

## La sérialité

### a. Définition :

Au XIX<sup>ème</sup> siècle est née une nouvelle forme de publication, le « roman-feuilleton », parallèlement aux progrès effectués dans le domaine de l'imprimerie dès 1830. Pensons à l'apparition dans les années 1860 de la presse rotative horizontale Hoe à vapeur, qui incarna la mécanisation de la presse à imprimer. Nous sommes en mesure de nous demander en quoi le « roman-feuilleton » a-t-il bouleversé le genre romanesque. L'instauration de la fragmentation de l'œuvre était une stratégie garante de son succès, puisque la publication mensuelle, hebdomadaire ou quotidienne de celle-ci fidélisait le public. C'est à la fin de la I Guerre Mondiale que le phénomène éditorial s'estompe, sans pour autant disparaître, car il reprend vie tout d'abord sous sa forme cinématographique – le cinéroman-, puis sous sa forme radiophonique et télévisuelle – la série télévisée.

L'essor du « roman-feuilleton » a eu des répercussions tant sur le discours, la rhétorique du roman, plus orale et contemporaine, puisqu'il se destinait chaque fois davantage à un lectorat issu des classes populaires, travailleuses, que sur son dessein, en tant qu'il empruntait des procédés propres aux genres populaires tels le théâtre (basé sur la surprise, la catharsis, le divertissement), le roman noir (basé sur l'intrigue) ou le mélodrame (basé sur l'émotion) pour capter l'attention du lecteur<sup>257</sup>. Un exemple de cette hybridité serait *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue, publié dans *Le Journal des Débats* entre 1842 et 1843.

On reprocha aux feuilletonistes leur carence de profondeur, leur distance prise par rapport au caractère didactique, conscientisateur, introspectif et analytique initial du roman. Mais cela n'a empêché ni Bolaño, ni Bellatin, ni même Enrigue de puiser dans les ressources de la sérialité sans renoncer à la force de leur message.

---

<sup>257</sup> Cf. AUBRY Danielle, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle : pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, Bern : P. Lang, 2006, p. 1

La sérialité n'a jamais trouvé autant sa place qu'au XXI<sup>ème</sup> siècle, comme si l'être humain n'était plus à même de se concentrer sur une œuvre longue. La sérialité est en plein essor, mais qu'entend-on exactement par spécialité ? Il s'agit d'un art du découpage. Une œuvre est scindée en fragments (ou parties) dont la succession est chronologique. Quelques exemples de cet art en recrudescence – depuis les romans-feuilletons<sup>258</sup> – sont les séries télévisées, subdivisées en épisodes et saisons ; les films, décomposés en tomes.

Comment définir la sérialité, un concept inhérent à une grande part des pratiques artistiques postmodernes ? La meilleure façon de s'approcher d'une définition, outre le fait de revenir sur ses origines qu'elle puise dans le « roman-feuilleton », comme nous venons de le faire, serait de s'attarder sur les stratégies sérielles empruntées par les auteurs du tournant du XX<sup>ème</sup> siècle. Le plus évident est celui de la répétition : « [...] la répétition ne peut se concevoir en dehors de la variation qui, dans la fiction télévisuelle, se constitue paradoxalement à partir de stéréotypes narratifs ravivés, de clonages, perpétuation d'une espèce générique dont la survie dépend de son renouvellement à travers diverses alliances, tout comme le genre humain.<sup>259</sup> » Dans cette citation extraite de son essai sur la sérialité, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle : pour une rhétorique du genre et de la sérialité* (2006), Danielle Aubry insiste sur la dimension totalisante de la série, qui englobe toutes les générations à travers la répétition, la « perpétuation d'une espèce générique », le clonage, mais aussi toute l'humanité dans sa similitude (et non dans sa diversité et pluralité), comme le dénote le substantif « stéréotypes ». L'on observe la répétition et ses variations dont parle Danielle Aubry dans les œuvres successives de Bellatin, de Bolaño et d'Enrigue, toujours hantés par les mêmes thématiques.

---

<sup>258</sup> Le roman-feuilleton surgit au XIX<sup>ème</sup> siècle. Il désigne un roman populaire, sans restriction générique, dont les parties (ou épisodes) sont publiés périodiquement dans des journaux. L'on compte parmi ses adeptes et pratiquants Honoré de Balzac avec *La Vieille Fille* (1836), Alexandre Dumas avec *La Comtesse de Salisbury* (1836), Frédéric Soulié avec *Mémoires du Diable* (1837), Eugène Sue avec *Les Mystères de Paris* (1842-1843), et bien d'autres.

