier, actrice de films pornographiques. Dans 2666, il est devenu un grand jeune homme et travaille en tant que policier enquêtant sur les féminicides de Santa Teresa. Il revient d’ailleurs son sa généalogie dans un long paragraphe qui lui est consacré :

En contra de los deseos de su familia, que pretendió bautizar al niño con el nombre de Rafael, María Expósito le puso Olegario, que es el santo al que se encomiendan los cazadores y que fue un monje catalán del siglo XII, obispo de Barcelona y arzobispo de Tarragona, y también decidió que el primer apellido de su hijo no sería Expósito, que es nombre de huérfano, tal como le habían explicado los estudiantes del DF una de las noches que pasó con ellos, dijo la voz, sino Cura, y así lo inscribió en la parroquia de San Cipriano, a treinta kilómetros de Villaviciosa, Olegario Cura Expósito, pese al interrogatorio al que la sometió el sacerdote y a su incredulidad acerca de la identidad del supuesto padre. (BOLAÑO, 2004, p. 697-698)

Notons que le nom de sa mère a changé dans 2666, mais « Connie Sánchez » pourrait tout à fait correspondre au nom de scène de la mère de Lalo Cura. Une concordance notable peut s’établir entre le personnage des deux récits. Celle-ci ne s’arrête pas là, puisque la description est empreinte du même humour burlesque picaresque tant dans le roman que dans la nouvelle.

Un lien certain peut s’établir entre le chapitre 4 de *Los detectives salvajes* centré sur le personnage d’Auxilio Lacouture et *Amuleto*. Le monologue de la première œuvre donne lieu à un nouveau texte – monologique lui aussi – constitué de 14 chapitres, dont l’histoire semble ne jamais finir tant elle est narrée – à travers

différentes versions. L'inverse se produit également. C'est-à-dire que de nombreux personnages de *Los detectives salvajes* – tels Arturo Belano, Ulises Lima, Laura Jáuregui, Felipe Müller et Ernesto San Epifanio – figurent dans *Amuleto*. Les ponts entre les récits sont infinis, comme pour souligner leur caractère inépuisable et autotextuel. Une fois de plus, l'analogie entre le récit source qu'est *Los detectives salvajes* et le récit d'arrivée (*Amuleto*) ne s'opère pas uniquement au niveau des personnages et discursif (un monologue déstructuré, confus, délirant), mais aussi au niveau temporel – avec une temporalité simultanée – et structurel – avec une succession de fragments discursifs.

Le personnage d'Arturo Belano est, quant à lui, développé au premier plan par la narratrice d'*Amuleto* (1999), l'Uruguayenne Auxilio Lacouture, qui revient sur son enfance, son adolescence, en partageant ce qu'elle sait de lui en l'ayant côtoyé, mais aussi à travers le témoignage des membres de sa famille (mère, sœur). Elle élabore ainsi progressivement une biographie d'Arturo Belano :

[...] pensé en otras cosas, como por ejemplo en el joven Arturo Belano, al que yo conocí cuando tenía dieciséis o diecisiete años, en el año de 1970, cuando yo ya era la madre de la poesía joven de México y él un pibe que no sabía beber [...] (BOLAÑO, 1999, p. 29)

Yo lo conocí y fui su amiga y él fue mi poeta joven favorito o mi poeta joven preferido [...] (BOLAÑO, 1999, p. 45)

Cuando Arturo regresó a México, en enero de 1974, ya era otro. Allende había caído y él había cumplido con su deber, eso me lo contó su hermana, Arturito había cumplido y su conciencia, su terrible conciencia de machito latinoamericano, en teoría no tenía nada de que reprocharse. (BOLAÑO, 1999, p. 55)

Auxilio Lacouture mentionne son retour au Chili pour soutenir Salvador Allende en 1973, ses voyages ultérieurs au Mexique, dès 1974, ses connaissances et relations. *Amuleto* opère donc un retour en arrière par rapport à *Los detectives salvajes*, tel un *flashback*, et constitue un développement du personnage tout juste ébauché de Belano dans le premier roman.

Si *Amuleto* est une « extension » du personnage de Belano, *Estrella distante* (1996) est le développement de la brève section consacrée au pilote de la FACH, « Ramírez Hoffman, el infame », dans *La literatura nazi en América* (1996). *Estrella*

distante se présente d’emblée comme un développement plus long, unifocal (centré sur un seul personnage), de l’histoire « schématique » du pilote de *La literatura nazi en América* :

En el último capítulo de mi novela *La literatura nazi en América* se narraba tal vez demasiado esquemáticamente (no pasaba de las veinte páginas) la historia del teniente Ramírez Hoffman, de la FACH. Esta historia me la contó mi compatriota Arturo B., veterano de las guerras floridas y suicida en África, quien no quedó satisfecho del resultado final. El último capítulo de *La literatura nazi en América* servía como contrapunto, acaso como anticlímax del grotesco literario que lo precedía, y Arturo deseaba una historia más larga, no espejo ni explosión de otras historias sino espejo y explosión en sí misma. (BOLAÑO, 1996, p. 11)

La primera vez que vi a Carlos Wieder fue en 1971 o tal vez en 1972, cuando Salvador Allende era presidente de Chile.

Entonces se hacía llamar Alberto Ruiz-Tagle y a veces iba al taller de poesía de Juan Stein, en Concepción, la llamada capital del Sur. (BOLAÑO, 1996, p. 13)

Parfois, le développement d’un personnage est accompagné d’une mutation. Dans *Estrella distante* – que nous avons déjà citée –, Bolaño réécrit l’histoire de « Ramírez Hoffman, el infame », mais en proposant certaines variantes, en changeant des noms, en ajoutant des passages, en répétant ce qui a été dit dans l’autre ouvrage tout en le transformant, pour dérouter le lecteur, qui se sent à la fois aidé et confondu. Après tout, la vérité, au même titre que la littérature, ne peut être figée. Cette pratique se retrouve dans *Monsieur Pain* (1999), qui correspond à la réécriture et à l’extension d’un des premiers romans de Bolaño, *La senda de los elefantes* (1994).

Au regard de l’analyse de ces exemples, nous pouvons conclure que la fractalité établit un réseau de connexions inaltérable, qui donne naissance à une Œuvre à plus grande échelle, qui englobe tous les textes d’un même auteur.

b. Narration et espace-temps, une discontinuité sans unité ?

Le temps revêt une fonction de poids à l’époque contemporaine, dans la mesure où il remplace les frontières, les limites, les distances spatiales qui ont été abolies. Le temps endosse alors un rôle démarcatif – anciennement celui de l’espace. Mais le temps qui résulte de cette transformation s’en retrouve altéré. La temporalité linéaire, chronologique et successive moderne est bouleversée par l’émergence d’un

monde de la simultanéité, de l'éphémère, de l'instant, de la fugacité. Cela explique la préférence des auteurs pour une temporalité fragmentaire, achronologique, disloquée – incomplète – (par des blancs, des analepses, des prolepses), ou stagnante.

Alors qu'un seul narrateur apparaît comme inapte à représenter un tout dans les trois romans, le choix se porte sur une multiplicité de narrateurs et/ou une alternance narrative. Le multiperspectivisme est une caractéristique de la littérature postmoderniste. Elle consiste à présenter un même événement, épisode, une même situation vécus par plusieurs personnages. Ces expériences diverses permettent de reconstituer la « réalité » dans toute sa pluralité, complexité et multiplicité.

Dans les trois ouvrages, le multiperspectivisme se traduit par l'alternance des focalisations, des points de vue, des narrateurs, chez chacun des auteurs. L'on constate une posture éminemment contemporaine, qui veut rompre avec la linéarité, la continuité narrative, le nombre réduit de personnages du roman classique.

Notons que plus le nombre de narrateurs est élevé, plus la réalité est dépeinte dans son ensemble, et plus l'image qui est renvoyée par ces narrateurs est fiable, crédible. En outre, le multiperspectivisme présente une réalité kaléidoscopique, en 3D (en relief, à travers le regard de plusieurs narrateurs sur une même situation, un même lieu), en mouvement. Ainsi, il matérialise le récit.

i. La polyphonie ou le fractionnement narratif du récit / la scission de l'instance narrative :

Le récit de Bolaño est éminemment postmoderne. En effet, différentes formes de discours se succèdent, puis s'entremêlent, au fil du texte, créant une confusion, un chaos, un désordre structural. L'on en vient à se demander parfois qui parle, le narrateur ou le personnage ?

Le narrateur de *2666* se prétend alternativement omniscient – illimité, omniprésent, omnipotent – (il a accès aux pensées, aux émotions, au passé, présent et futur des différents personnages) et hétérodiégétique avec focalisation sur un seul personnage (restreint), témoin (p. 146, 1^{er} paragraphe, « parecía, a juzgar por », voire

à quelques occasions homodiégétique (autodiégétique). Cette pluralité et instabilité narrative remplit plusieurs objectifs. Tout d'abord, confondre le lecteur, qui ne sait plus s'il peut accorder sa confiance et narrateur et ne cesse de douter, entraînant ainsi son autonomisation. Puis, tenir ce dernier en haleine et attirer son attention en créant un rythme variable, qui le met à l'épreuve. Le même procédé est utilisé au cinéma. Une scène de tension s'intercale entre deux scènes plus calmes. Manipuler et éduquer sont les deux leitmotiv de Bolaño. Notons qu'ils ne sont en rien postmodernes. Ils étaient déjà prônés par le poète lyrique et satirique latin Horace (1^{er} siècle avant J.-C.), à travers la formule du « docere delectando » (« enseñar deleitando ») extraite de son *Ars poëtica*.

L'œuvre fragmentaire et polyphonique par excellence chez Bolaño est *La literatura nazi en América*. De multiples biographies grotesques d'écrivains américains nazis la composent. La polyphonie vocale remplit le dessein de représenter le monde, la société, l'humanité avec fidélité par le biais de la pluralité, garante de « vérité ». *Los detectives salvajes* offre également une vision polyfacétique, multiple de la réalité à travers maintes voix, histoires, versions – autant de monologues que de subjectivités. Mais les parties (chapitres) qui composent ce tout (l'œuvre) ont une double existence – autonome (fragmentaire) et dépendante (totalisante).

Estrella distante tend vers l'unité en reconstruisant progressivement la biographie de Carlos Wieder à travers des témoignages, qui sont pourtant incomplets, confus, vagues, désordonnés. En optant pour une esthétique – dichotomique – qui mêle totalité et fragmentarité, multiplicité (pluralité) et perspectivisme (restriction), sans jamais fusionner ni trouver de compromis entre les deux stratégies narratives, Bolaño souligne le caractère complexe, inaccessible, irreprésentable, instable de la réalité.

Álvaro Enríquez semble trouver la structure linéaire monodiégétique, dotée d'un seul narrateur, moins attrayante que la succession de récits brefs et la pluralité narrative. Il opte en effet dans tous ses romans pour une structure complexe, basée sur la bifurcation, la digression, la simultanéité temporelle, tout comme Bellatin dans *El libro uruguayo de los muertos*. Ainsi, dans *Hipotermia* (2006), *Vidas perpendiculares*

(2008), *Decencia* (2011), et *Muerte súbita* (2013), Enrigue un roman bref linéaire – relatant la vie d'un écrivain, d'un cadre et d'un cuisinier à succès, la biographie de Jerónimo Rodríguez Loera, une séquestration, ou encore l'affrontement sportif de deux artistes magistraux du XVII^{ème} siècle (Quevedo et Caravaggio), la vie la vie d'un écrivain – alterne avec une pluralité d'épisodes faisant office de nouvelles. La structure se veut donc éclatée et la narration polyphonique.

c. Un espace multidimensionnel :

La compression temporelle n'est pas la seule manifestation de la dislocation du temps dans l'œuvre littéraire postmoderne. Le professeur de sociologie de l'Université de Cambridge, John B. Thompson, a conceptualisé la relation particulière qui unit le temps et l'espace en cette époque « globale » à travers la formule « simultanéité déspecialisée » (*simultaneidad desespacializada*), qu'il explicite ainsi :

[...] sucesos o personas lejanas podían hacerse virtualmente visibles en el mismo marco temporal, podían ser oídos en el mismo momento en el que hablaban y vistos en el mismo momento en el que actuaban, aun cuando no compartiesen el mismo escenario espacial de los individuos para quienes eran visibles. Además, los medios electrónicos se caracterizaron por una riqueza de indicadores simbólicos que permitía que algunas de las características de la interacción cara a cara fuesen reproducidas en estos nuevos medios, aun cuando las propiedades espaciales de la interacción cara a cara y la quasi interrelación mediada fuesen radicalmente diferentes.

À l'époque postmoderne, tout peut être vu et entendu au même moment par presque tout le monde. C'est ce qu'entend Thompson par « simultanéité déspecialisée ». Dans ce contexte, l'individu ne tend-il pas à perdre son caractère singulier, original, ou son libre arbitre ? Ne formons-nous pas un seul et même individu, si nous sommes réduits à regarder et écouter les mêmes fragments (vidéo, audio) simultanément ? Ces interrogations et préoccupations sont au cœur même de la littérature contemporaine, et particulièrement de l'Œuvre de deux des auteurs de notre corpus, les Mexicains Mario Bellatin et Álvaro Enrigue, qui traitent le thème des vies parallèles.

Dans son article thuriféraire publié dans *El País* le 16 mai 2009, « Las vidas de Álvaro Enrigue », Carlos Fuentes décrit le procédé à la fois fragmentaire et totalisant, de décomposition et de multiplication, dont use Enrigue dans son œuvre pour dire tous les temps ; la simultanéité :

En *Vidas perpendiculares*, en cambio, no viajamos del pasado –o los pasados– de Jerónimo a su presente jalisciense. Los "pasados" de Jerónimo no se suceden. Sólo suceden, uno al lado del otro, no en progresión, sino en *simultaneidad* temporal. Ésta es no sólo la diferencia, sino la gran apuesta de Enrígue y es la apuesta de la novela a partir de Joyce. Trascender la narración sucesiva por la narración simultánea.²⁸¹

Par la suite, Fuentes met en évidence la nécessité postmoderne de reconfigurer le temps et l'espace dans la littérature pour retranscrire la « réalité » :

Einstein y Heisenberg, en la ciencia, transforman tiempo y espacio de acuerdo con la posición del observador y su lenguaje: todo se vuelve relativo. En términos literarios, esto significa que no hay realidad sin tiempo y espacio –y tampoco realidad sin el lenguaje de tiempo y espacio-.²⁸²

La critique va jusqu'à qualifier l'œuvre d'Enrígue de « roman quantique », comme le dénote la quatrième de couverture :

Echados ya los puentes sobre el modelo de la novela-río, *Vidas perpendiculares* es una formulación distinta de la realidad narrativa. Estamos frente a la novela cuántica, donde los diversos tiempos y espacios son simultáneos y donde la persona y el número del narrador se modifican constantemente, los géneros se tensan hasta ser otros y la frontera entre materia y energía literarias se vuelve irreconocible, como en la luz.²⁸³

Il est quantique dans le sens où il rompt avec le roman traditionnel basé sur la succession (chronologique) des événements, en substituant cette dernière par la simultanéité temporelle (les réincarnations de Jerónimo Rodríguez Loera se déroulent en même temps), créant une réalité plurielle, qui renvoie à la théorie quantique du physicien allemand Max Planck (un monde fait de champs qui coexistent, en interaction constante, dont les particules sont créées ou erradiquées aussitôt, pour reprendre la définition de Fuentes²⁸⁴). Il se produit dans l'œuvre une intrication des espaces-temps, soit des actions simultanées – bien que ce ne soit qu'une impression du lecteur – ou une illusion volontaire de la part de l'écrivain. En effet, les réincarnations du protagoniste ne peuvent se dérouler au même moment. L'adjectif « quantique » qui caractérise la structure et le contenu du roman influe également sur

²⁸¹ FUENTES Carlos, « Las vidas de Álvaro Enrígue », *El País*, 16 mai 2009, p. 23

²⁸² FUENTES Carlos, « Las vidas de Álvaro Enrígue », *El País*, 16 mai 2009, p. 23

²⁸³ ENRÍGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, 234 p.

²⁸⁴ FUENTES Carlos, « Las vidas de Álvaro Enrígue », *El País*, 16 mai 2009, p. 23

son esthétique – fragmentaire. L'inconstance prévaut à travers l'alternance des diverses focalisations (sur le protagoniste et ses cinq réincarnations), l'alternance bigénérique (entre le roman et la nouvelle ; entre le genre réaliste et fantastique) et la plurivocité interprétative (les différents degrés de lecture).

Bien que le simultanésisme soit un procédé narrativo-structural privilégié d'Enrique, il n'est pas délaissé de Bellatin. Dans *El libro uruguayo de los muertos: pequeña muestra del vicio en el que caigo todos los días* (2012), le temps semble parfois s'annuler pour laisser place à la simultanéité temporelle, comme si les quatre livres que rédige Bellatin se déroulaient en même temps, dans un univers parallèle. Ils font office de pauses narratives digressives rompant avec la chronologie de la trame. Le « non-temps » et une succession de leçons de vie et de réflexions sont quelques-uns des composants d'un livre mystique. Car c'est justement ce qu'est *El libro uruguayo de los muertos*, un livre rituel, de passage, qui prépare et mène le lecteur à l'autre monde²⁸⁵.

El libro uruguayo de los muertos se présente d'emblée comme une expérience (« una suerte de experimento ») à la fois structurale et narrative :

Desde hace cerca de treinta y dos horas te tengo presente. Tanto, que cuando veo que me escribes me impresiono. Es que estoy llevando a cabo una suerte de experimento con las palabras que se intercambian sin sentido. No sé si llegue a resultar como lo tengo pensado. Te contaré su mecanismo cuando ya esté puesto en funcionamiento.²⁸⁶

L'œuvre de 2012 est une nouvelle expérience du Mexicain dans laquelle il juxtapose des fragments de pensées, de commentaires métafictionnels, d'anecdotes personnelles (notamment sur la thérapie qu'il entreprend pour contrer sa dépression, sur sa chienne ou sur ses projets professionnels) et de quatre de ses livres en cours de création (*Una gota de sangre para Iván Thays* ; son voyage au Mexique – Oaxaca –

²⁸⁵ Notons que *Le livre des morts* ou *Livre pour sortir au jour* dont s'inspire Bellatin était un ensemble de rouleaux de papyrus placés par les Égyptiens dans la tombe de la momie afin qu'elle puisse rejoindre le royaume des morts, renaître et se transfigurer. En fin de compte, le Mexicain en propose une variante uruguayenne.