<sup>259</sup> AUBRY Danielle, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle : pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, Bern : P. Lang, 2006, p. 2-3

Jordi Balló et Xavier Pérez constatent et expliquent l'attrait inévitable de notre société contemporaine pour la sérialité : « La atracción por la serialidad es una de las expresiones más genuinas de la narrativa contemporánea. En la era de su reproductibilidad técnica, la ficción no aspira únicamente a la constitución de objetos únicos, sino a una proliferación de relatos que operan en un universo de sedimentos, en un territorio experimental donde se prueban –y a menudo se legitiman– todas las estrategias de la repetición. Esa efervescencia serial configura un paisaje de cotidianidad que se refleja a la vez en la costumbre privada y en los rituales colectivos, a partir de un reencuentro periódico que fortalece y preserva la noción de identidad<sup>260</sup> ». Dans cet extrait tiré de leur essai cinématographique *Yo ya he estado aquí: ficciones de la repetición* (2005), les deux professeurs insistent sur la dimension universelle – car spéculaire – de l'œuvre sérielle, qui favorise l'identification du public avec des personnages dont il suit les péripéties. L'identification et l'adhésion du spectateur/lecteur se produit grâce à la répétition des scènes, à un « paisaje de cotidianidad ». Dans les textes de Bolaño et Bellatin, ce processus d'identification est même accéléré et accentué par la mise en scène de personnages défailants (par rapport auxquels le lecteur se sent moins complexé).

L'œuvre sérielle, le cycle ou la saga caressent un même projet unitarisant et totalisant, que Bellatin cristallise dans *Pájaro transparente* (2006). Ce dernier résume la conception littéraire bellatinesque : un « canon perpétuel », un réseau de connexions, où tout se répète, se module, se réécrit et constitue un tout.

Yo he publicado varios libros con novelas reunidas, pero en ninguno hice un ejercicio semejante al de *Pájaro transparente*, que tiene como objeto hacer otro libro, transformar los títulos de textos ya publicados en capítulos, crear un capítulo final que justificara esa decisión, y lograr demostrarme que todo es parte de una misma escritura. Que no hay más libro que el libro.<sup>261</sup>

L'unité à laquelle se réfère constamment Bellatin se traduit dans cette citation par l'emploi de l'article défini « el libro » et indéfini « una misma escritura ». Par là même,

---

<sup>260</sup> BALLÓ Jordi et PÉREZ Xavier, *Yo ya he estado aquí: ficciones de la repetición*, 2005, Barcelona : Anagrama, p. 9

<sup>261</sup> Cité dans LENNARD Patricio, « Señas particulares », *Página/12*, 10 décembre 2006

il réaffirme sa vocation de copiste – en série –, puisqu’il plagie l’œuvre d’autres auteurs, mais aussi la sienne, en intégrant *Canon perpetuo* (1993) au sein de son roman, dans le chapitre 4. En construisant des ponts (structurels, formels, thématiques) entre ses divers romans, en faisant apparaître et réapparaître ses personnages, il ne fait que confirmer son adhésion au processus de continuité opérable, mais aussi de sérialisation.

Les personnages, les lieux, les temps, les phrases, les objets et les anecdotes se dédoublent en réapparaissant d’une œuvre à l’autre. Cette stratégie dite de « réduplication » empêche toute finitude, puisque certains des éléments des récits ont droit à une nouvelle vie dès lors qu’ils surgissent dans une autre œuvre. De cette façon, les textes de l’auteur se transforment en ponts référentiels et sont toujours réactivés. L’œuvre devient alors « vivante ». Dans *2666*, les ponts entre les cinq parties – elles-mêmes des « romans » – qui composent l’œuvre sont constants. Ainsi, dans la première partie fait référence – de façon annonciatrice – à « La parte de los crímenes » : « De los cuatro Morini fue el primero en leer, por aquellas mismas fechas, una noticia sobre los asesinatos de Sonora [...] »<sup>262</sup>. La sérialité est donc en rapport direct avec l’itération, puisqu’elle consiste en la répétition infinie d’une chose/d’un personnage/d’un lieu/d’une époque ou de ses variantes.

Ce constat nous pousse à revenir sur l’inhérent processus totalisant qui surgit de la sérialité. Cette dernière suppose l’existence d’un système (sériel) qui, une fois les parties rassemblées, forme un tout. En musique, Arnold Schönberg, Alban Berg et Anton Webern fondèrent leur Œuvre sur ce principe.

**b. Les formes de sérialité dans la littérature postmoderne : calque, réappropriation ou innovation ?**

---

<sup>262</sup> BOLAÑO Roberto, *2666*, Barcelona : Anagrama, 2004, p. 64

La sérialité est une pratique très ancienne. Existe-t-il pour autant une sérialité postmoderne ? Si oui, comment se caractérise-t-elle ? Ces interrogations serviront d'axes à cette partie.

Roberto Bolaño conçoit son Œuvre comme un réseau. Chacun de ses ouvrages est connecté à un à plusieurs autres ouvrages, créant ainsi un véritable système autosuffisant. La connexion est assurée par différentes stratégies formelles, stylistiques, thématiques, générique, narratologique ou structurelles : le « pont » ; la référence autotextuelle ; et la suite. Le pont se définit comme un écho, soit la répétition d'un thème, d'un procédé stylistique, d'une forme, d'un genre d'un récit à l'autre. Par la référence autotextuelle, j'entends toute allusion de l'auteur à l'une de ses autres œuvres. Enfin, la suite correspond à la continuation d'un récit tronqué, d'une anecdote interrompue ou incomplète. C'est le cas de Rosa Amalfitano, fille du professeur de philosophie chilien de la deuxième partie de *2666* (« La parte de Amalfitano »), qui est présentée à l'âge adulte dans la troisième partie du même livre (« La parte de Fate »). « La parte de Fate » est donc une prolongation de « La parte de Amalfitano ». Effectivement, Rosa Amalfitano présente à son père l'un de ses petits amis, Chucho Flores, pour la première fois (p. 419-423) :

Por supuesto, el mexicano y su padre se habían conocido. La opinión que sacó Chucho Flores de este encuentro fue positiva, aunque Rosa creía que mentía, que era antinatural que le cayera bien alguien que lo había mirado como lo había mirado su padre. (BOLAÑO, 2004, p. 419)

Une autre continuation de la partie 2 est proposée dans la partie 3 (p. 431-434), lorsque Fate et Rosa parviennent à échapper à la police et s'expatrient à Barcelone grâce à Amalfitano :

–Ya es la hora, vámonos –dijo Rosa.

Fate la siguió. Atravesaron el jardín y la calle y sus cuerpos proyectaron una sombra extremadamente delgada que cada cinco segundos era sacudida por un temblor, como si el sol estuviera girando al revés. Al entrar en el coche Fate creyó oír una risa a sus espaldas y se volvió, pero sólo vio que Amalfitano y el tipo joven seguían hablando en la misma posición que antes. (BOLAÑO, 2004, p. 434)

Si l'on prend le récit comme un message codé qui renvoie les clés d'interprétation de ce même récit, l'on constate que « La parte de los crímenes » est dotée d'une trame-miroir. En effet, les féminicides de Santa Teresa, dont le mode opératoire se répète, sont une métaphore de l'Œuvre d'un auteur, dont les stratégies narratives, dont les personnages, se répètent jusqu'à former un système autonome.

**i. La suite : « To be continued... » :**

De même que l'épisode d'une série télévisuelle se termine en général sur une ou plusieurs scènes en cours, tel un arrêt sur images, la fin de *Los detectives salvajes* est inachevée. Nous ne savons pas si Lima et Belano se sont fait arrêter ou tuer dans un règlement de comptes suite à la mort d'Alberto et du policier, où ils sont, ni s'ils reverront un jour Juan García Madero :

Con una mano retuvo el brazo de Alberto que cargaba la pistola, la otra salió disparada del bolsillo empuñando el cuchillo que había comprado en Caborca. Antes de que ambos rodaran por el suelo, Belano ya había conseguido enterrarle el cuchillo en el pecho. [...] Entonces Belano y Lima nos dijeron que era mejor que nos separáramos. [...] Después nos separamos. Yo enfilé buscando la carretera y Belano giró hacia el oeste. (BOLAÑO, 1998, p. 604-605)

La fin du roman publié en 1997 est inachevée et de nombreuses questions restent en suspens. La nouvelle « Fotos », tirée du recueil *Putas asesinas* (2001) nous apprend néanmoins que Belano n'a pas trouvé la mort et a poursuivi son chemin. Il se trouve désormais en Afrique, feuilletant un album photographique de poètes de langue française :

[...] entonces Belano cierra el libro y se levanta, sin soltar el libro, agradecido, y comienza a caminar hacia el oeste, hacia la costa, con el libro de los poetas de lengua francesa bajo el brazo, agradecido, y su pensamiento va más rápido que sus pasos por la selva y el desierto de Liberia, como cuando era un adolescente en México, y poco después sus pasos lo alejan de la aldea. (BOLAÑO, 2001, p. 205)

Le complément circonstanciel de temps « cuando era un adolescente en México » est une référence claire à la période de sa vie retracée dans *Los detectives salvajes* et dénote une distanciation temporelle.