²⁸⁶ BELLATIN Mario, *El libro uruguayo de los muertos: pequeña muestra del vicio en el que caigo todos los días*, Barcelona : Sexto Piso, 2012, p. 9

pour se rendre compte qu'il existe bel et bien une Frida Kahlo encore en vie, vendant de la nourriture, dans son *Tratado sobre Frida Kahlo* ; son voyage à Cuba – La Havanne – avec l'écrivain Sergio Pitol ; l'expérience mystique onirique d'un enfant musulman) sous la forme prétendue d'une correspondance privée.

Malgré le recours au simultanéisme et à la polyphonie, la discontinuité laisse place à la continuité, à travers la fusion qu'opèrent les sections au fil du récit. Les vingt-et-une premières sections de *Vidas perpendiculares* constituent des unités autonomes récurrentes, dans la mesure où une suite leur est donnée. C'est seulement à partir de la section 22 du roman, après que la riche, belle et jeune (16 ans) héritière grecque, fille d'un vendeur et producteur d'étoffes, Filipo, a été présentée pour la première fois, que les différents récits (principal et secondaires) commencent à se croiser. Le passage d'un récit à l'autre n'est pas indiqué typographiquement par un retour à la ligne. Au contraire, la confusion atteint son climax car, dans un même paragraphe, s'établit un parallélisme entre la vie de la jeune grecque et celle de Jerónimo :

Me aplané como pude las faldas de la túnica y corrí a darle la bienvenida. / En el umbral de la puerta que abrió la criada estaban la abuela y el padre de Severo, cada uno con una maleta. (ENRIGUE, 2008, p. 108)

La transition est des plus subtiles. Les deux personnages vivent simultanément la même chose : quelqu'un frappe à la porte. Mais c'est le récit principal qui prend le relais et interrompt à son tour l'un des récits secondaires. Après ce fondu enchaîné transitionnel, s'opéreront de nombreux passages d'un récit à l'autre au sein d'une même section, jusqu'à ce que se superposent plusieurs récits à la fois, dans la section 24. La focalisation initiale sur Jerónimo est suivie d'une focalisation sur la jeune grecque, puis – de nouveau – sur Jerónimo, la jeune grecque, Jerónimo, la jeune grecque, le légionnaire romain, la jeune grecque, Jerónimo, la jeune grecque, Jerónimo. En plus de ce va-et-vient constant entre un narrateur et un autre, dans l'un des fragments narratifs focalisé sur la jeune grecque, apparaît le personnage du légionnaire romain :

Me llamó la atención que al final del pretorio, al pie de un balcón del procurador, hubiera un jarrito con flores. [...] La estaba oliendo cuando un carraspeo siniestro y estertóreo que me venía del cielo me detuvo en vilo. Me quedé quieta como un conejo entre los perros. Yo no haría eso, señorita –me dijo en latín una voz–, esas flores están malditas. Arriba, acodado sobre el barandal en el que en teoría sólo se podría acodar el procurador, había un legionario de rango –llevaba el casco de penacho puesto. (ENRIGUE, 2008, p. 143-144)

Ainsi, le récit tend progressivement vers la fusion, mais une fusion éparse. Effectivement, les vies des personnages se croisent, mais de façon très aléatoire et brève – ce qui nous amène à la définition de l'éclatement.

d. Brièveté et minimalisme, un choix postmoderne :

Le roman postmoderne est marqué par la compression temporelle, qui conditionne à son tour la forme du roman (la tendance à brièveté), la relation – de l'auteur et du lecteur – à la fiction (dans une dimension métatextuelle) – et la perspective choisie (plurielle, simultanée). Dans notre société globale, la tendance est à la fragmentation et à la diminution du temps. En effet, les actions de chacun sont démultipliées depuis les années 80 et le temps qui leur est consacré est de plus en plus court. Aussi, en moins de 30 secondes, l'on consulte une information sur une page internet, la lecture se pratique de plus en plus transversalement – on va jusqu'à parler de lecture « tabulaire » –, de façon non-linéaire, désordonnée, partielle et superficielle, les données parcourues ne sont plus retenues, la dispersion devient le mot d'ordre – celui qui lit passe d'un onglet, d'un lien, d'une image à l'autre, en s'éloignant du but premier. La principale conséquence de la propension marquée à la compression temporelle est la brièveté formelle. Les auteurs, de peur de ne parvenir à capter assez longtemps l'attention du lecteur, choisissent un style concis – des phrases brèves, simples – et une forme qui se rapproche davantage de la nouvelle que du roman. Fernando Cabo Aseguinolaza explique ce phénomène dans son essai :

Desde el punto de vista textual, esta situación se traduciría en el privilegio de los textos breves sobre los más extensos, de los géneros minimalistas sobre los más complejos y del fragmento sobre la obra unitaria y completa.

Désormais, la dimension métafictionnelle – autoréflexive – du roman est presque un prérequis incontournable pour capter l'intérêt du lecteur tout au long de

l'œuvre et pour éviter qu'il ne se désintéresse du texte. Il s'agit d'établir un jeu permanent avec ce dernier (un lecteur actif, acteur).

i. Brièveté externe : la forme :

Bellatin est, parmi les trois auteurs de ce corpus, celui pour qui la fragmentarité – ou détotalité – est inhérente à la fiction et se manifeste à travers divers procédés structurels, dont la brièveté, le sectionnement et la dépuración formelle. Bellatin n'est pas un auteur de textes longs, mais de romans brefs. Il a publié dans cette lignée pas moins de douze romans courts : *Mujeres de sal* (1986, 105 p.), *Efecto invernadero* (1992, 54 p.), *Canon perpetuo* (1993, 61 p.), *Salón de belleza* (1994, 78 p.), *Damas chinas* (1995, 105 p.), *Poeta ciego* (1998, 172 p.), *El jardín de la señora Murakami* (2000, 109 p.), *Flores* (2000, 120 p.), *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001, 94 p.), *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001, 93 p.), *Jacobo el mutante* (2002, 61 p.), *Perros héroes* (2003, 74 p.), *Lecciones para una liebre muerta* (2005, 134 p.), *Underwood portátil modelo 1915* (2005, 96 p.), *La jornada de la mona y el paciente* (2006, 53 p.), *Pájaro transparente* (2006, 124 p.), *El grand vidrio* (2007, 165 p.), *Condición de las flores* (2008, 136 p.), *Los fantasmas del masajista* (96 p.), *Biografía ilustrada de Mishima* (2009, 55 p.), *El pasante de notario Murasaki Shikibu* (2010, 66 p.), *Disecado* (2011, 93 p.), *La clase muerta* (2011, 144 p.), *La mirada del pájaro transparente* (2011, 36 p.), *Gallinas de madera* (2013, 147 p.). Le nombre de pages est un indicateur, mais n'est pas tout à fait représentatif car la police des romans du Mexicain est en général assez grande et le texte est très aéré.

Enrigue se caractérise lui-même comme un auteur de romans brefs, comme en témoignent les séminaires qu'il a donnés en septembre 2012 lors du IV^{ème} *Festival de Literatura Filba International* sur le « roman bref²⁸⁷ », qui caractériserait la tendance

²⁸⁷ Je me réfère particulièrement à la session du samedi 15 septembre 2012, intitulée « Las formas de la avidez », à laquelle Álvaro Enrigue a participé aux côtés de Pedro Mairal et María Negroni. Son contenu se résume ainsi : « Partiendo de la idea de avidez como ansiedad por ser, por tener, por mostrar (y por publicar), la propuesta es reflexionar sobre las formas en que la literatura incluye y construye este rasgo de la posmodernidad en la sociedad de consumo. Por otra parte, es válido interrogarse si, desde el lugar del lector, esta urgencia explica además el auge de la novela breve. »

romanesque actuelle, ou son article intitulé « Nunca he escrito una novela larga »²⁸⁸ (2011). Par ailleurs, il ne nie pas sa tendance à appliquer à ses romans des procédés propres aux nouvelles. Ainsi, *Hipotermia* (2006) apparaît à la lisière entre la nouvelle et le roman.

Tiphaine Samoyault omet de son analyse sur les romans-mondes²⁸⁹ le caractère bref de certains romans totaux, vus uniquement à travers le prisme de la longueur, de la prolifération et de la prolixité par la critique et romancière française. Ainsi, où classe-t-elle le succinct *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo et *Flores* (2000) de Mario Bellatin ?

e. Brièveté interne : la segmentation du texte :

La segmentation (ou sectionnement) correspond au fait de créer un roman à partir de plusieurs sections non titrées ni numérotées – en apparence autonomes – qui vont finir par fusionner entre elles. En effet, les différentes trames s’entremêlent et forment une unité. Les sections peuvent alors être comparées aux pièces d’un puzzle, qui sont assemblées à la fin de l’œuvre.

Observons néanmoins que dans *Flores*, aucune séquence ne domine les autres. Le récit, qui semble se focaliser au début sur les personnages d’Henriette Wolf et Olaf Zumfelde, finit par dévier vers d’autres chemins, qui sont autant de récits secondaires : « el escritor », « el Amante Otoñal », « el poeta ciego », « Alba la Poeta », « los gemelos Kuhn », « la crítica literaria », « el joven travesti ».

Le mot d’ordre du Mexicain est le désordre, la confusion, la complexité (« complicada estructura sumeria ») :

Disponible à l’adresse : <http://filba.org.ar/?p=792>

²⁸⁸ Cf. JIMÉNEZ AGUIRRE Gustavo, *Una selva tan infinita: la novela corta en México, 1872-2011*, México, UNAM, 2011, Volume 1, 311 p.

²⁸⁹ Cf. SAMOYALT Tiphaine, *Romans-mondes : les formes de la totalisation romanesque au XX^{ème} siècle*, thèse de doctorat sous la direction de Jacques Neefs, soutenue à Paris 8 Vincennes-Saint-Denis le 14 décembre 1996, 3 vol., 1010 p.

Se me ocurrió inventarme un sistema literario absurdo que sostuviera las frases que iban apareciendo.²⁹⁰

Mientras tanto las relaciones entre padres e hijos, entre lo anormal y lo normal en la naturaleza, la búsqueda de sexualidades y religiones capaces de adaptarse a las necesidades de cada uno de los individuos, seguirán su rumbo, como si de una complicada estructura sumeria se tratase.²⁹¹

La « complicada estructura sumeria », en perpétuel mouvement – parallèle –, comme le dénote le verbe « seguirán », rappelle le continuum, dont les éléments (sections) varient tout en restant cohérents avec le temps.

Les romans de Bellatin, Bolaño et Enrígue ne se présentent pas – en apparence – comme une unité narrative. Ils sont segmentés, divisés en sections. *Los detectives salvajes* (1998) de Bolaño comprend trois parties. La première, « *Mexicanos perdidos en México (1975)* », correspond au journal écrit en novembre et décembre 1975 par le jeune étudiant et poète orphelin Juan García Madero, qui évoque son appartenance au réal-viscéralisme. La deuxième, « *Los detectives salvajes (1976-1996)* » est divisée elle-même en 26 sous-parties, qui recueillent les témoignages de connaissances d'Arturo Belano et Ulises Lima entre 1976 et 1996. La troisième, « *Los desiertos de Sonora (1976)* », en tant que continuité de la première partie, narre les événements survenus en janvier en février 1976 dans la vie de Juan García Madero. Trois parties qui peuvent se lire comme des textes à part entière, mais qui, lus ensemble, forment une unité.

De la même façon, les romans de Bellatin sont scindés. Par exemple, *Lecciones para una liebre muerta* (2005) compte sept chapitres non titrés, précédés d'un épigraphe, et 243 sections numérotées. *Vidas perpendiculares* (2008) est constitué, quant à lui, de 32 séquences non numérotées, dont l'extension s'accroît au fil du récit, et de sept narrateurs, dont les voix et les destins s'entrecroisent, jusqu'à fusionner complètement dans la dernière séquence. *Hipotermia* (2006) compte vingt sections, dont trois constituent des micro-romans. Le récit se focalise alternativement sur plusieurs personnages ; un journaliste rêvant d'un avenir en tant qu'écrivain (« La

²⁹⁰ Cf. DONOSO Fernanda, « Cosas difíciles de explicar », *La Nación*, 12 juillet 2005

²⁹¹ BELLATIN Mario, *Flores*, Barcelona : Anagrama, 2004, p. 117

pluma de Dumbo ») ; un professeur écrivain au succès très relatif rencontrant des problèmes financiers (p. 18) (« Superación personal », « Gula o la invocación », « Meteoros », « Luz », « Sobre la muerte del autor ») ; Jordan Marcus, un électricien, assoupi dans une maison vide dans laquelle il travaille, se fait réveiller par la voix d'une fille dans le lavabo pour qu'il aille réparer une installation électrique dans un restaurant (« Inodoro ») ; la benne à ordures d'un jeune éboueur, Drake Horowitz, se transforme l'espace d'une nuit en bateau pirate (« Ultraje ») ; la disparition soudaine d'un Polonais baryton et de sa famille (« San Bartolomé »). Quel que soit le roman d'Enrique, sa structure est parcellaire.

Flores (2000) fait également partie de la catégorie des romans brefs. Il se compose d'une centaine de pages. Il est divisé en trente-six « chapitres » qui portent chacun le nom d'une fleur (Rosas, Orquídeas, Claveles, Tréboles, Cartuchos, Azucenas, Amapolas, Magnolias, Pasionarias, Crisantemos, Geranios, Jacintos, Petunias, Tulipanes, Aves del paraíso, Siemprevivas, Gladiolos, Dalias, Camelias, Gardenias, Astromelias, Begonias, Primavera, Pensamientos, Lirios, Clavelones, Alhelíes, Azahares, Lotus, Buganvillas, Violetas, Mastuerzos, Retamas, Caléndulas, Rosas japonesas, Margaritas). Chaque chapitre semble être le pétale de la fleur de la vie, et par là même, reconstituer la réalité dans son ensemble, c'est-à-dire par la kaléidoscopie et la fragmentarité. Une position esthétique que choisissent nos trois auteurs hispano-américains.

Notons que les titres des différentes sections du roman sont au pluriel, comme s'ils revêtaient inévitablement une dimension universelle. Effectivement, le personnage de la section « Rosas », le scientifique Olaf Zumfelde, renvoie à tous les hommes et à leurs failles.

Les romans d'Enrique n'échappent pas à la segmentation. *Vidas perpendiculares* (2008) se compose de trente-deux séquences non-numérotées, *Muerte súbita* (2013) de soixante et une séquences titrées, *Hipotermia* (2006) de vingt séquences titrées, qui s'apparentent davantage à des nouvelles – récits autonomes.

La segmentation s'érige comme une caractéristique de plus en plus inhérente à la littérature postmoderne puisqu'elle reflète la fragmentation du monde actuel, dans a cohésion communautaire a laissé place à un individualisme à outrance.

f. Économie de moyens : minimalisme :

Le tournant du XXI^{ème} siècle a été marqué par un passage à la brièveté. La prose hispano-américaine contemporaine se sert effectivement de trois procédés qui contribuent à l'émergence d'une esthétique de la concision, tels l'économie de moyens, un récit court et l'empreinte du conte ou de la nouvelle.

Les descriptions des personnages sont minimalistes dans l'Œuvre de Bolaño. Il arrive que la prosopographie d'un personnage ait lieu bien après son apparition dans le texte, comme si l'auteur souhaitait que le lecteur faire travailler son imagination et sa créativité avant qu'un carcan lui soit imposé. Ainsi, le personnage d'Antonio Ulises Jones est mentionné en début de page 329, et ne sera décrit que deux pages plus loin (BOLAÑO, 2004, p. 331).

La description détaillée chez Bolaño – d'un décor, d'un paysage ou d'un personnage – ne peut se faire que par le biais de procédés poétiques (des comparaisons, des métaphores). Cela s'explique par son attrait dès son plus jeune âge pour la poésie, qui culmina avec la création aux côtés de son ami Mario Santiago Papasquiaro du Mouvement infraréaliste en 1975.

Dans un souci – feint – de brièveté, le narrateur se présente comme un double du lecteur en prétendant le comprendre en lui épargnant ou résumant les passages non dignes d'intérêt et en ne développant que ce qui est significatif : « Poco después colgaron y Espinoza cogió un libro y trató de leer, pero no pudo. » (BOLAÑO, 2004, p. 129) Ce qui n'est pas important a tendance à être retranscrit par le biais du discours indirect – le discours de la concision et de la synthèse.

Bellatin est représentatif de cette esthétique de la concision. Il a un goût prononcé pour la précision et la sobriété du langage ; pour le minimalisme stylistique –

en usant d'une concision presque poétique. Il veut en dire le moins possible avec la plus grande charge sémantique possible.

La dépuration formelle à laquelle a recours Bellatin apparaît comme la constatation de l'échec du mot, incapable de tout dire, et une référence à la cosmovision²⁹² de l'auteur :

En el texto que cierra *Pájaro transparente*, en un momento digo que el lenguaje nunca es lo suficientemente escaso. De ahí que insista en mostrar que cuento con una infinitésima parte de lenguaje o de recursos narrativos. Como una suerte de técnica del no, de la negación. Una técnica de la carencia, el silencio, la falta.²⁹³

L'énumération finale (« negación », « carencia », « silencio », « falta ») insiste sur l'étroite relation que tisse l'auteur avec la poésie, où l'économie de moyen et la polysémie sont les maîtres-mots. Effectivement, dans le poème, la charge sémantique est importante car chaque unité lexicale renvoie à plusieurs signifiés. Plus le texte est bref, plus les interprétations sont nombreuses. Toujours dans un souci de concision, le Mexicain crée à partir de ses propres matériaux, soit de ses précédents écrits, qui sont eux-mêmes une réécriture d'œuvres d'autres écrivains :

Quiero conseguir hacer cosas nuevas utilizando la menor cantidad de elementos posibles, y ¿qué mejor que recurrir como fuente al espacio de mi propia escritura? Es como si el mundo se limitara a las cuatro paredes que mi mente ha creado.²⁹⁴

L'écriture s'avère être alors une chaîne inépuisable de réécritures.