### c. Le cross-over :

Un cross-over (mélange) désigne l'incursion dans une série de personnages appartenant à un univers fictif distinct (une autre série). C'est ce qui se produit lors du dialogue entre Óscar Amalfitano et Óscar Fate : la partie 2 se poursuit dans la partie 3. Le cross-over sert de pont fictionnel entre les œuvres. Il s'agit d'un procédé d'autoréférentialité.

Les personnages de Bolaño circulent librement dans ses œuvres. Ainsi, deux des protagonistes itinérants de *Los detectives salvajes* (1998), les poètes réalistes viscéraux Arturo Belano et Ulises Lima, réapparaissent dans les nouvelles des recueils *Putas asesinas* (2001) et *El secreto del mal* (2007). D'abord tous les deux dans « El viejo de la montaña », puis dans « Muerte de Ulises Lima », et enfin, uniquement Belano dans « Las Jornadas del caos », « El Gusano » et dans « Fotos ». Dans le recueil *Llamadas telefónicas* (1997), Arturo Belano est nommé par évoqué à plusieurs reprises par les deux locuteurs de « Detectives<sup>263</sup> », Arancibia et Contreras :

---

<sup>263</sup> La nouvelle retrace l'incarcération de l'auteur peu après le coup d'État de 1973 au Chili. Le personnage de Belano n'intervient pas directement au sein de la nouvelle. Il est décrit et prend vie à travers les personnages d'Arancibia et Contreras, deux détectives, sur le chemin qui les mène en voiture à un lieu non déterminé.

-Y tú le dijiste qué haces aquí, Belano, ¿no te habías ido a vivir a México? Y él te dijo que había vuelto, y por supuesto que era inocente, como cualquier ciudadano. (BOLAÑO, 1997, p. 126)

Bueno, Belano estaba incomunicado, es decir nadie le traía comida de fuera, no tenía jabón, ni cepillo de dientes, ni una manta para taparse por la noche. Y con el paso de los días, por supuesto, estaba sucio, barbón, la ropa le olía, en fin, lo de siempre. (BOLAÑO, 1997, p. 128)

Belano est un personnage très récurrent, qui parsème toute l'Œuvre de Bolaño, comme s'il en était le protagoniste. Rappelons à juste titre qu'Arturo Belano – anagramme de Roberto Bolaño – n'est pas moins que l'*alter ego* fictif de l'auteur, ce qui lui vaut une place de choix au sein de ses écrits. Dans « El viejo de la montaña », le narrateur revient sur l'éloignement progressif des deux amis Arturo Belano et Ulises Lima, qui empruntent chacun un chemin de vie différent, à partir de 1977 :

[...] finalmente sus destinos divergen y sus cuerpos se alejan, como dos flechas que de improviso y fatalmente adquirieran trayectorias divergentes. (BOLAÑO, 2007, p. 30)

Dans « Muerte de Ulises », Belano retourne à México après 20 ans d'absence pour retrouver son ami Ulises Lima. Il a quarante-six ans (1996) et est désormais un auteur à succès :

Belano lleva el pelo corto. Una calvicie redonda tonsura su coronilla. Ya no es el joven de pelo largo que una vez recorrió estas calles. [...] Sus libros se leen (aunque no mucho) en España y Latinoamérica y están todos traducidos a varias lenguas. (BOLAÑO, 2007, p. 164)

Il apprend que son compagnon de route est mort dans un accident de voiture.

La complicité des jeunes poètes Lima et Belano est développée dans la première et la troisième partie de *Los detectives salvajes* (1998), qui retrace les années 1975 et 1976 (« Mecianos perdidos en México (1975) » et « Los desiertos de Sonora (1976) »). Quant à leur biographie des années 1976-1996, elle est relatée par cinquante-deux témoins, qui attestent d'une existence marquée par de multiples voyages pour chacun d'eux, tout comme d'une distanciation forcée des deux comparses.