Le style synthétique de Bellatin atteint son paroxysme avec des énumérations ou des phrases nominales :

²⁹² Cosmovision : terme qui provient de l'allemand *Weltanschauung*, qui signifie « vision et interprétation du monde ».

²⁹³ LENNARD Patricio, « Señas particulares », *Página/12*, 10 décembre 2006

²⁹⁴ LENNARD Patricio, « Señas particulares », *Página/12*, 10 décembre 2006

Medicinas experimentadas :

Trileptal

Keppra

Lamicdal

Topamax

Atemperator pediátrico.

Ninguna funcionó.²⁹⁵

Il explique pourquoi il opte presque systématiquement pour la dépuración formelle. Elle correspond à sa conception du monde, dont il souligne la vacuité inhérente : « Todo está vacío. Se mantienen únicamente los viejos camellos. Son, como sabemos, animales viejos. Tristes. Aburridos quizá.²⁹⁶ »

Tout comme chez Bolaño, les personnages ne font pas l'objet d'une description physique ou morale approfondie. Tout n'est que sommaire, même lorsqu'il s'agit de les présenter pour la première fois au lecteur :

El amante otoñal, personaje que aparecerá próximamente en el relato –se sabrá por primera vez de su existencia en el apartado de los jacintos–, cree que el paraíso está habitado sólo por ancianos decrepitos dispuestos a mostrar sus bondades sexuales únicamente con pedirlo.²⁹⁷

Bellatin fait en effet l'éloge de la concision, qu'il juge toujours insuffisante, pour dire l'ineffable, le tout :

²⁹⁵ BELLATIN Mario, *Lecciones para una liebre muerta*, Barcelona : Anagrama, 2005, p. 69

²⁹⁶ BELLATIN Mario, *Lecciones para una liebre muerta*, Barcelona : Anagrama, 2005, p. 134

²⁹⁷ BELLATIN Mario, *Flores*, Barcelona : Anagrama, 2004, p. 25

[...] el lenguaje nunca es lo suficientemente escaso, tiene siempre demasiadas posibilidades, y eso es un problema irresoluble cuando se quiere expresar, precisamente, aquello que no se puede decir.²⁹⁸

Face à un minimalisme formel insatisfaisant, l'écriture du vide (la « paraforme »²⁹⁹) apparaît aux yeux de l'auteur comme un moyen détourné, une alternative provisoire, pour dire tout ce qui ne se dit pas ni ne se transcrit :

Existe una búsqueda constante de escribir sin escribir, resaltando los vacíos, las omisiones, antes que las presencias.³⁰⁰

Il supplée aux failles et limites de la littérature par le recours à d'autres arts qui ne nécessitent pas de mots, tels la photographie (en illustrant son récit de photographies) ou le cinéma (en usant d'un rythme saccadé, d'images mobiles).

Observons que la dépuración formelle correspond à sa conception du monde, dont il souligne la vacuité inhérente : « Todo está vacío. Se mantienen únicamente los viejos camellos. Son, como sabemos, animales viejos. Tristes. Aburridos quizá.³⁰¹ »

Bellatin justifie son penchant pour la brièveté, la synecdoque, le fragment/l'extrait en présentant la concision (« expresiones comprimidas ») comme – seul – chemin menant à la vérité (« ver », « conocer ») :

Habló [el fotógrafo ciego] de la posibilidad que tenía de ver, pero como si lo hiciera a través de un periscopio. Era por eso que, para conocer la realidad, necesitaba reducirla a expresiones comprimidas, sean fotografías, diarios o videos.³⁰²

Tant l'esthétique que la structure de l'œuvre d'Álvaro Enrigue rappellent celles des nouvelles³⁰³, puisqu'il pratique la synthèse narrative (peu de descriptions, une

²⁹⁸ BELLATIN Mario, *Pájaro transparente*, Buenos Aires : Mansalva, 2006, p. 109

²⁹⁹ Je nomme « paraforme » ce qui a trait à la forme mais ne figure pas textuellement à travers des mots. C'est le cas par exemple du silence, de l'absence.

³⁰⁰ BELLATIN Mario, *Pájaro transparente*, Buenos Aires : Mansalva, 2006, p. 109

³⁰¹ BELLATIN Mario, *Lecciones para una liebre muerta*, Barcelona : Anagrama, 2005, p. 134

³⁰² BELLATIN Mario, *Lecciones para una liebre muerta*, Barcelona : Anagrama, 2005, p. 108

³⁰³ Le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales définit ainsi la nouvelle : « XV^e siècle. Emprunté de l'italien *novella*, qui désigne, sous la plume de Boccace, le récit d'un évènement récent. Récit de fiction, de moindre longueur que le roman, souvent construit autour d'une aventure ou d'un personnage uniques. »

trame principale, un récit bref) ; il recourt à un nombre limité de personnages – souvent archétypaux –, à une unité d'action, de temps et de lieu, à une intrigue basée généralement sur l'évolution psychologique du protagoniste, à une esthétique réaliste, à une circularité structurelle (une fin qui renvoie au début) et à une fin ouverte révélatrice (qui peut remettre en cause l'ensemble du récit ; la *chute*).

Mais Enrigue ne s'arrête pas là et emprunte également des schémas et des caractéristiques stylistiques propres au roman³⁰⁴, tels une réflexion métatextuelle (sur la création littéraire, sur l'œuvre en cours, sur les personnages) ; l'éthopée (description morale, psychologique détaillée d'un personnage) et la prosopographie (description physique d'un personnage) pour dépeindre ; la multiplicité de personnages (principaux et secondaires) et de modalités narratives (narrateur intra/extradiégétique, homo/hétérodiégétique, omniscient) ; l'altération – ou plutôt la confusion – spatio-temporelle (grâce à l'emploi d'innombrables analepses, à une spatialité et une temporalité simultanées qui réunissent sur un même plan le passé et le présent du protagoniste) ; le suivi du parcours moral et psychique d'un/ou plusieurs personnage(s) ; un jeu mis en place avec le lecteur (pour le séduire, l'instruire, communiquer) ; une grande extension discursive ; un arrière-plan idéologique, philosophique (à travers la métaphore) ; un regard critique sur la société postmoderne (globalisée, capitaliste, technologique). Aussi, le Mexicain pratique la bigénéricité, en faisant fusionner deux genres littéraires dans une même œuvre. Deux genres qu'il subvertit en opposant leurs caractéristiques antagoniques. Par exemple en défendant l'économie de moyens et les descriptions, en confrontant concision et développement.

Malgré cette bigénéricité, prédominent rhétoriquement les procédés de dépuration formelle. L'extrême concision narrative d'Enrigue prend divers aspects. Soit

³⁰⁴ Le Trésor de la Langue Française Informatisé définit le roman comme une « Œuvre littéraire en prose d'une certaine longueur, mêlant le réel et l'imaginaire, et qui, dans sa forme la plus traditionnelle, cherche à susciter l'intérêt, le plaisir du lecteur en racontant le destin d'un héros principal, une intrigue entre plusieurs personnages, présentés dans leur psychologie, leurs passions, leurs aventures, leur milieu social, sur un arrière-fond moral, métaphysique; genre littéraire regroupant toutes les variétés de ces œuvres, particulièrement florissant au xix^es. »

l'auteur énumère et numérote des phrases nominales (séquences 1, 2, 3, 5, 15), soit il a recours à la synthèse pour résumer en quelques lignes de multiples événements :

[El hermano porteño de don Eusebio] relata las peripecias de un periodo particularmente tumultuoso de su vida, que incluye:

Contactos clandestinos con una asociación anarquista de piamonteses definitivamente criminales [...]

Acecho al corazón de la hija del monarquista [...]

Frecuentación de una misma puta siciliana durante un periodo de varios meses.

Acto heroico: liberación de la puta [...]

10. Adquisición pacífica de otra puta, ahora mulata [...] (ENRIGUE, 2008, p. 31-33)

Aparecía en el cuarto de la azotea con frecuencia imprevisible, cargada de [...] prendas que prefería no usar más que el domingo por la tarde, porque sabía que de exhibirlas lustrosas en El Horno Asturiano iban a ocasionar:

Un interrogatorio de pesadilla.

Un trato brutal hacia su persona de parte de don Eusebio y miradas conmiserativas (insoportables) de los panaderos.

El silencio nada solitario y más bien divertido de la fenicia.

Gritos del asturiano y Mercedes retumbando en el suelo por toda la noche, llanto de Miguelito, portazos. (ENRIGUE, 2008, p. 70)

L'énumération nominale renvoie une fois de plus à la dimension filmique du récit, puisque les substantifs successifs (« gritos », « llanto », « portazos ») font penser aux didascalies d'un scénario.

Otra vez no hay respuesta de Mercedes, lo cual la puede hacer de uno de dos delitos:

insensibilidad ante la depresión ajena –de lo cual Jerónimo puede dar testimonio sobradamente de acuerdo con su propio caso y relación con su madre-, o

ocultamiento y destrucción de la respuesta de Mercedes por contener información no del todo decente. (ENRIGUE, 2008, p. 24-25)

Le deuxième exemple revêt un caractère éminemment fractal, puisque la réalité se subdivise en deux branches, tout autant valide l'une que l'autre, soit en deux sous-réalités, deux diégèses parallèles.

La succession de phrases nominales ou de courts paragraphes, l'aération du texte, participent à l'élaboration de ce que je nomme « typographie du vide ». On la retrouve dans les œuvres d'Enrique, mais aussi dans celles de Bellatin (*Gallinas de madera* (2013), *El libro uruguayo de los muertos* (2012)) :

Según el texto *Gallinas de madera* parece que el esclavo aprovechó que las aves de rapiña se encontraban lejos.

De viaje.

En otras comarcas.

Incluso con un océano de por medio.³⁰⁵

-Desde hace treinta y dos horas.

-Iván Thays: agrimensor de profesión.

-Llevando a cabo un juego con las palabras que se intercambian. [...] ³⁰⁶

Cette propension à la brièveté formelle et rhétorique, n'est-elle finalement pas la réponse à une société qui vit dans l'instant, et dont la capacité de concentration est de plus en plus limitée ? Serait-elle un choix qui tend à l'inverse à favoriser la

³⁰⁵ BELLATIN Mario, *Gallinas de madera*, México : Sexto Piso, 2013, p. 82

³⁰⁶ BELLATIN Mario, *El libro uruguayo de los muertos: pequeña muestra del vicio en el que caigo todos los días*, Barcelona : Sexto Piso, 2012, p. 271

profondeur et la réflexion (par le biais de la polysémie) ? Ou réunirait-elle les deux propos ?

g. Une structure dévoilée ; la voix métafictionnelle/réflexive :

L'auteur révèle, à travers des commentaires métafictionnels, les clés de la structure de son œuvre, les motifs de son choix structurel. Qu'englobe l'adjectif « métafictionnels » ? La métafiction est une forme d'écriture qui parle d'elle-même et/ou révèle ses propres codes, comme l'indique le préfixe grec « méta- ».

Dans les années 1910, s'est développée une littérature centrée sur elle-même, autocritique ; une écriture métatextuelle. Un exemple de cette période de naissance métafictionnelle serait *Niebla* (1914) de Miguel de Unamuno. Des pratiques métalittéraires ou métafictionnelles sont décelables bien avant le XX^{ème} siècle. Et ce, dès le IX^{ème} siècle, avec la publication de l'œuvre d'origine perse, arabe, hindoue et égyptienne à structure enchâssée, aux multiples narrateurs intra et extradiégétiques, *Les Mille et Une Nuits*, puis au XVII^{ème} siècle, avec le fameux roman universel, métaphorique, le « roman des origines », *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha* (1605, tome I ; 1615, tome II) de Miguel de Cervantes, qui établit un jeu de complicité avec le lecteur, que l'on retrouve par la suite dans le roman français *Jacques le Fataliste et son maître* (1765-1784) de Denis Diderot.

Néanmoins, la période postmoderniste – caractérisée par son scepticisme face à une réalité mondiale (vue comme) chaotique, par la remise en question de tout ce qui préexistait – a attiré un large panel d'auteurs, qui ne cessent de recourir à la déconstruction structurale de l'œuvre (par le biais de nombreuses analepses, prolepses, d'ellipses, de blancs ; de procédés de non linéarité, d'achronologie, de distorsion temporelle) ; à l'association constante du récit à une fiction (dans le dessein de déconcerter le lecteur) ; à l'éducation du lecteur (en le guidant, le confondant, lui donnant un rôle de « personnage » à part entière au sein de l'histoire, le rendant complice, disséminant des indices lui permettant de décoder la fiction, entre autres) ; ainsi qu'à une multitude de références littéraires (auto-références ou références externes). Parallèlement, ces auteurs tentent également de développer une réflexion –

implicite ou explicite – sur la littérature d’aujourd’hui, sur l’acte d’écriture (sous la forme d’autocritique, de critiques détournées d’autres auteurs, en employant l’humour le plus souvent).

Une théorie sur la métalittérature et une nouvelle taxonomie a surgi durant les années 70, suite à l’apparition du terme « métafiction³⁰⁷ » employé par William Gass en 1971. Cette théorie littéraire métafictionnelle s’est construite à partir des travaux des Français Gérard Genette³⁰⁸, Roland Barthes³⁰⁹, du Russe Tzvetan Todorov, de l’Américain Robert Alter³¹⁰, et des Espagnols Gonzalo Sobejano Esteve³¹¹ (particulièrement dans le domaine du roman) et Lauro Zavala³¹² (dans le domaine du conte).

Le précurseur – ou l’importeur – de la tendance métafictionnelle moderne en Amérique latine fut l’Argentin Macedonio Fernández. Il condensa sa théorie esthétique dans son œuvre *Belarte concienical*, dans laquelle il exprimait son désir de rendre l’art auto-conscient et le lecteur conscient (de la manipulation dont il est victime). Le *Quichotte* est aucun doute l’un des premiers ouvrages à mettre en place un jeu métafictionnel avec le lecteur, qui rend ce dernier conscient de l’existence de l’univers fictionnel et de la manipulation dont il fait l’objet.

Selon l’écrivain et poète français Raymond Federman, le roman métafictionnel – ou plutôt métalittéraire³¹³ – est toujours doté d’une dimension poïétique, qui revient sur le processus de création :

³⁰⁷ « Indeed, many of the so-called anti-novels are really metafiction », William GASS (1971), cité par Laurent LEPALUDIER dans *Métatextualité et métafiction, Théories et analyses* (2002)

³⁰⁸ GENETTE Gérard, *Métalepse : De la figure à la fiction*, Paris : Seuil, 2004

³⁰⁹ BARTHES Roland, « Littérature et méta-langage », in *Essais critiques*, Paris : Seuil, 1964, p. 106-108

³¹⁰ ALTER Robert, *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley : Université de Californie, 1975

³¹¹ SOBEJANO Gonzalo, « Novela y metanovela en España », *Ínsula*, 1989, 512-513, p. 4-6

SOBEJANO Gonzalo, « La novela ensimismada », *España Contemporánea*, 1988, 1.1., invierno, p. 9-26

³¹² ZAVALA Lauro, *Cartografías del cuento y la minificción*, Seville : Renacimiento, 2005

³¹³ La métafiction est un terme souvent employé à tort dans le sens où, comme en anglais, il renvoie à une « création de l’imagination », à une invention, mais pas au genre romanesque – ce que connote

While pretending to be telling the story of his life, or the story of any life, the fiction writer can't the same time tell the story of the story he is telling, the story of the language he is manipulating, the story of the methods he is using to write his story, the story of the fiction he is inventing, and even the story of the anguish (or joy, or disgust, or exhilaration) he is feeling while telling his story.³¹⁴

Le critique Francisco G. Orejas, dans son essai intitulé *La metafiction en la novela española contemporánea. Entre 1975 y el fin de siglo* (2003), distingue, quant à lui, la métafiction diégétique et autodiégétique, énonciative et discursive. À cette classification binaire s'ajoute la métafiction métaleptique du critique espagnol Domingo Ródenas de Moya³¹⁵, dans laquelle s'inscrit Bolaño. Elle consiste en l'intervention et la manifestation du narrateur extradiégétique dans l'univers des personnages (et inversement).

Il est important de souligner que la littérature postmoderne est marquée par des pratiques métafictionnelles, qui ont essentiellement trait à la relation entre le narrateur et le lecteur.

Les stratégies métafictionnelles peuvent revêtir plusieurs formes ; l'autorréférentialité ; l'intertextualité (la citation, le plagiat, l'allusion) ; les jeux de miroirs ; la parodie³¹⁶ (le pastiche, le travestissement, l'humour noir, acerbe, l'ironie) ; la mise en abyme ; l'éducation du lecteur, désormais actif, formé à devenir incrédule,

dilogiquement le substantif « metafiction ». Aussi, il serait plus à propos d'utiliser le terme de « métalittérature » ou de « métaroman ».

³¹⁴ FEDERMAN Raymond, « Surfiction. Four Propositions in Form of an Introduction », in *Surfiction: Fiction Now... and Tomorrow*, Chicago : Swallow Press, 1981, p. 12

³¹⁵ RÓDENAS DE MOYA Domingo, *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, Barcelona : Península, 1998, p. 15

³¹⁶ La parodie et l'inversion sont deux stratégies métalittéraires d'importance pour Patricia Waugh, en tant qu'elles portent un regard critique et distancié sur le récit en cours et sur le genre Romanesque lui-même : « One method of showing the function of literary conventions, of revealing their provisional nature, is to show what happens when they malfunction. Parody and inversion are two strategies which operate in this way as frame-breaks. »

Cf. WAUGH Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London-New-York : Methuen, 1984, p. 31

méfiant, prudent et sceptique ; la revendication du caractère fictionnel du récit³¹⁷ ; la rupture avec la linéarité du récit (l'analepse, la prolepse, l'ellipse, la digression) ; la démythification ; le ludisme (la lecture comme un jeu, qui vise à rendre le lecteur « conscient ») ; la remise en cause de la réalité³¹⁸. À travers ces caractéristiques, nous pouvons percevoir le versant rupturiste du métaroman ; il se veut antiroman³¹⁹, ou roman-miroir, qui révèle ses procédés de fabrication, ses codes, son envers. Malgré la présence de ces différents procédés au sein des œuvres de Bellatin, Bolaño et Enrigue, dans cette partie, nous nous intéresserons uniquement aux références métatextuelles qui éclairent le lecteur sur la structure de l'œuvre de Bellatin, Bolaño et Enrigue.

Mario Bellatin, en faisant référence au poème sumérien de Gilgamesh, le texte le plus ancien dont on garde les traces, explique son choix formel et esthétique ; dire le tout par la somme de plusieurs unités (ou sections narratives), perçues dans leur individualité ou comme un ensemble – en les réunissant :

³¹⁷ Catalina Quesada Gómez énumère la plupart de ces stratégies métafictionnelles dans son essai intitulé *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX: las prácticas metanovelescas de Salvador Elizondo, Severo Sarduy, José Donoso y Ricardo Piglia* (2009).

Cf. QUESADA GÓMEZ Catalina, *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX: las prácticas metanovelescas de Salvador Elizondo, Severo Sarduy, José Donoso y Ricardo Piglia*, Madrid : Arcos Libros, 2009, p. 15

³¹⁸ La critique littéraire anglaise Patricia Waugh fait un lien entre la pratique métafictionnelle – qui tend à remettre en cause la fiabilité du narrateur, et par là même la vraisemblance ou l'existence de la réalité – et le monde extra-fictionnel : « In providing a critique of their own methods of construction, [metafictional] writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text. » Par la critique des failles de la création littéraire et la réduction à néant sporadique de l'illusion de la fiction, l'auteur pointe du doigt l'absence de réalité de la réalité (extra-littéraire) ou sa fictionalisation (hors du texte).

Dans WAUGH Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London-New-York : Methuen, 1984, p. 2

³¹⁹ L'écrivain français Bernard Pingaud considère que tout récit possède en son sein un gène antiromanesque.

Dans PINGAUD Bernard, *La antinovela: sospecha, liquidación o búsqueda*, Buenos Aires : Carlos Pérez, 1968, p. 14

Existe una antigua técnica sumeria, que para muchos es el antecedente de las naturalezas muertas, que permite la construcción de complicadas estructuras narrativas basándose sólo en la suma de determinados objetos que juntos forman un todo. Es de este modo como he tratado de conformar este relato, de alguna forma como se encuentra estructurado el poema de Gilgamesh. La intención inicial es que cada capítulo pueda leerse por separado, como si de la contemplación de una flor se tratara.³²⁰

La fleur s'érige alors comme symbole de l'esthétique dichotomique – fragmentaire et unitaire, détotalisante et totalisante – du Mexicain. Les pétales symbolisent la fragmentarité, en renvoyant aux trente-six différentes sections du roman, tandis que la tige, fait référence à l'unité – elle réunit autour d'elle les pétales de la plante pour créer une forme harmonieuse, sans espace.

Bien que l'introduction de *Flores* (2000) soit annonciatrice d'une structure disloquée, Bellatin, le dessein totalisant n'est pas dissimulé. Il y revient dans *El libro uruguayo de los muertos* (2012) à travers une réflexion métafictionnelle (l'œuvre d'un autre auteur éclaire ou résume celle de Bellatin) :

Algo parecido –una sensación de inmovilidad– me produce el libro que estoy leyendo. El *Tratado de la Unicidad*, de Ibn al-Arabi. Ese libro es terrible y se convierte, además, él mismo en uno solo. Es decir, libro y autor se funden en una nada que al mismo tiempo se presenta como una totalidad. Todo no es más que lo mismo, parece querer transmitírnos.³²¹

Ici, la référence à Ibn Arabi n'est qu'un prétexte pour analyser sa propre œuvre, qui constitue un tout. En effet, elle comprend les ingrédients de différentes œuvres précédentes : un style fragmentaire, des références directes à ses modèles littéraires (Sergio Pitol, Kafka), une réflexion autotextuelle, une continuité entre le début et la fin du récit (circulaire)³²².

D'ailleurs, dans une entrevue concédée à Javier Moro Hernández pour La Jornada Aguascalientes (2012), Bellatin confirme son propos totalisant, qui repose sur

³²⁰ BELLATIN Mario, *Flores*, Barcelona : Anagrama, 2004, p. 9

³²¹ BELLATIN Mario, *El libro uruguayo de los muertos: pequeña muestra del vicio en el que caigo todos los días*, Barcelona : Sexto Piso, 2012, p. 27

³²² Effectivement, la dernière phrase du roman, « Como sabes, desde hace treinta y dos horas te tengo presente. » (*El libro uruguayo de los muertos*, p. 269) fait écho à la première phrase, « Desde hace cerca de treinta y dos horas te tengo presente. » (p. 9)

la bifurcation (une multiplicité de récits parallèle, simultanés) et la mise en abyme (le récit comprend un récit, qui en inclut un autre, et ainsi de suite) :

Quizá me quise demostrar algo acerca de la imposibilidad de la escritura de tener límites. Muchos hemos pensado en cierto momento que los libros se hacen de tal o cual manera, y siempre ha sido un reto para mí probar qué sucede si se cambia tal o cual precepto. Es de este modo cómo en este libro traté de crear una estructura que fuera capaz de contener una escritura sin fin. En efecto, es un libro que podría tener 10 páginas o mil y no creo que en ninguna de las dos opciones se vería afectada su esencia.³²³

Le simultanéisme correspond à la conception qu'a Bellatin de la littérature, c'est-à-dire un espace en perpétuelle mutation : « espacio en movimiento, en búsqueda, en avance y retroceso constante³²⁴ ». Il qualifie cette forme de l'éparpillement (digression) et de l'empilement (mise en abyme) de « estructura que fuera capaz de contener una escritura sin fin ».

Bellatin utilise la même stratégie structurale dans tous ses romans brefs : l'assemblage de fragments en apparence indépendants les uns des autres, mais visant à constituer un ensemble, une « totalidad », comme il l'explique dans *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001) :

Se trata de cierto tipo de performances, constituidas por una serie de pequeñas piezas, a veces decenas, que en apariencia guardan una supuesta autonomía. Antes de comenzar cada una de ellas, los actores explican al público de una manera breve el contenido o la forma de representación que emplearán para llevarlas a cabo. Sólo al final estos fragmentos –cada uno lleva un título diferente– se insertan al conjunto dando una sospechosa idea de totalidad.³²⁵

Les substantifs « fragmentos » et « totalidad » renvoient à deux concepts structuraux antagoniques que réunit Bellatin dans ses œuvres. Quant à la dernière phrase de l'extrait, l'adjectif « sospechosa » (« dando una sospechosa idea de totalidad ») ne renie pas pour autant un quelconque dessein totalisant, il souligne simplement la difficulté que comporte sa réalisation.

³²³ MORO HERNÁNDEZ Javier, « ENTREVISTA / Mario Bellatin, autor de *El libro uruguayo de los muertos* », *La Jornada Aguascalientes*, 18 octobre 2012

³²⁴ MORO HERNÁNDEZ Javier, « ENTREVISTA / Mario Bellatin, autor de *El libro uruguayo de los muertos* », *La Jornada Aguascalientes*, 18 octobre 2012

³²⁵ BELLATIN Mario, *Obra reunida*, México : Alfaguara, 2013, p. 421

Bolaño est un autre auteur fondamentalement métatextuel. Son texte peut se lire, à un deuxième degré, comme un traité sur l'écriture et la lecture. D'ailleurs, le cahier de l'écrivain Borís Abramovich Ansky, mentionné à la p. 910, constitue la version miniature de l'œuvre dont il est le personnage, 2666. Il fait office de synecdoque : la partie (le cahier) renvoie au tout (le roman). Il est dit ce qui suit :

A partir de la muerte de Ivánov el cuaderno de Ansky se vuelve caótico, aparentemente inconexo, aunque en medio del caos Reiter encontró una estructura y cierto orden. (BOLAÑO, 2004, p. 910)

Les adjectifs « caótico » et « inconexo » font référence à la structure « éclatée », fragmentaire du roman, qui est basé sur la polyphonie narrative, la sectionnalisation, l'alternance entre fragments de récit principal et de récits secondaires sans transition. La fin de la phrase ajoute néanmoins que ce désordre feint dissimule « una estructura y cierto orden ». Cet ordre peut s'entendre temporellement – le récit principal suit toujours un ordre chronologique – ainsi que comme synonyme d'unité – les différentes pièces du puzzle que sont les fragments narratifs, une fois réunis, s'emboîtent et forment un tout.

Par la suite, ce sont les dessins d'une fresque de Kostekino qui constituent une allusion implicite à la structure, mais aussi à la stratégie de Bolaño :

Los dibujos eran toscos e infantiloides y la perspectiva era prerrenacentista, pero la disposición de cada elemento dejaba adivinar una ironía y por lo tanto una maestría secreta mucho mayor que la que al primer golpe de vista se ofrecía. (BOLAÑO, 2004, p. 927)

Plus que la structure, c'est le stratagème mis en place par l'auteur dans son texte qui me semble être le plus pertinent dans cette citation. Cette dernière met en évidence les différents degrés d'interprétation de l'œuvre du Chilien à travers le verbe « dejar adivinar » et le complément d'objet « una maestría secreta mucho mayor que la que al primer golpe de vista se ofrecía ». Une fois que le deuxième niveau de lecture est atteint, deux dimensions sont accessibles au lecteur, telle une récompense : l'humour (« una ironía ») et le mode opératoire de l'auteur (« una maestría secreta »).

Dans la première partie de 2666, l'auteur définit subrepticement son roman à

travers celle de Benno von Archimboldi, l'écrivain qui fascine les quatre protagonistes. Les titres des œuvres d'Archimboldi – *Bifurcaria Bifurcata*, *La Rosa Ilimitada*, *Ríos de Europa*, *La cabeza* – qualifient peu à peu celle de Bolaño. *Bifurcaria Bifurcata* souligne l'influence de Borges, en renvoyant à son motif favori, le labyrinthe, une métaphore de l'existence perçue comme indéchiffrable, comme une impasse ; *La Rosa Ilimitada* renvoie à la circularité de l'œuvre à travers l'adjectif « ilimitada » et à sa structure enchâssée, tels les pétales d'une fleur ; *Ríos de Europa* met en évidence la fascination de Bolaño pour la culture européenne et les romans-fleuves ; et *La cabeza* (le dernier roman d'Archimboldi) souligne le caractère introspectif, psychologique de 2666, dont la narration se centre sur les pensées des personnages.

Dans « La parte de Amalfitano », le médecin de Lola, Gorka, fasciné par « el poeta », tente d'en écrire la biographie, et décrit par les stratégies d'écriture de Bolaño :

Entonces mi biografía [sobre el poeta] tendrá algún interés y podré publicarla, pero mientras tanto, como ustedes comprenderán, lo que tengo que hacer es reunir datos, fechas, nombres, compulsar anécdotas, algunas de dudoso gusto e incluso hirientes, otras más bien de carácter pintoresco, historias que ahora giran en torno a un centro gravitacional caótico, que es nuestro amigo aquí presente, o lo que él nos quiere mostrar, su aparente orden, un orden de carácter verbal que esconde, con una estrategia que creo comprender pero cuyo fin ignoro, un desorden verbal que si lo experimentáramos, aunque sólo fuera como espectadores de una puesta en escena teatral, nos haría estremecernos hasta un grado difícilmente soportable. (BOLAÑO, 2004, p. 225)

Ce que met en relief Gorka, c'est essentiellement le caractère sériel (s'apparentant au cycle romanesque) de l'Œuvre du Chilien, puisque tout tourne autour d'un même noyau gravitationnel : l'homme postmoderne désillusionné, perdu, vide (« historias que ahora giran en torno a un centro gravitacional caótico »). Le médecin se réfère également – métafictionnellement – à la structure « chaotique », éclatée, de l'auteur à travers le substantif « desorden » (« un desorden verbal »). Enfin, il aborde la conscientisation infligée au lecteur, qui est sans cesse confronté au caractère fictionnel du roman (« espectadores de una puesta en escena teatral »).

Les personnages font subrepticement référence – sans même le savoir – à la structure de l'œuvre en narrant leurs rêves. Citons à titre d'exemple le rêve de Florita Almada :

En sueños veo los crímenes y es como si un aparato de televisión explotara y siguiera viendo, en los trocitos de pantalla esparcidos por mi dormitorio, escenas horribles, llantos que no acaban nunca. (BOLAÑO, 2004, p. 575)

Par ces dires, la voyante dévoile la structure et les procédés de « La parte de los crímenes ». L'emploi du champ lexical de l'image met en évidence la dimension visuelle du texte : « televisión », « siguiera viendo », « pantalla », « escenas ». Le verbe « acabar » dans sa forme négative (« no acaban nunca ») souligne la circularité et l'itération des faits, reproduisibles à l'infini. Enfin, le participe passé « esparcidos » renvoie à la structure éclatée de la partie 4 du roman, composée des fragments (« trocitos ») disparates éparpillés.

Pour le Chilien, les questions ne doivent pas trouver de réponse, ou plutôt, doivent déboucher sur une infinité de possibilités. À travers l'incapacité des quatre protagonistes à trouver l'objet de leur quête (Archimboldi), l'auteur se réfère métaphoriquement à l'inaptitude de l'homme à saisir le sens de la vie. Tout roman de Bolaño est par ailleurs une allégorie de l'existence humaine. Par la même occasion, il indique métafictionnellement – par le biais de Espinoza – que la trame (la recherche de l'écrivain allemand) est secondaire et que seule prime l'intrigue, qui doit rester ouverte :

–¿Y por qué no lo hemos hallado? –dijo Espinoza.

–Eso no importa. Porque hemos sido torpes o porque Archimboldi tiene un gran talento para esconderse. Es lo de menos. Lo importante es otra cosa. (BOLAÑO, 2004 p. 207)

Bolaño s'interroge sur le terme « moderne », applicable à la littérature actuelle. Ce questionnement part du titre de l'essai *Métodos modernos de investigación policíaca* d'Harry Söderman et de John J. O'Connell. Lalo Cura défie Epifanio Galindo en arguant que « ¿No sabe usted, pendejete, que en la investigación policíaca no existen los métodos modernos? » (BOLAÑO, 2004, p. 658) Cet argument peut se transposer à la littérature. Effectivement, cette dernière ne peut être ni moderne ni postmoderne car elle est constituée d'ancien. En fin de compte, le roman postmoderne est hybride –

il est plus précisément un *collage*³²⁶, un assemblage d'éléments disparates provenant de différents genre, différents styles, différentes époques, différents courants, différents lieux. Seul le contexte d'écriture change et influe sur la structure et la narration, qui tendent à être disloquées pour représenter un monde désordonné, dépourvu de sens.

h. Le puzzle romanesque :

L'unité de l'Œuvre (ou pluralité opérable), évoquée par Gérard Genette dans *L'Œuvre de l'art 1 : Immanence et transcendance* (1994), peut être obtenue, nous l'avons vu, par le biais de la réécriture et des ponts référentiels qui offre une certaine continuité entre les romans d'un auteur, mais elle peut également reposer sur un processus structurel et métafictionnel de dissimulation et de troncation. Ce processus, dont les principaux procédés sont le blanc, l'omission, la fin ouverte, l'énigme, la digression, tendent à rendre difficile l'accès au sens du texte (son « objet d'immanence »). Le lecteur initie un jeu (didactique) avec le lecteur afin de lui apprendre à décoder les ficelles de la fiction. Ici, c'est le fragment (la pièce du puzzle manquante) qui remplit une fonction totalisante, unitaire. Genette nomme ce mécanisme « transcendance par partialité » (par la partie).

i. Un jeu formateur : dissimuler, encoder : une nouvelle relation avec le lecteur ?

Vincent Jouve, dans son essai intitulé *Poétique du roman*, rappelle les six différentes fonctions de la littérature (les cinq premières étant un simple rappel de la typologie dégagée par Gérard Genette dans *Figures III*) ; elle peut donc revêtir une fonction narrative (implicite ou explicite), presque inhérente à tout écrit ; une fonction

³²⁶ Le *collage* est une technique artistique de montage issue du Pop Art qui vise à réunir des éléments hétérogènes (objets, messages, matières) préexistants dans une œuvre nouvelle pour les détourner de leur sens premier et leur en attribuer un autre – en adéquation avec le contexte de création. Cette technique s'est initialement propagée au domaine des arts et employée par les avant-gardes cubistes et surréalistes pour représenter la simultanéité temporelle. Le *collage* est une invention moderne, mais son usage dans la postmodernité fut tout autre. Il s'agissait de traduire une société en constante évolution, instable, insaisissable, plurielle en juxtaposant des récits simultanés, ou une identité en devenir, indéchiffrable, fruit d'une mixité culturelle en accolant des genres distincts.

de régie (de structuration, de hiérarchisation et d'organisation du récit), en introduisant par exemple des analepses, prolepses, ellipses, pour dérouter ou égarer le lecteur ; une fonction de communication (en entrant en contact avec le lecteur et en établissant une véritable relation de complicité, de distanciation avec lui) ; une fonction testimoniale (le témoignage renvoie systématiquement à la relation qu'entretient le narrateur vis-à-vis du fait raconté, à travers une analyse morale, intellectuelle, idéologique ou affective) ; une fonction idéologique (lorsque le narrateur inclut une réflexion, qui dépasse le cadre de la fiction, sur la société ou l'univers qui l'entoure) ; et une fonction explicative (qui peut se rapprocher de la pédagogie, de la didactique), qui attribue automatiquement au lecteur le rôle de disciple, et au narrateur, celui de maître. C'est cette dernière fonction qui attire mon intérêt car elle se situe au centre de l'écriture postmoderne.

À tort, l'un des aspects souvent peu étudiés concernant la totalité romanesque est la relation – d'interaction – qui lie le texte à son lecteur. L'école de Constance (des années 70) met l'accent sur la perspective communicationnelle qui unit l'auteur – créateur –, le lecteur – réception, lecture – et le texte – création. Ne pas prendre en compte l'une de ces instances équivaut à omettre l'un des composants du roman total, qui propose justement une lecture inventive, plurielle et plurivoque.

Définissons d'abord le type de destinataire auquel s'adressent Bellatin, Bolaño et Enrigue : le lecteur implicite. Le lecteur implicite renvoie à un texte dont la réception est orientée. Le narrateur anticipe alors la réaction du lecteur à chaque instant. Il le prépare et le conditionne à la lecture en cours et à venir en disséminant des indices, en le poussant à la déduction, à l'interprétation. Selon Cabo Aseguinolaza, chaque texte s'adresserait à un lecteur implicite et serait le produit d'une manipulation (comme si la lecture devait/pouvait être univoque, prédite, dirigée, guidée tout au long du texte, « globale » ?) :

Cada texto crea, por así decirlo, una imagen del tipo de lectura apropiada a sus características, en donde intervienen todos aquellos aspectos no explícitos que una lectura debe complimenter, además de los que exigen la resolución de ambigüedades o indeterminaciones semánticas.³²⁷

Dans la littérature postmoderne, le narrateur attribue au lecteur un rôle d'interprète, de détective, de sociologue, comme l'avance le philologue allemand Hans Robert Jauss dans un entretien : « [...] le lecteur [...] doit trouver lui-même les questions qui lui révéleront quelle perception du monde et quel problème moral vise la réponse donnée par la littérature [...] »³²⁸

Plusieurs étapes doivent être franchies par le narrateur de chaque œuvre pour parvenir à rendre le lecteur « actif ». Tout d'abord, il commence par l'inviter à prendre part à la fiction. Pour ce, il use de l'identification ou de l'apostrophe. Pui, pour entretenir sa curiosité, il peut choisir de l'interpeler, de le provoquer ou de l'effrayer. S'ensuivent diverses tentatives pour le confondre, lui apprendre à douter du narrateur – et par extension, du récit. À partir de là, le lecteur est convié à anticiper les faits, à déceler la manipulation dont il fait l'objet de la part du narrateur. De ce jeu de décodage, naît une réflexion qui le mènera à la conscientisation et à l'autonomie.

- Inviter :

Avant d'initier toute manipulation du lecteur dans le but de le rendre actif, il convient de provoquer son adhésion à la fiction.

Bellatin, Bolaño et Enrigue mettent en place maintes stratégies d'identification au personnage. En ce sens, bien que le protagoniste soit en situation de faiblesse (il est pauvre, seul, il est dans un pays étranger, il fait l'objet de railleries, il n'est pas aimé de ses proches), il met en relief sa force (mentale), qui réside dans sa ténacité (son espoir ?). À travers ce portrait dichotomique (à la fois burlesque et laudatif), le protagoniste inspire un double sentiment de pitié et de respect au lecteur. En fin de

³²⁷ CABO ASEGUINOLAZA Fernando et CEBREIRO RÁBADE VILLAR María do, *Manual de teoría de la literatura*, Madrid : Castalia, 2006, p. 210

³²⁸ JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 1978, p. 79

compte, le protagoniste rompt avec le stéréotype masculin de la virilité, et donc avec les codes littéraires traditionnels. Il incarne de cette manière la posture littéraire de l'auteur ; anticonventionnelle et subversive.

En outre, le narrateur se place à certains moments au même niveau que le lecteur. Pour ce, il se présente comme un témoin des faits et prend le lecteur à partie forçant l'identification et la complicité naissante :

En cada escena, sin embargo, se repetía un personaje: un adolescente negro, o un hombre negro largo y esmirriado que aún no había abandonado o que se resistía a abandonar su infancia, vestido con ropas que variaban con cada escena pero que indefectiblemente siempre le quedaban pequeñas, y que cumplía una función que aparentemente podía ser tomada como la del payaso, el tipo que está ahí para hacernos reír, aunque si uno lo miraba con más atención se daba cuenta de que no sólo estaba allí para hacernos reír. Parecía la obra de un loco. (BOLAÑO, 2004, p. 307)

Ici, le double statut de témoin de l'histoire (du narrateur et du lecteur) se manifeste dans l'emploi de la première personne du pluriel et du pronom indéterminé « uno ».

Une relation s'établit progressivement entre le narrateur et le lecteur, puisque ce premier s'adresse explicitement à ce dernier – narrataire du récit – à plusieurs reprises et se réfère à ce qui précède (« ya »), comme pour s'assurer de son assiduité, de sa concentration : « Charly Cruz, como ya se ha dicho, era un hombre tranquilo [...] » (BOLAÑO, 2004, p. 422)

Afin de bénéficier de l'adhésion immédiate du lecteur, dans *Vidas perpendiculares*, le narrateur use de diverses stratégies. Tout d'abord, il le guide et l'aide dans sa compréhension du texte (« lo cual significa que », p. 26). Puis, il lui donne l'illusion d'être un interlocuteur privilégié auquel il confie davantage d'informations (« La verdad es que », p. 26). De surcroît, il lui livre les meilleurs choix de sa sélection :

Entre esas naderías hay dos cartas de interés, al parecer del falso primo que trabajaba en Villahermosa y que ahora se había desplazado a construir casitas de interés social en Boca del Río, Veracruz. (ENRIGUE, 2008, p. 41)

D'autre part, il dissémine des indices destinés au lecteur, qui lui permettent de comprendre la structure de son œuvre, en accord avec le titre :

Por la tarde de los primeros días –el verano con sus lluvias furibundas clausurándolo todo– ambos vagaban por el departamento como fantasmas venidos de tiempos distintos. (ENRIGUE, 2008, p. 134)

Notons que le narrateur ne relate pas pour lui seul, il communique avec son lecteur, qu'il inclut dans la fiction à travers le pronom personnel indéterminé « uno » : « [...] uno termina preguntándose si no habrá sido de verdad un milagro que el niño haya sido bien dotado. » (p. 16)

- **Interpeler :**

En vue d'entretenir constamment l'attention de son lecteur, Bolaño use de différents stratagèmes, comme la formulation d'interrogations – parfois dans le cadre d'un dialogue entre deux personnages, d'autres fois uniquement destinées au lecteur :

¿Y por qué el joven Reiter conocía mejor al veinteañero Hugo Halder que el resto de la servidumbre? Pues por una razón muy sencilla. (BOLAÑO, 2004, p. 816)

Grâce à cette question qui crée un mystère là où il n'y en avait pas, l'auteur espère interpeler de nouveau son lecteur et le préparer au récit énigmatique qui s'ensuit.

De son côté, le narrateur (homodiégétique du personnage Mario Bellatin adulte) annonce à son lecteur, par le biais d'indices, que l'événement qui va suivre est digne d'intérêt et réveille sa curiosité en utilisant un adjectif qui exprime le mystère, l'anormalité (en l'occurrence « curioso »), en tête de phrase : « Un hecho curioso es que casi todos [los transe de mi crisis] se producían a la misma hora y en las mismas circunstancias.³²⁹ » Ce procédé de captation s'apparente à celui employé par Bolaño, Borges, et bien d'autres – qui annoncent une action, un fait par la structure « complément circonstanciel de temps + verbe au passé simple + cuando ».

³²⁹ BELLATIN Mario, *Lecciones para una liebre muerta*, Barcelona : Anagrama, 2005, 134 p.

- **Provoquer :**

À certaines occasions, le narrateur se montre provocateur. Son discours est si acerbe, si mordant, qu'il révèle son objectif : déstabiliser le lecteur, et par là même, le maintenir en haleine :

El sistema de los españoles hubiera dado algún resultado si hubieran sido capaces de violar a sus propios hijos bastardos y luego a sus nietos bastardos e incluso a sus bisnietos bastardos. ¿Pero quién tiene ganas de violar a nadie cuando has cumplido setenta años y apenas te puedes mantener de pie? El resultado está a la vista. (BOLAÑO, 2004, p. 365)

[...] la muerte de Herminia no se debía al balazo alojado en su nuca sino a un paro cardíaco. La pobrecita, les dijo el forense a un grupo de judiciales, no pudo resistir el trance de la tortura y las vejaciones. (BOLAÑO, 2004, p. 666)

Dans le premier exemple, le Chilien inverse l'ordre des valeurs (le Mal et le Bien) pour souligner la faiblesse, la fébrilité (due à la vieillesse) et la simplicité d'esprit des Espagnols. Dans le second, il insiste sur des meurtres insupportables, puisqu'il s'agit d'enfants longuement torturés. Par la provocation, l'écrivain dépeint un monde fou, car autodestructeur.

Rappelons que Bolaño est un écrivain provocateur, qui tient des propos choquants, qui aborde des sujets/thèmes sensibles, tels le nazisme, la cruauté, l'animalité inhérentes à l'être humain (dans *La literatura nazi en América* et *Estrella distante*, deux romans de 1996) : « ¿Entonces qué es una escritura de calidad? Pues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso. Correr por el borde del precipicio: a un lado el abismo sin fondo y al otro lado las caras que uno quiere, las sonrientes caras que uno quiere, y los libros, y los amigos, y la comida. [...] La literatura, como diría una folclórica andaluza, es un peligro. » Le Mal est au cœur de l'écriture bolañesque. Il habite littéralement son Œuvre – thématiquement, structurellement, stylistiquement.

Plus encore que le Chilien, Bellatin aime pousser la provocation à l'extrême en abordant des sujets marginaux, tels le travestisme, le sadomasochisme, ou encore la gérontophilie, à travers le personnage de l'Amant d'Automne : « [...] hubo una

temporada en que le gustaba salir a la calle vestido de mujer.³³⁰ », « Por esa época comenzó a frecuentar algunos bares de sadomasoquismo donde solía convertirse en el centro de atención.³³¹ », « Le daba vergüenza admitirlo, pero fue en aquella época oportunidad cuando experimentó la primera erección que recuerda [en el hogar de ancianos de su abuela].³³² »

Pour attirer toute l'attention de son lecteur, Álvaro Enrigue a recours à la désacralisation, notamment en ce qui concerne les maîtres de la culture. Il n'hésite pas à discréditer le médecin Sigmund Freud en le présentant comme un ignare (« tratando sobre vacas y campanas ») incompetente, toxicomane et frustré sexuellement :

[...] después de todo, los libros de Freud –tan literarios y potentes– no pasan de interesantes intentos de seducción de un viejo cocainómano y malo en la cama. Cuando mucho mitologías estupendamente escritas: tratando sobre vacas y campanas. (ENRIGUE, 2008, p. 43)

L'humour est d'ailleurs une approche dont les mérites ne sont plus à prouver.

- **Effrayer :**

Le critique Cristian David Ochoa Ávila précise ce qu'il entend par « terreur du lecteur », un procédé prisé par force auteurs :

Este es el terror en el falso-lector: conocerse ignorante y débil para burlar los ataques en su trayectoria infalible, ya que los cuentos de Borges requieren el mínimo valor para acometerlos.³³³

Selon lui, la terreur est le reflet de son ignorance, de ses lacunes, des ses failles et de sa naïveté que renvoie le livre qu'il a entre les mains. Pour rendre le lecteur dubitatif, pour le pousser à douter de lui-même et le mettre dans un état de malaise, de gêne, pour l'effrayer, l'Argentin Borges – qui est aussi l'un des plus grands lecteurs du Monde

³³⁰ BELLATIN Mario, *Flores*, Barcelona : Anagrama, 2004, p. 58

³³¹ BELLATIN Mario, *Flores*, Barcelona : Anagrama, 2004, p. 58

³³² BELLATIN Mario, *Flores*, Barcelona : Anagrama, 2004, p. 59

³³³ OCHOA ÁVILA Cristian David, « El terror del lector (colaboración y resistencia lectora en la literatura de Jorge Luis Borges) », México : *Punto en línea*, 2007, n° 1, ISSN: 2007-4514

– lui fait croire que la réalité est très complexe et qu'elle n'est pas à sa portée. Un procédé jubilatoire qu'emprunte également Bolaño.

- **Guider :**

Le narrateur bifacétique, qui alterne entre certitude et incertitude, oscille également entre un témoin passif et une figure dominante, omnisciente, qui guide le lecteur dans sa lecture :

[...] no sólo eran ciertas [las historias] sino que quien las contaba las había vivido, y entonces uno de la comitiva, uno con aires de gran señor (esto es necesario recalcarlo porque sus acompañantes no tenían, precisamente, aire de gran señor, eran tipos comunes y corrientes, tipos dispuestos a beber cerveza y a comer pescado y salchichas y a tirarse pedos y a reírse y ponerse a cantar, estos tipos, hay que señalarlo y repetirlo porque es de justicia hacerlo, no tenían esos aires, al contrario, tenían un aire de pueblo [...]) (BOLAÑO, 2004, p. 811)

Le narrateur maîtrise tant son univers fictionnel qu'il annonce au lecteur le moment où il peut rire entre parenthèses : « esto es necesario recalcarlo », « hay que señalarlo y repetirlo porque es de justicia hacerlo ».

Le narrateur alterne sans cesse entre discours direct et discours indirect/rapporté. Il rappelle ainsi au lecteur qu'il reprend les rênes du récit :

–Hazlo tú –le dijo a Pelletier–, tú también estabas allí.

La historia de Pelletier comenzaba entonces con los tres archimboldianos contemplando la verja de hierro negro que se alzaba para dar la bienvenida o impedir la salida (y algunas entradas inoportunas) del manicomio Auguste Demarre [...] (BOLAÑO, 2004, p. 119-120)

L'alternance vise également dans certains cas à introduire une variation narrative, qui perturbe et attire l'attention du lecteur (surtout quand le passage au discours indirect n'est pas nécessaire) : « –¿Le preguntaste por el estado de su salud? –dijo Pelletier. / Espinoza dijo que sí y que Morini le había asegurado que estaba perfectamente. / –Ya nada podemos hacer –concluyó Pelletier con un tono de tristeza que no le pasó desapercibido a Espinoza. » (BOLAÑO, 2004, p. 129)

Le narrateur prend souvent la relève du personnage, de façon progressive, en passant du style direct au style indirect, comme pour rappeler au lecteur qu'il est le maître de la fiction :

¿La ha visto?, preguntaron. La he visto, dijo el propietario de la galería, al principio sólo oía ruidos desconocidos, como de agua y de burbujas de agua. > Unos ruidos que nunca antes había escuchado en esta casa, si bien, al subdividirla para vender los pisos y, por lo tanto, al instalar nuevos servicios sanitarios, alguna razón lógica tal vez explicara los ruidos, aunque él nunca antes los hubiera oído. Pero después de los ruidos vinieron los gemidos, unos ayes que no eran precisamente de dolor sino más bien de extrañeza y frustración, como si el fantasma de su abuela recorriera su antigua casa [...] (BOLAÑO, 2004, p. 133)

Nous passons ainsi de l'intime, de l'homodiégèse à l'omniscience : d'une vision réduite et réductrice (celle d'un personnage, celle de ses sens) à une vision plus complète, large, de témoin, dotée de recul – spatial et temporel – (celle du narrateur).

- **Confondre :**

Dans son jeu avec le lecteur, le narrateur postmoderne met ce dernier à l'épreuve en le confondant régulièrement. Pour ce, il alterne la mise en application de deux procédés antithétiques et paradoxaux ; d'une part, la revendication du réalisme des faits, et d'autre part, le rappel du caractère fictif du récit. La dichotomie réalité / fiction, bien que classique, est toujours présente dans les ouvrages de notre corpus. Mais comment Bolaño, Enrigue et Bellatin opposent – ou réunissent – ces deux concepts, et pourquoi ?

Dans *Vidas perpendiculares*, le lecteur ne peut échapper à une réflexion métalittéraire. En effet, le champ lexical de la fiction est omniprésent. Les personnages sont présentés comme des créations littéraires, à travers les substantifs « personaje », « roles », « papel », l'adjectif « teatral », le participe passé « ensayado » ou l'infinitif « representar » :

La prima de México es el único personaje que, en este primer periodo, parecía consciente de que la vida no es un crepé [...] ³³⁴

Lo inquietante no era que se les hubiera descubierto [a Jerónimo y su nada de trece años, Altagracia] más de una vez mordisqueándose las orejas o hasta acariciándose las partes nobles, sino que al parecer sus *roles* en la relación estaban invertidos: el niño hacía el *papel* de esposa y la nana el de esposo. ³³⁵

La minúscula oposición que ofreció Mercedes [...] fue recibida por la abuela con un gesto tan *teatral* que seguramente haya sido *ensayado* [...] ³³⁶

El tema de la vida de Rufo dio para evitar cualquier silencio incómodo en la mesa y para que yo pudiera *representar* el *papel* de señorita atenta a las aventuras de los hombres. ³³⁷

Il convient de noter que le champ lexical associe également les personnages à des pantins, face à un narrateur marionnettiste (soit omnipotente) et souligne donc le déterminisme qu'ils subissent. Quant au récit, certains personnages rappellent explicitement sa nature fictive, par l'emploi du substantif dialogique « historia » : « Yo atendía, por los años en que comienza esta historia, el santuario de Santi Cosma e Damiano ³³⁸ ». Le lecteur est plongé dans un univers où rien n'est authentique ; ni la trame, ni les personnages. Tout l'incite à douter.

Un autre processus est amorcé par Enrigue pour instiguer le lecteur à déceler le vrai du faux, à remettre en question les dires du narrateur : détruire la fiabilité discursive de ce dernier. Pour ce, dans les cinq premières séquences introductives, il inonde le récit de données temporelles vagues (l'année est évoquée, mais pas la saison, le mois, le jour, ni l'heure) : « De ese año de 1936 » (p. 16), « durante 1937 » (p. 19), « el año de 1938 marca el fin de la lactancia » (p. 23), « En 1938 » (p. 24). Parfois les références temporelles sont imprécises, comme le démontrent la disjonction (introduite par la conjonction « o ») qui marque le doute ou la préposition « por » : « Por el mes de febrero o marzo del año decisivo y hostil de 1939 » (p. 31), « más o menos por el mes de marzo » (p. 22). En outre, le narrateur emploie le pronom neutre

³³⁴ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 17

³³⁵ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 42

³³⁶ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 133

³³⁷ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 113

³³⁸ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 46

indéfini « se », qui connote la rumeur publique, et invalide donc le caractère véridique des faits :

Aprendió [Jerónimo] bastante tarde a caminar, no se sabe si porque desde entonces estaba claro que era diferente, o por los vestidos de hilo decimonónicos [...] con que lo emperifollaban todos los días [...] (p. 19)

Todas estas casas sumaban una cantidad casi infinita de metros cuadrados de paredes que podrían llenarse con las pinturas de Indalecio, que la verdad no se entiende por qué le gustaban al millonario alemán. (p. 20)

Enfin, il présente la narration comme une série des suppositions, à travers l'emploi du conditionnel (« Se podría deducir de ello que », p. 17) ou des formules d'hypothèse introduites par « Puede ser que » (p. 21). Ainsi, ce qui se présente comme un roman biographique rencontre très vite des limites.

Il semble que dès le début, le Mexicain tente de fausser le pacte de lecture, en empêchant par tous les moyens le lecteur de se laisser emporter par un récit – qui se revendique réaliste – sans se poser de questions, en restant passif. Il s'oppose de cette manière à l'incipit romanesque traditionnel.

L'égarement du lecteur trouve son apogée dans l'alternance narrative au sein d'un même paragraphe, qui régit la séquence 22 de *Vidas perpendiculares*. Ainsi, la jeune héritière grecque donne la relève au narrateur extradiégétique-hétérodiégétique du récit principal, sans aucune transition :

Aquella tarde, la aldaba de la puerta había sonado una o dos veces más, golpeada siempre por arameos a las carreras con sus últimos mandalos para poder estar de vuelta en sus barrios para el crepúsculo. El delicado arreglo de mi vestido y peinado, en que Roda se había afanado toda la mañana, ya estaba por desmoronarse entre los sudores cuando finalmente escuché el golpe de los caballos llegando y la voz de mi padre mientras desmontaba. Me aplané como pude las faldas de la túnica y corrí a darle la bienvenida. // En el umbral de la puerta que abrió la criada estaban la abuela y el padre de Severo, cada uno con una maleta.³³⁹ (La seconde partie de la citation, marquée par les deux slashes, est la suite directe de la fin de la séquence 21)

La confusion narrative rend le récit difficile à déficeler et à déstructurer. Par ce biais, le narrateur informe le lecteur de la nécessité de déconstruire pour reconstituer

³³⁹ ENRIQUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 107-108

(réassembler les pièces du puzzle). Curieusement les verbes « desmoronarse » et « desmontar » de l'extrait choisi pourraient être polysémiques et se référer au travail de démolition que doit réaliser le lecteur pour percer le sens du texte.

Pour égarer le lecteur, Bolaño fait usage de l'alternance typographique pour transcrire le style direct, le dialogue de deux personnages – à savoir le passage sans transition dans le roman du développement d'un personnage introduit par un tiret à celui d'un autre personnage sans tiret. Non content de confondre le lecteur, ce procédé tend à renforcer l'impression de voyeurisme de ce dernier, qui s'immisce dans la vie des personnages, dans leurs conversations, *in medias res*, sans savoir forcément qui parle ; à l'obliger à reconstituer les pièces manquantes du puzzle, tel un détective ; et à refléter le chaos d'un monde sans règles :

–Los dos primeros días los pasó solo, sin telefonarme ni una sola vez.

Cuando lo vi me dijo que se había dedicado a visitar museos y a pasear sin rumbo determinado por barrios desconocidos de la ciudad, barrios que vagamente recordaba de los cuentos de Chesterton pero que ya nada tenían que ver con Chesterton aunque la sombra del padre Brown aún perdurara en ellos, de una forma no confesional, dijo Morini, como si pretendiera desdramatizar hasta el hueso su errancia solitaria por la ciudad [...]³⁴⁰

« Amalfitano [...] se quedó sentado, susurrando sí o no o no me acuerdo o puede ser. » (p. 270) À travers cette série de disjonctions logiques (« o »), le narrateur invite le lecteur à se méfier de lui. C'est l'alternance entre incertitude et certitude qui fait du lecteur un être conscient du des procédés narratologiques dont il est victime. Rappelons que la carence d'informations relatives au physique ou à la personnalité des personnages permet de laisser libre cours à l'imagination du lecteur – qui par ce biais devient d'autant plus actif.

Tout comme chez Enrigue, la confusion du lecteur est fomentée par l'alternance du narrateur entre deux postures antithétiques au sein de mêmes fragments de texte. Il est à la fois catégorique – il présente ses dires comme irréfutables, assurés, il étaye ses arguments par des exemples, des données scientifiques – et dubitatif – il émet des hypothèses, se contredit, et va jusqu'à

³⁴⁰ BOLAÑO Roberto, 2666, Barcelona : Anagrama, 2004, p. 129-130

reconnaître son incertitude ou son ignorance. Il vacille entre fiabilité/crédibilité et incrédibilité.

La fiabilité de l'auteur est assurée par l'esprit scientifique du narrateur, qui se veut synthétique, qui se sert de verbes de réflexion/de pensée et décompose ses arguments en points :

Por lo que se concluía que, 1: todos los araucanos o buena parte de éstos eran télépatas. 2: la lengua araucana estaba estrechamente ligada a la lengua de Homero. 3: los araucanos viajaban por todas partes del globo terráqueo, especialmente por la India, por la primitiva Germania y por el Peloponeso. 4: los araucanos eran unos estupendos navegantes. (BOLAÑO, 2004, p. 284)

Le narrateur passe de façon déconcertante de la certitude à l'incertitude, à l'assurance et au doute. Cette alternance vise à jouer une fois de plus avec le lecteur, qui est mis à l'épreuve.

Le versant scientifique du narrateur est appuyé par l'emploi du présent gnominique (des assertions), le catalogage (de nombreuses énumérations), une structuration des idées, la synthétisation et l'explicitation :

De la cena salieron con varias propuestas y una sospecha. Las propuestas eran: dar una lección en la universidad sobre literatura española contemporánea (Espinoza), dar una lección sobre literatura francesa contemporánea (Pelletier) [...].

La sospecha era: cabía la posibilidad de que Amalfitano fuera homosexual [...]. (BOLAÑO, 2004, p. 170)

Es decir: se había puesto a pensar en cosas prácticas, reales, tangibles, y también se había puesto a recordar. (BOLAÑO, 2004, p. 187)

Le caractère versatile, instable du narrateur repose, quant à lui, sur le recours aux disjonctions logiques, aux adverbes exprimant le doute :

La noche anterior eso fue probablemente lo que dijeron él y Pelletier después de que el muchacho, sano y fuerte y puro, les asegurara que habían muerto más de doscientas mujeres. (BOLAÑO, 2004, p. 182)

Bolaño tente d'égarer, de confondre le lecteur avec malice. En ce sens, il suit une trame principale (la recherche d'Archimboldi dans la première partie de son

œuvre), à travers les différents déplacements des quatre protagonistes, mais ne cesse d'interrompre le fil conducteur en introduisant des pauses narratives, descriptives, analeptiques ou proleptiques. Ainsi, la visite d'une galerie d'art londonienne par Norton, Pelletier et Espinoza est un passage dont le déroulement apparaît fragmentairement, à la page 117-118 ; 129 ; 132-134 ; 192, 194.

En égarant le lecteur, le narrateur met en place un jeu avec ce premier. Un jeu qui était également au cœur de la narration de deux grands écrivains latino-américains, Jorge Luis Borges et Julio Cortázar. L'empreinte borgésienne est perceptible dans l'œuvre de Bolaño. C'est d'elle que dépend le versant didactique et métafictionnel de la narration. Dans « Acerca de « Los detectives salvajes » », le Chilien met l'accent sur le poids de l'empreinte borgésienne et cortazarienne dans son récit :

Decir que estoy en deuda permanente con la obra de Borges y Cortázar es una obviedad. Creo que mi novela tiene casi tantas lecturas como voces hay en ella. Se puede leer como una agonía. También se puede leer como un juego. (BOLAÑO, *Entre paréntesis*, 2004, p. 327)

- Éduquer :

L'éducation du lecteur se fait de plus en plus nécessaire actuellement, ce bien plus qu'au XVII^{ème} siècle, lorsque Cervantes écrivit son *Don Quichotte*. Oui, mais pourquoi ? Essentiellement car le monde est régi et dominé par la virtualité, dépossédant les « sujets » – le terme est bien choisi, puisque nous ne sommes parfois plus que les pions d'un échiquier commercial et politique – de leur rôle actif. L'autocritique, la capacité d'analyse, l'autonomie morale ont été annihilées et substituées par des valeurs anationales, mondialistes, tels la suprématie de la culture de masse (populaire), entraînant une simplification formelle et esthétique, l'homme comme simple spectateur, public, ou encore une liberté fictive (les choix qui nous sont proposés ne sont en réalité pas des choix, et sont le souvent le fruit d'un consortium politico-économique).

Les trois romans de ce corpus ont une triple visée didactique, éducative et cognitive. Non contents d'émailler leur récit de références littéraires et historiques ou de réflexions philosophiques et métafictionnelles, les écrivains, par le biais d'un jeu

imposé par le narrateur au lecteur/narrataire, s'efforcent de rendre ce dernier « actif », pour rompre avec la passivité à laquelle il était autrefois assujéti. Le lecteur devient alors un détective (bis ?), autonome, qui doit rassembler les pièces du puzzle (de l'histoire fragmentée) pour lui donner une forme, pour résoudre l'énigme finale. Mais ce rôle ne s'arrête pas aux faits, à la trame. Le lecteur se voit conférer une fonction d'anticipation. Tout comme l'Argentin Jorge Luis Borges dans les nouvelles de *Ficciones* (1944) et *El Aleph* (1949), le narrateur postmoderne apprend au lecteur – son disciple – à décoder et « lire » la fiction par le biais d'indices qui développent son esprit de déduction et lui permettent de restituer la chronologie du récit, tout en l'incitant implicitement à se pencher sur les composants de la fiction et à s'interroger sur la manipulation qu'il subit.

Ces caractéristiques répondent à l'archétype du lecteur idéal ébauché par James Joyce : un lecteur souffrant d'une « ideal insomnia », qui n'aurait de cesse de relire l'ouvrage une fois la dernière page terminée, jusqu'à déceler tous les mécanismes de la narration.

Les premiers indices que dissémine Enrigue dans son texte sont onomastiques. Le nom du protagoniste, Jerónimo, dont l'étymologie renvoie au mot grec « Hieronimus », un nom saint, annonce d'emblée – dès la première page – sa différence vis-à-vis des autres personnages et son exceptionnalité – bien qu'on ne la connaisse pas encore. De la même façon, le nom de sa mère Mercedes, qui vient du latin et signifie « miséricordieuse », « libératrice », reflète sa dévotion à Dieu et indique au lecteur qu'elle sera celle qui permettra à Jerónimo de trouver sa voie dans le monde (en lui apportant de l'amour, en l'inscrivant à l'école à México, en le faisant bénéficier des cours de langue du professeur John).

Le narrateur extradiégétique-hétérodiégétique prépare dès le début le lecteur, il l'incite à douter de celui qui relate (en utilisant des formules exprimant l'hypothèse,

la conjecture³⁴¹) et à accepter son rôle de lecteur actif (en l'incluant dans la fiction avec le sujet indéfini « uno³⁴² », en soulevant des interrogations).

La réflexion et la remise en question (apprendre à douter) correspondent à la dernière étape de l'apprentissage du lecteur. La conscientisation est une tâche qui incombe à l'auteur, un défi nécessaire à relever, comme le souligne Álvaro Enrigue :

La narrativa latinoamericana está en un momento de explosión como no lo había estado en muchos años. Es la única región en el mundo en que precisamente tratamos al género con mucha desconfianza. La novela es un género del que dudamos, que cuestionamos; y las novelas que no pretendan hacer ese cuestionamiento no me interesan en lo más mínimo.³⁴³

Bolaño évoque dans *Entre paréntesis*³⁴⁴ (2004) la nécessité d'élaborer des récits en clef tels *Rayuela* (1963) de Cortázar, les nouvelles de Borges, pour captiver le lecteur. Par ailleurs, la réflexion du lecteur – née de l'obligation de déchiffrer/décrypter le message codé du roman pour en découvrir sa signification cachée et son dénouement –, une réflexion didactique est vue comme une délectation, et non comme une contrainte. C'est ce que le Chilien explique dans son recueil de critiques et chroniques, en parlant du roman puzzle d'Antoine Bello, *Éloge de la pièce manquante* (1998) :

³⁴¹ Rien n'est présenté comme une certitude, tout est remis en question par des adverbes et le subjonctif : « Probablemente Mercedes Loera haya sido la peor mamá de todo el mundo, pero era organizada y coqueta [...] Tal vez haya sido demasiado joven para darse cuenta de lo que le estaba pasando. » (p. 16-17)

³⁴² Avec le pronom indéfini « uno », le narrateur inclut le lecteur dans le groupe auquel il fait référence, et par extension, le lecteur – à la fiction : « De ese año 1936 también hay correspondencia de la madre de Jerónimo y es tan inocua que uno termina preguntándose si no habrá sido de verdad un milagro que el niño haya salido bien dotado. [...] Dentro del pequeño cofre cada carta iba antecedida por una copia de la carta enviada por Mercedes. Un sistema de loca, político, o persona que no tiene nada que hacer – casos probablemente más cercanos entre sí de lo que uno se imaginaría. » (p. 16) En effet, « uno » peut se traduire dans cet exemple par « tout le monde » (y compris le lecteur).

³⁴³ FRIERA Silvina, « Claroscuros », *Página/12*, 10 décembre 2013

³⁴⁴ BOLAÑO Roberto, *Entre paréntesis*, in « La novela como puzzle », Barcelona : Anagrama, p. 161-162

[...] su [...] novela [...] es, en efecto, un puzzle, es decir: una novela policial, con asesino en serie, con jugadores de puzzle, incluso con campeonatos de puzzle de velocidad, y cuya estructura se corresponde con la de un puzzle cuyas piezas el lector debe armar o ensamblar, entre otras cosas para llegar a descubrir al asesino, pero también, sobre todo, para disfrutar, que es el fin primero de cualquier novela, el placer no comprometido sino con el placer.

La notion de plaisir est ici liée à celles de jeu et de découverte. C'est pourquoi les romans de Bolaño visent à instruire le lecteur tout en divertissant, le distrayant. Ne sont-ce d'ailleurs pas les meilleurs ingrédients pour faire évoluer ce dernier ? En revanche, il convient de souligner que l'auteur de *2666* ne s'adresse pas à un lecteur novice, mais à un averti, déjà lettré.

Dans sa manipulation du lecteur, le narrateur initie un double processus qui vise à réveiller sa curiosité, et à lui rappeler par la suite qu'il doit modérer son impatience, comme lorsque Norton et Pelletier apprennent que Morini a quitté leur hôtel la nuit dernière sans prévenir, qu'ils demandent où est allé leur ami au réceptionniste, et que le narrateur rappelle : « –¿Se marchó a las doce de la noche? ¿Adónde? / El recepcionista, naturalmente, no lo sabía.³⁴⁵ » Dans le même esprit, il feint donner davantage d'information au lecteur alors qu'il les retient et les dissémine progressivement, au compte goutte, afin d'obtenir son attention et de le tenir en haleine (utilisant ainsi les stratégies narratives propres au genre policier) : « Recordó la voz del contestador de Morini, es decir la voz grabada del propio Morini que avisaba escueta pero educadamente que aquél era el número de Piero Morini y que procediera a dejar un mensaje³⁴⁶ ».

Le narrateur explicite ses propos, il fait usage de la paraphrase ou définit certains concepts ou mots. Il fait d'ailleurs office de dictionnaire, comme le dénotent les locutions « es decir », « por lo tanto », le verbe « significar » :

³⁴⁵ BOLAÑO Roberto, *2666*, Barcelona : Anagrama, 2004, p. 125

³⁴⁶ BOLAÑO Roberto, *2666*, Barcelona : Anagrama, 2004, p. 127

[...] pensó que todo aquello era un truismo, es decir una proposición demasiado evidente y por lo tanto inútil de ser formulada. (BOLAÑO, 2004, p. 265-266)

[...] cirro significa duro, viene del griego *skirrhós*, que significa duro, y se aplica a los tumores, a los tumores duros, pero esas nubes no tienen ninguna pinta de dureza. (BOLAÑO, 2004, p. 383)

Parfois, l'enseignement passe par les personnages (reflets du lecteur ignorant et du narrateur savant-omniscient) :

¿Qué es la gefidrofobia?, dijo Juan de Dios Martínez. Es el miedo a cruzar puentes. Es cierto, yo conocí a un tipo, bueno, en realidad era un niño, que siempre que cruzaba un puente temía que éste se cayera, así que los cruzaba corriendo, lo cual resultaba mucho más peligroso. Es un clásico, dijo Elvira Campos. Otro clásico: la claustrofobia. Miedo a los espacios cerrados. Y otro más: la agorafobia. Miedo a los espacios abiertos. Ésos los conozco, dijo Juan de Dios Martínez. (BOLAÑO, 2004, p. 477-478)

Le dialogue entre le policier Juan de Dios Martínez et la directrice de l'hôpital psychiatrique Elvira Campos rappellent ceux de Platon (IV avant J.-C.), dans lesquels s'affrontent maître (ici une femme, Elvira Campos) et disciple (un homme, Juan de Dios Martínez). Dans l'exemple ci-dessus, la discussion des deux personnages n'est qu'un prétexte pour éduquer le lecteur, le tester et l'amuser.

L'enseignement d'un personnage peut prendre l'apparence d'un contenu encyclopédique, comme le démontre l'explication technique de Florita Almada :

Sólo el aparato digestivo de los animales herbívoros, decía Florita, dispone de sustancias capaces de digerir la celulosa y por lo tanto de absorber sus componentes, las moléculas de glucosa. La celulosa y otras sustancias similares es lo que llamamos fibra vegetal. Su consumo, pese a que no nos proporcione elementos energéticos aprovechables, es beneficioso. Al no ser absorbida la fibra hace que el bolo alimenticio, en su recorrido por el tubo digestivo, mantenga su volumen. Y eso hace que genere presión dentro del intestino, lo cual estimula su actividad, haciendo que los restos de la digestión avancen fácilmente a lo largo de todo el tubo digestivo. (BOLAÑO, 2004, p. 572)

Au travers de ces exemples, l'intention éducative de l'Œuvre bolañesque se révèle indéniable. À telle point qu'elle est exposée clairement dans 2666 à travers le substantif « conocimiento » : « La lectura es placer y alegría de estar vivo o tristeza de estar vivo y sobre todo es conocimiento y preguntas. » (BOLAÑO, 2004, p. 983) La lecture devient donc un espace d'apprentissage, de formation. L'enseignement, si

subtilement amené, parfois avec humour, par petites bribes – rarement sous la forme d'un contenu dense –, dénote le caractère pédagogique de l'approche de l'auteur.

Une autre façon de rendre le lecteur actif est de l'accoutumer à être manipulé pour l'inciter à douter du narrateur, se distancer du texte et tout remettre en question : « [...] no has pensado seriamente si tu mano realmente es una mano. » (BOLAÑO, 2004, p. 268)

Certains procédés, qui tendent à caractériser les romans de Bolaño de romans à énigmes, sont empruntés au roman policier. Tout d'abord, il n'a de cesse de retarder la révélation de l'information. À la fin de la première partie de 2666, le narrateur fait languir le lecteur en égrenant le contenu de la lettre qu'adresse Norton à Espinoza et Pelletier (p. 185-207), avec qui elle entretient une relation amoureuse. Ces fragments épistolaires à la première personne du singulier sont intercalés dans la narration (hétérodiégétique). Puis, il annonce subrepticement au lecteur qu'un événement digne de mention est sur le point de se produire et qu'il doit y prêter une grande attention en utilisant la formule « Un día [...] », « Una noche [...] ». L'article indéterminé « un » met l'accent sur l'indétermination temporelle qui plane sur les faits, comme s'ils n'étaient pas avérés.

Comme dans un roman policier, le narrateur ne révèle pas immédiatement l'identité du personnage pour maintenir intact le suspense et inciter le lecteur à la réflexion – soit à prendre en main son rôle de lecteur actif : « Dos días después, casi como un acto reflejo, Pelletier llamó al piso de Morini y esta vez alguien descolgó el teléfono. » (BOLAÑO, 2004, p. 128) « Alguien » renvoie ici à Morini lui-même, mais le narrateur se garde de révéler d'emblée son identité et laisse planer le doute. L'identité des personnages n'est pas la seule à être occultée, celle des choses l'est aussi, puisque le narrateur postpose au maximum leur divulgation : « Según Espinoza, que no había querido abrumarlo con preguntas, Morini daba la impresión de querer ocultar algo. ¿Pero qué? » (BOLAÑO, 2004, p. 129)

Bolaño attend toujours le dernier moment pour faire une révélation afin d'inciter le lecteur-destinataire à prendre en main son rôle de « lecteur actif », comme si le fait de lire était une formation multiple

- 1) de détective (découvrir de qui l'on parle ; rassembler les pièces du puzzle et reconstituer celles qui manquent ; ne passer à côté d'aucun indice)
- 2) de complice (à travers l'humour ; il pense ainsi être le seul à comprendre les allusions du narrateur et adhère au récit)
- 3) d'élève (en acquérant le réflexe de satisfaire sa curiosité, de faire des recherches pour saisir (toutes) les références du narrateur ; en apprenant à lire une œuvre et à en déceler les codes).

Dans les œuvres de Bellatin, le narrateur instaure d'emblée une distance entre le texte et le lecteur, rendant impossible toute identification. Il s'efforce de parsemer son récit d'un champ lexical de l'univers dramatique, pour lui rappeler la nature fictive du roman et l'inciter à douter de tout, y compris de lui :

Cualquiera que hubiese visto aquellas escenas pensaría que un extraño placer embargaba a la señora henriette Wolf en el momento de escribir las posibles causas de las mutaciones en el género humano. » (BELLATIN, 2000, p. 72)

El futuro padre del escritor que protagoniza este relato tiene demasiado trabajo para realizar semejantes viajes. (BELLATIN, 2000, p. 78)

Conforme continúa su camino el escritor que protagoniza este relato se pregunta por su conducta de las últimas semanas. (BELLATIN, 2000, p. 93)

Una vez cruzado el corazón de las violetas, el personaje se halla dentro de un escenario. De pronto se encuentra con el torso desnudo frente a un público que se ríe de su cuerpo deforme. (BELLATIN, 2000, p. 97)

Enrique use du même stratagème que Bellatin. Il rappelle au lecteur que les personnages sont bel et bien fictifs en soulignant leur dimension dramatique par l'emploi du champ lexical du théâtre (« roles », « papel », « teatral », « ensayado ») et de la littérature (« personaje ») :

[...] al parecer sus roles en la relación estaban invertidos: el niño hacía el papel de esposa y la nana de esposo. (ENRIGUE, 2008, p. 42)

Un personaje de quien nunca supe el nombre y que siempre entraba con la cabeza cubierta recibía el bolso repleto de monedas y me concedía una bendición. (ENRIGUE, 2008, p. 119)

La minúscula oposición que ofreció Mercedes [...] fue recibida por la abuela con un gesto tan teatral que seguramente había sido ensayado [...] (ENRIGUE, 2008, p. 133).

Le fait d'évoquer le rôle fictif de ses personnages dans le roman, de retarder autant que possible la révélation tant attendue, la fin d'une anecdote, bien qu'il soit et se revendique omniscient, d'égrener les informations poussent subtilement le lecteur à enfiler sa blouse de détective, de poser des questions au lecteur par l'intermédiaire de ses personnages, de rappeler le caractère fictif du récit, sont autant de stratagèmes qui remplissent une fonction hautement didactique.

La littérature n'a en fin de compte d'autre propos final que de pousser le lecteur à la réflexion. À cet égard, le journaliste de *La Crónica de Hoy*, Maricruz Jiménez Flores recueille un témoignage d'Álvaro Enrigue, qui considère la littérature comme dotée d'un dessein ; réfléchir et faire réfléchir : « Si además de narrar podemos conmover al lector, promover una serie de ideas en él, estamos haciendo verdadera literatura.³⁴⁷ »

- Encoder et décoder la fiction, un jeu :

Tout enseignement n'est pas toujours aisément accessible. Le narrateur l'encode et le lecteur se doit de le décoder.

Les auteurs et les titres des ouvrages cités dans les romans de Bolaño, Enrigue et Bellatin sont des références aux sources d'inspiration de ces derniers. Ils sont un message codé qui renvoie aux stratégies d'écritures mises en place par les auteurs. Par exemple, si Bolaño cite le *Nuevo tratado del paralelismo* de Rafael Dieste, c'est pour rappeler que son texte est lui aussi programmatique – c'est un véritable traité de

³⁴⁷ JIMÉNEZ FLORES Maricruz, « "Soy un convencido de que el arte está en la narración o de que la narración es un arte" », *La Crónica de Hoy*, 29 janvier 1997, p. 11

littérature – et qu’un parallélisme peut s’établir entre tous les personnages – qui ne sont qu’un en fin de compte, dupliqué à l’infini. En ce sens, les références intertextuelles font du texte du Chilien un récit spéculaire. À travers la citation d’auteurs clés, Bolaño nous dit ce qu’il nous faut lire pour comprendre son œuvre autant qu’il révèle de qui il puise tel ou tel procédé. Le concept de lecteur actif provient tout droit de Cortázar, comme il le souligne p. 286 :

Y así como el libro empezaba con un recto a la mandíbula (el Yekmonchi llamado Chile, geográfica y políticamente era igual al Estado griego), el lector activo preconizado por Cortázar podía empezar la lectura con una patada en los testículos del autor y ver de inmediato en éste a un hombre de paja, un factótum al servicio de algún coronel de Inteligencia, o tal vez de algún general con ínfulas de intelectual [...]

L’énumération disjonctive met en relief le pouvoir de création du lecteur, comme le conçoit Cortázar. Il s’agit de minimiser les descriptions pour laisser libre cours à l’imagination du lecteur/créateur.

Pour Bellatin aussi, la lecture doit être un jeu, dont l’enjeu serait l’ouverture d’un portail, l’accès à une galerie. Pour faire durer le jeu, il recrée des lieux d’errance et des personnages perdus – qui ne sont autre que le reflet du lecteur. En disséminant quelques informations (ou données), Bellatin transforme sa fiction en archives, dont les pièces (les documents) doivent être rassemblés par le lecteur-archiviste. La fluidité de la narration – qui fait penser à un flux continu d’informations – laisse entendre/espérer que la reconstitution et l’élucidation sont possibles.

Dans la section intitulée « Sobre la muerte del autor » (*Hipotermia*, 2006), Enrigue insiste sur la nécessité pour un écrivain de codifier et de voiler son discours. Rien ne doit être explicité, tout doit être suggéré, détourné, comme le dénote l’adverbe « oblicuamente » : « A veces escribir es un trabajo: trazar oblicuamente el camino de ciertas ideas que nos parece indispensable poner en la mesa. » (ENRIGUE, 2006, p. 137)

À l’instar de Bolaño et de Bellatin, le Mexicain émaille subrepticement son texte de commentaires métafictionnels qui agissent comme un miroir en ce qu’ils éclairent

le lecteur sur le mode de fonctionnement du récit qu'il est en train de lire. C'est le cas par exemple de la p. 27 :

Revisadas de atrás para adelante, las cartas se transformaban en una espiral de sugerencias que aunque no tenía sentido del todo, revelaba un formidable esfuerzo de ocultamiento.

L'extrait choisi met l'accent sur le non-sens du texte – en apparence –, derrière lequel se cache – à un autre niveau de lecture – une révélation. L'« esfuerzo de ocultamiento » est une référence à la manipulation que fait subir le narrateur au lecteur.

- **Récompenser :**

L'écrivain postmoderne ne se limite pas à éduquer son lecteur ; il le récompense. Ceci dans le but de le pousser à poursuivre son apprentissage, aussi fastidieux soit-il. En effet, être un lecteur actif implique de réaliser une lecture minutieuse, presque stylistique et critique, de l'œuvre, de la relire plusieurs fois, et de multiplier le nombre d'apprentissages – donc de lectures, si possible d'un maximum d'auteurs distincts. La gratification n'est pas pécuniaire, mais intellectuelle. Plus le lecteur progresse, plus il a accès à un autre niveau d'entendement du récit.

Dans *Vidas perpendiculares*, Enrigue répand subrepticement des indices sur les réincarnations du protagoniste. Ainsi, les yeux saillants qui caractérisent Jerónimo Rodríguez Loera (« nació con los ojos marcadamente saltones³⁴⁸ ») dès son enfance se retrouvent dans la prosopographie de la jeune fille grecque (« Tal vez tuviera los ojos demasiado saltones³⁴⁹ »). L'adjectif « saltones » s'érige alors comme moyen de repérage des diverses réincarnations de Jerónimo.

³⁴⁸ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 11 (Séquence 1)

³⁴⁹ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 107 (Séquence 22)

- **Un personnage-témoin de la fiction et de la création :**

Le narrateur nous fait assister « en direct » au processus de création. Il revient sur ces choix de mots (« No »), hésite (« tal vez »), se corrige (« sensaciones »), jusqu'à trouver le mot adéquat (« Ideas-juego ») :

Amalfitano tenía unas ideas un tanto peculiares al respecto. No las tenía siempre, por lo que tal vez sea excesivo llamarlas ideas. Eran sensaciones. Ideas-juego. » (BOLAÑO, 2004, p. 243)

En el patio cuadrulado llovía, el cielo cuadrulado parecía el rictus de un robot o de un dios hecho a nuestra semejanza, en el pasto del parque las oblicuas gotas de lluvia se deslizaban hacia abajo pero lo mismo hubiera significado que se deslizaran hacia arriba, después las oblicuas (gotas) se convertían en circulares (gotas) que eran tragadas por la tierra que sostenía el pasto, el pasto y la tierra parecían hablar, no, hablar no, discutir, y sus palabras ininteligibles eran como telarañas cristalizadas o brevísimos vómitos cristalizados, un crujido apenas audible, como si Norton en lugar de té aquella tarde hubiera bebido una infusión de peyote. (BOLAÑO, 2004, p. 23)

Dans le dernier exemple, c'est la répétition – avec une variante – de la même phrase (« En el patio cuadrulado llovía » / « en el pasto del parque las oblicuas gotas de lluvia se deslizaban ») qui laisse transparaître l'acte créatif en cours.

En fin de compte, au regard de l'échantillon de nos trois auteurs, le lecteur postmoderne remplit toutes les attributions du lecteur du roman total : il assemble toutes les pièces du puzzle, il imagine ce qui est occulté ou inachevé, il fait des liens, il restaure la généalogie du texte, comble les lacunes, supprime les failles du texte.

Nous pourrions nous demander pourquoi nos auteurs s'égosillent à établir une relation de complicité avec le lecteur et à l'éduquer par tant de stratégies narratives ? C'est Genette qui détient la réponse : plus le lecteur est sollicité durant la lecture, plus l'œuvre se transforme et se transcende. Effectivement, selon lui, toute œuvre est plurielle, puisque son identité n'a de cesse de muter, de se transformer au fil des générations, des lecteurs, des interprétations : « [...] une identité (spécifique) ne cesse de se modifier, spontanément ou par intervention, [...] la vie des œuvres n'est pas de tout repos. [...] Inévitables dans le temps et l'espace parce que liés à leur caractère matériel et étendu, ces incessants changements d'identité (spécifique) nous obligent donc à un constat que l'on peut formuler sous cette forme : *ces œuvres sont*

plurielles.³⁵⁰ » Si la lecture est plurielle, la réception l'est, et par conséquent, l'œuvre l'est aussi.

Notons que cet aspect pluriel de l'œuvre renforce l'image – postmoderne – d'un monde kaléidoscopique et nous renvoie une fois de plus au paradoxe de l'« unité multiple ».

ii. L'art de la digression : une structure en éclats :

La digression, qui désigne une parenthèse narrative, est une pratique transgressive et subversive bi-générique. Effectivement, elle rompt non seulement avec le roman traditionnel (linéaire, ordonné), mais aussi avec le roman policier (dont la structure vise à résoudre une énigme). Ici, l'énigme n'est pas résolue. La révélation finale est sans cesse retardée, voire détournée. Il peut s'agir d'un moyen dont use le narrateur de s'assurer de la ténacité, de l'imperturbabilité et de la concentration du lecteur, qui n'est pas censé négliger, voire oublier son rôle de détective complice (de lecteur actif).

Selon les canons du roman policier (l'une de ses variantes), l'on prend connaissance au début de l'identité du criminel, puis l'on assiste à la mise en scène du délit, pour finir par suivre le processus d'investigation que mène le détective afin de découvrir la vérité (qui ne sera révélée qu'en dernière instance). Les indices qui joncheront le parcours du détective et les réflexions qu'il formulera (constituées de déductions, d'analyses et de comparaisons) seront subrepticement adressés au lecteur (qui est narrataire ou destinataire implicite du texte).

La digression est une technique quasiment pédagogique dans ce roman. Elle permet au lecteur d'accomplir pleinement son rôle de personnage à part entière du récit, lui laissant l'occasion de s'interroger, de douter, de déceler la manipulation dont il fait l'objet et/ou de dépasser, devancer le maître-détective. Le lecteur est souvent

³⁵⁰ GENETTE Gérard, *L'Œuvre de l'art 1 : Immanence et transcendance*, Paris : Seuil, 1994, p. 262 ; 265

confondu, décontenancé volontairement par le narrateur, qui insère dans le fil narratif des récits secondaires, déconnectés ou non du récit principal.

Bolaño maîtrise avec brio l'art de la digression. Car pour lui, la narration ne repose pas sur une trame, mais sur un style et sur le mystère. Cet art consiste à retarder au maximum une révélation pour que le lecteur lui prête une oreille attentive. La digression est employée partout dans le texte. Elle prend l'apparence d'insertions dans une phrase, la rallongeant et bouleversant son rythme. La digression a également pour conséquence d'égarer le lecteur, qui doit se concentrer afin de se remémorer le propos initial du texte.

En México, y puede que el ejemplo sea extensible a toda Latinoamérica, salvo Argentina, los intelectuales trabajan para el Estado. (BOLAÑO, 2004, p. 161)

Divers récits secondaires s'entrelacent et interrompent la trame principale de 2666 de Bolaño – qui correspond à la succession de ces notes nécrologiques/aux mini biographies des femmes assassinées. Entre autres, citons celle du détective Juan de Dios Martínez, qui mène l'enquête concernant un profanateur d'églises surnommé El Penitente, patient d'un hôpital psychiatrique, et tombe amoureux de la directrice de l'hôpital et docteur ; du policier mexicain Harry Magaña, à la recherche Miguel Montes ; de la truculente voyante-guérisseuse défendant le sort des rejetés, Florita Almada ; du policier Epifanio, qui fait des découvertes bouleversantes sur la probité de la justice et recherche l'assassin d'Estrella Ruiz Sandoval (p. 580) ; de l'officier de police judiciaire Ernesto Ortiz Rebolledo, qui élabore une théorie sur les crimes de Santa Teresa, selon laquelle il n'y aurait qu'un coupable, un serial killer, exposée aux pages 589-590 ; du journaliste Sergio González, qui n'est satisfait d'aucune théorie déjà proposée et interviewe Florita Almada (p. 698, paragraphe du bas, « si los achin... ») ; de l'ex agent du FBI, de la police militaire des États-Unis, Albert Fessler, qui arrive à Santa Teresa pour donner des conférences et est escorté par Sergio González ; de la députée Azucena Esquivel Plata, qui recherche son ami d'enfance, Kelly Rivera Parker, et engage l'investigateur privé Loya pour la retrouver, en vain ; ou de la journaliste Mary-Sue Bravo, qui recherche le journaliste et poète de La Raza de Green Valley, Josué Hernández Mercado.

Ces récits secondaires servent de pauses narratives, d'interludes au récit principal, dont la tension est trop forte. Ils introduisent également des variations génériques, narratologiques et esthétiques qui offrent une plus grande hybridité. Enfin, ils soulignent l'inefficacité de la police : les personnages sont obligés d'enquêter eux-mêmes, tous comme les lecteurs, qui sont poussés à douter des éléments de la fiction, à commencer par le narrateur, et à devenir à leur tour des détectives.

La trame principale des crimes est interrompue sans cesse par des biographies, des anecdotes d'investigateurs, des théories, comme pour annoncer que le mystère – retardé par tant de digressions – ne sera jamais résolu et que le sens de la vie – ou plutôt de la mort, puisque ce sont les morts qui priment ici – nous échappe.

De la même manière, la majeure partie du sous-roman « La parte de Amalfitano » est constituée de digressions autobiographiques qui visent à retarder l'apparition du protagoniste, Archimboldi, dont l'identité est dévoilée p. 981 et n'est autre qu'Hans Reiter. Ainsi, se succèdent les récits de vie d'Hans Reiter, puis, à travers une structure enchâssée, de deux hommes originaires de l'U.R.S.S., le soldat Borís Abramovich Ansky et son ami l'écrivain de science-fiction Efraim Ivánov, avant d'évoquer celui d'un ancêtre d'Archimboldi, le peintre italien Giuseppe Arcimboldo (XVI^{ème} siècle), du directeur d'un organisme étatique polonais/d'un administrateur, chargé d'exterminer un groupe de juifs grecs et ne s'exécute pas, de Lotte Reiter, sœur d'Archimboldi.

Marc Gontard définit dans *Écrire la crise : l'esthétique post-moderne* (2013) l'esthétique postmoderne par trois critères récurrents ; la renarrativisation du texte, soit la révision d'une tradition littéraire, sous une forme critique – d'une part la réécriture parodique ou minimaliste comme refus du discontinu et de l'historicisation, d'autre part le déguisement (tel Perec ou Nabokov) –³⁵¹ ; la discontinuité – incluant l'hétérogénéité, le désordre, l'altérité – par des techniques de fragmentation et d'hybridation, qui contre la pensée unique/unitaire et totalisante de la modernité ; et

³⁵¹ GONTARD Marc, *Écrire la crise : l'esthétique post-moderne*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 83

l'hypertextualité, basé désormais sur le jeu et l'ironie – s'éloignant ainsi de toute dimension ontologique ou existentielle et laissant place au non-sens (de la vie, de l'écriture). C'est le deuxième critère qui retient particulièrement mon attention, car cette discontinuité s'exprime à son point culminant à l'ère postmoderne, comme si la représentation d'une société morcelée n'offrait pas d'autres alternatives structurelles.

i. Une mouvance cinématographique :

Nous l'avons vu, le cinéma exerce une fascination sur deux de nos auteurs (Bolaño et Bellatin). En effet, le cinéma donne vie à une image fixe. Si nous le transposons à l'univers romanesque, force est de constater qu'il apporte de la mobilité, du rythme et de la tension au récit. Ces atouts ont d'ailleurs conquis également Álvaro Enrigue, qui en use pour magnifier certaines scènes clés.

Les trois romanciers pratiquent le « récit cinématographique ». Ils s'inspirent de techniques – temporelles, structurelles, transitionnelles, sonores, chromatiques, de focalisation) propres au cinéma (l'analepse, la prolepse, le travelling, les divers plans, le fondu enchaîné ou au noir, les contrastes, la voix off) pour rendre leurs textes dynamiques et mobiles, en somme, « vivants ». Ils se servent essentiellement de la ponctuation pour reproduire le mouvement et le rythme d'une scène clé. En effet, les points, les virgules, les points-virgules et la polysyndète « y » décomposent la scène et renvoient au passage du plan d'une séquence à un autre. Le passé simple apparaît toujours comme de rigueur, en tant qu'il retranscrit l'immédiateté des actions successives – une immédiateté accentuée par une énumération de verbes d'action. La ponctuation se transforme donc en didascalies d'un script/scénario filmique.

i. Le découpage cinématographie :

Le montage – cinématographique – est une pratique à la fois totalisante et antitotalisante. Elle crée l'illusion de la fluidité, de la représentation spéculaire du monde, du réel, tout en fragmentant, scindant, divisant cette dernière :

Le montage fait office de tout et le nie, et chaque totalisation provisoire est concomitante avec une détotalisation qu'elle appelle. Règne alors une esthétique du manque, de la faille, du reste, de l'esquive. (p. 108)

Le montage cinématographique (appliqué à la littérature) est une technique empruntée par Bolaño. Il décompose ainsi les actions d'un événement. La ponctuation reflète les sésures, le passage d'une scène à une autre (qui constitue l'unité d'une séquence).

La dimension visuelle des textes du Mexicain repose également sur une fragmentation de l'action, qui s'apparente à l'écriture bolañesque :

El escritor encuentra en la calle una gran cantidad de gente. / Le molesta el sonido que produce el tránsito urbano. / Cruza algunas avenidas. / Toma el transporte subterráneo. / Realiza un cambio de líneas, para lo cual debe volver a la superficie y caminar hasta otra estación ubicada a un par de cuadras. / En el camino se detiene frente a una cancha de básquetbol. / El partido que se libra le parece interesante. / A un lado existe un restaurante de comida de Tailandia y pocos metros después un local donde en las noches se escucha música de jazz. / Camina unos momentos más hasta hallar la calle donde se encuentra el punto donde debe hacer la conexión. / Llega a su destino pocos minutos después.³⁵²

Chaque signe de ponctuation (virgule, point) signale le passage, dans une séquence cinématographique, d'un plan à l'autre. Observons que les plans correspondent aux différentes actions du personnage, introduites par des verbes de déplacement : « Cruza », « Toma », « Realiza », « se detiene », « Camina », « Llega ».

Dans l'Œuvre d'Enrique, certains passages semblent tirés tout droit d'un film. Ils se meuvent, se dotent d'une bande son et acquièrent un rythme saccadé. La fin de la section 4 – consacrée au légionnaire romain Tenebras – s'apparente à la scène de combat d'un film de guerre :

³⁵² BELLATIN Mario, *Flores*, Barcelona : Anagrama, 2004, p. 32

El ruido de la caballería avanzando sobre la villa fue admirable: parejo e incontenible. (bande son) / Los escuché detener el frente a la entrada del pueblo. / Hubo una sola orden / y empezaron a avanzar demoliéndolo todo entre gritos sólo de los nuestros. / Hundieron casa por casa en la destrucción y el fuego de sur a norte. / [...] Los escuché alcanzar mi herrería y derrumbarla sin siquiera bajarse de los caballos, escuché el sonido sordo de las antorchas cayendo sobre los escombros y el inicio de las crepitaciones, los escuché detenerse fuera de mi casa. / Se abrió la puerta, la luz gris del día reventó en mis pupilas. / Un legionario de ojos verdes helados blandía su espada. / Cerré los ojos antes de que la descargara contra mi cabeza. (ENRIGUE, 2008, p. 30)³⁵³

La première phrase pourrait s'apparenter aux didascalies du scénario. Puis, chaque phrase suivante couronnée d'un verbe d'action (« empezaron a avanzar », « Hundieron », « Se abrió », « blandía ») correspond aux différents plans successifs de la séquence filmique. Les plans opposent la passivité du légionnaire (« Los escuché », « Cerré los ojos ») à l'action – cruelle – de ses adversaires. La dernière phrase correspond à la transcription littéraire du fondu au noir, qui offre deux voies d'interprétation au lecteur-spectateur ; soit le légionnaire est abattu par son contre-attaquant, soit il s'en sort par le biais d'un agent extérieur.

En général, ce sont les scènes de haute tension qui s'inspirent des procédés filmiques. C'est le cas de l'attaque du groupe de légionnaires romains, mais aussi de l'assassinat du chasseur de moines commis par son père, Quevedo, à la séquence 25 :

³⁵³ Chaque slash (/) correspond à un plan différent. Le recours aux procédés filmiques permet de magnifier le passage et de captiver le lecteur-spectateur, qui devient alors témoin des faits.

Caminé silbando de vuelta al puerto cuando lo vi pasar frente a un cagadero: iba manoteando entre la multitud, renco y gordo, con un legajo de papeles bajo el brazo. Me abrí de capa / y me saqué el mosquete corto de la espalda. / Las aguas se abrieron / y quedó entre el cañón y la mierda sin darse cuenta. / Iba hablando solo, como siempre que andaba sobrio. / Apreté el martillo / y entonces volteó [Quevedo] a mirarme. / Se apretó los lentes sobre el puente de la nariz con el dedo índice. / Vi en sus ojos de sapo un pozo de fondos densos en el que se revolvían todas las purezas y todas las pudriciones. / ¡Viva Osuna!, grité. Sus ojos no se alteraron en lo más mínimo, (pensé: Sólo ven para adentro.) / Me sonrió. / Bajé el arma. / Soltó una carcajada / y me gritó una obscenidad genial sobre su miembro, el culo de algún monje y mi mosquete. / Se me acercó cojeando con los brazos extendidos. / Me aguardé el arma en la base de la espalda y alcé la mano a manera de saludo: no podía matar a nadie que fuera capaz de decir lo que él decía. / Me abrazó / y me dijo al oído: Supe, cazamonjes, que le declaraste amores a la perra Caraffa. / Ya no pude responder, sorprendido como estaba por el ardor helado de su puñal en mi estómago.³⁵⁴

Chaque slash (/) marque le passage d'un plan à l'autre, tandis que le caractère italique correspond aux didascalies (indications de jeu destinées à l'acteur). Enfin, les parenthèses délimitent le discours d'une éventuelle voix off. La pluralité de verbe d'action au passé simple met en évidence la rapidité du déroulement de la scène. Se succèdent autant d'images que d'actions.

La décomposition de l'action est, certes, une technique de fragmentarisation, mais renvoie parallèlement à une pratique totalisante car elle participe à la création d'une image « totale », en trois dimensions. La totalisation se manifeste également au niveau temporel par la prolongation de l'instant et marque la recherche d'une concordance, d'une adéquation ou simultanéité entre temps du récit et temps réel (de lecture). Le roman se construit sous les yeux du lecteur/spectateur. Ce procédé contribue à accroître le réalisme de l'œuvre.

j. Des personnages mobiles, errants :

Les personnages sont à la recherche d'une identité. Pour ce, ils font un voyage initiatique (symbolique, métaphorique), qu'ils savent pourtant interminable et insensé, car le but est inatteignable et illusoire.

Chez Bolaño, la quête identitaire personnelle ne se réalise qu'à travers un

³⁵⁴ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 154-155

voyage initiatique collectif ou individuel :

Morini hubiera podido hacerlo, pero a su modo y antes de que sus amigos emprendieran la búsqueda de Archimboldi, él, como Schwob en Samoa, ya había iniciado un viaje, un viaje que no era alrededor del sepulcro de un valiente sino alrededor de una resignación, una experiencia en cierto sentido nueva, pues esta resignación no era lo que comúnmente se llama resignación, ni siquiera paciencia o conformidad, sino más bien un estado de mansedumbre, una humildad exquisita e incomprensible que lo hacía llorar sin que viniera a cuento y en donde su propia imagen, lo que Morini percibía de Morini, se iba diluyendo de forma gradual e incontenible, como un río que deja de ser río o como un árbol que se quema en el horizonte sin saber que se está quemando. (BOLAÑO, 2004, p. 144-145)

Una semana después Amalfitano recibió una carta de Lola con matasellos de Pamplona. En la carta le contaba que el viaje hasta allí había estado lleno de experiencias agradables y desagradables. (BOLAÑO, 2004, p. 215)

Dans ces deux exemples, le substantif « experiencia(s) » fait ressortir le caractère formateur du voyage. Cependant, malgré les déplacements/voyages des personnages dans les quatre coins du monde, la réponse à la question fondamentale du sens de la vie reste sans réponse. En effet, ils ont beau tenter de fuir, ils ne peuvent échapper à eux-mêmes.

Le critique colombien Edgar Hans Medrano Mora souligne le caractère épars de la structure des œuvres de Bolaño : « En Bolaño veremos de qué modo su inclinación se aleja de esta tendencia e intenta componer una obra que renuncia a cualquier tipo de circularidad o estructura compacta.³⁵⁵ » Bien que je n'adhère pas complètement à l'opinion émise par le critique concernant la circularité de l'œuvre bolañesque, je partage son point de vue concernant l'intention déconstructive du Chilien. Il entraîne le lecteur dans maints fils de narration (analepses, prolepses) et le fait suivre les traces de chacun de ses personnages. Au lieu d'être stagnant, le texte se meut. Si la structure bolañesque est éparsée, le style, quant à lui, est dense et concis.

³⁵⁵ MEDRANO MORA Edgar Hans, « Análisis y subversión del concepto de novela total en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño », SINAB (Sistema Nacional de Bibliotecas), p. 26 (version électronique)

Dans certains cas, la mouvance textuelle n'est pas empruntée au cinéma, mais au théâtre, et plus précisément à la *performance*³⁵⁶. Il s'agit d'une démonstration théâtrale, qui contient sa part d'improvisation, fragmentée, composée d'une série de brèves pièces, autonomes en apparence, derrière lesquelles se cache un désir d'unité, de totalité. La *performance* est un sous-genre très apprécié par Bellatin, qui l'emploie dans *Flores* ou dans *Lecciones para una liebre muerta*, deux romans constitués d'un grand nombre de sections, de personnages, dont les vies se croisent et se lient au fil du récit. Les pièces du puzzle s'assemblent progressivement. Les différentes pièces (ou sections) peuvent également incarner les divers angles, les diverses perspectives d'une même réalité, comme si une fois imbriquées, elles formaient une œuvre d'art en trois dimensions.

Face à la critique de Jean-Bertrand Barrère dans *La Cure d'amaigrissement du roman* (1964)³⁵⁷ concernant le dessein vain des écrivains « atomistes », les trois auteurs ont opté pour la brièveté narrative et pour la technique du flux narratif afin de reproduire la fluidité, le mouvement, l'écoulement de la vie et rendre le texte mouvant.

k. Vers une structure malléable :

L'esthétique de Bolaño est celle de l'éclatement et de la dislocation. La structure semble alternativement allongée, raccourcie, interrompue (l'information manque) et dupliquée (le même épisode est raconté plusieurs fois, sous différents angles). Elle est donc malléable puisqu'elle est soumise à des altérations. En effet, le narrateur s'éloigne sans cesse de la trame principale (les féminicides commis à Santa Teresa dans 2666) et l'interrompt par le biais de digressions narratives, qui elles-

³⁵⁶ La *performance* est liée à l'improvisation en tant qu'elle signifie « art vivant, spontané », « exécution en public, représentation, spectacle » depuis le XVIII^{ème} siècle, selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

³⁵⁷ Jean-Bertrand Barrère formule la critique suivante : « [...] aussi menu la coupent-ils [la réalité], ils ne réussiront pas à recomposer le film du réel et à restituer par l'écrit cette continuité dont seul l'élément liquide, une rivière qui s'écoule, offre l'image pour nous. »

Cf. BARRÈRE Jean-Bertrand, *La Cure d'amaigrissement du roman*, Paris : Albin Michel, 1964, p. 107

mêmes s'interrompent par des contradictions, comme si nous avions affaire à des digressions « en abyme » :

Se decía que el poeta y el filósofo eran amantes, pero la verdad es que no parecían amantes. Uno tenía una casa y unas ideas y dinero, y el otro tenía la leyenda y los versos y el fervor de los incondicionales, [un fervor canino, de perros apaleados que han caminado toda la noche o toda la juventud bajo la lluvia, el infinito temporal de caspa de España, y que por fin encuentran un lugar en donde meter la cabeza], [aunque ese lugar sea un cubo de agua putrefacta, con un aire ligeramente familiar.] (BOLAÑO, 2004, p. 217)

Dans « La parte de los críticos », le trio formé par Pelletier, Espinoza et Norton est une métaphore de la littérature, de la relation d'attraction/opposition qu'entretient l'auteur avec son texte, de l'acte – mouvant, malléable – d'écriture. Effectivement, le texte et l'auteur, la matière et le créateur subissent un double mouvement de symbiose/scission qui s'appartient à celui de la relation amoureuse.

La flexibilité de la structure passe également par l'abolition des frontières. Dans *El libro uruguayo de los muertos: pequeña muestra del vicio en el que caigo todos los días* (2012), Mario Bellatin crée une section finale semblable à un épilogue intitulée « Notas quizá útiles para algún lector »³⁵⁸ dans laquelle il imagine les questions que pourrait se poser le lecteur suite à la lecture de son roman, les doutes qui pourraient l'assaillir, les interprétations qu'il pourrait formuler. Il insiste également sur les points sur lesquels il devrait méditer (guidant ainsi sa lecture) et porte même parfois un regard critique sur son œuvre. À travers cette section atypique, il redéfinit l'espace fictionnel en rompant avec les frontières qui séparent l'auteur, le narrateur et le lecteur. Signalons en outre que le fragment est agénérique. En lui, les limites génériques s'annulent.

En fin de compte, les procédés structuro-narratifs les plus prégnants de l'écriture bolañesque, enriguéenne et bellatinesque – le multiple, la symétrie, l'éclat, la métafiction – ne sont pas une invention de la littérature postmoderne. Cette dernière

³⁵⁸ BELLATIN Mario, *El libro uruguayo de los muertos: pequeña muestra del vicio en el que caigo todos los días*, Barcelona : Sexto Piso, 2012, p. 271-276

articule ces différents composants littéraires pour créer une nébuleuse dans laquelle (un) tout y sera représenté, directement ou indirectement.

Après tout, l'ère postmoderne, caractérisée plus que jamais par la dichotomie, ne pouvait pas s'exprimer autrement que par un paradoxe structural, en alliant unité (cosmos) et discontinuité (chaos), le fameux « chaosmos ». Mais le paradoxe postmoderne ne se manifeste pas seulement dans la structure de l'œuvre / Œuvre. Il affecte leur esthétique, qui se situe désormais à la croisée entre « éclatement » et « totalisation ».