La nouvelle « Fotos » est la suite (métalittéraire) d'un passage de *Los detectives salvajes*, qui narre le voyage qu'entreprend Belano en Afrique. Ce dernier feuillet,

immobile, un album de photographies de poète de langue française, auxquels il donne vie par le biais de son imagination. Il se trouve en Afrique et fait allusion, à la fin de la nouvelle, à sa jeunesse d'errance mexicaine.

Dans « Las Jornadas del caos », Belano a cinquante-cinq ans (2005). Sa femme lui apprend que leur fils de quinze ans, Gerónimo, s'est perdu lors des Journées du Chaos. L'ébauche de nouvelle établit un parallélisme entre Belano et son fils. C'est la dernière trace que nous laisse l'auteur de son personnage-clé dans ses récits.

Toutes ces connexions qui lient les différents écrits en prose de Bolaño au personnage d'Arturo Belano démontrent le caractère éminemment sériel de son Œuvre.

La littérature postmoderne emprunte des formes sérielles qui lui préexistaient, mais elle met l'accent sur deux d'entre elles, la suite et le cross-over, afin de faire atteindre au lecteur l'apogée de sa curiosité et d'augmenter la tension du récit. Le propos est essentiellement commercial car, face à la recrudescence des livres – et donc à une concurrence de plus en plus féroce –, maintenir le lecteur en haleine et le surprendre deviennent des impératifs incontournables.

Les formes de la sérialité présentent un autre attrait majeur à l'ère postmoderne. En effet, elles rendent possible la constitution d'un univers fictionnel (un « système ») cohésif.

#### **d. Des stratégies sérielles :**

Quoi de plus parlant, pour analyser les stratégies sérielles, que leur évocation sous forme de liste ? Aussi, voici celles que j'ai répertoriées :

- a. Une fin ouverte (« to be continued... ») pour inciter à la fidélisation
- b. Des personnages récurrents (protagonistes), qui vont et viennent
- c. Des événements inattendus (rebondissements) afin de maintenir le lecteur/spectateur en haleine

- d. Une temporalité de l'actuel : un temps qui se suspend, des dialogues au présent (la priorité donnée aux dialogues)
- e. Un fil conducteur (trame) dont la continuité est entravée par de multiples anecdotes, digressions > tendance à l'extension
- f. Le découpage en petites unités : épisodes, sections, parties, chapitres, tomes, volumes
- g. La réplique (ou déclinaison) d'un personnage, d'un roman, d'un chapitre
- h. L'extension narrative : focalisation sur un personnage et développement biographique (la mention devient œuvre à part entière).

Nous nous centrerons sur celles qui ont trait à l'acteur clé du roman, le personnage.

**i. Un personnage « en série » :**

Bellatin, Bolaño et Enrigue mettent en scène des personnages qui se ressemblent sous divers aspects. C'est ce que suggère le critique Gonzalo Aguilar en établissant une typologie du personnage bolañesque: « Algo une a los personajes de Bolaño: todos son escritores o aspiran a serlo. Para lograr la fama o el reconocimiento, viven como se supone que viven los escritores [...]»<sup>264</sup> ». Les personnages ne seraient-ils donc pas la duplication à l'infini d'un même référent (ou personnage type) ?

Ainsi, Amalfitano (2666) incarne l'archétype des personnages bolañesques. Il est érudit. Il est d'ailleurs professeur de philosophie dans une université mexicaine. Mais c'est aussi un fervent lecteur : « Tenía libros que conservaba desde hacía más de veinticinco años. » (BOLAÑO, 2004, p. 211) Il est ébranlé par l'absence de sa femme Lola, une aventurière qui a laissé derrière elle mari et petite fille pour découvrir le monde. Il n'apparaît pas comme l'homme viril par excellence. Au contraire, sa femme ne cesse de le tromper, lui raconte les détails de ses ébats et lui reste passif :

---

<sup>264</sup> cf. Gonzalo AGUILAR, "Roberto Bolaño, entre la historia y la melancolía", Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia, Buenos Aires: Corregidor, 2002, p. 146.

« Después Lola evocaba otra vez la noche aquella en que había hecho el amor con el poeta que yacía, majestuoso y semisecreto, en el manicomio de Mondragón. » (BOLAÑO, 2004, p. 216) La passivité du personnage est telle que la focalisation initiale (sur Amalfitano) change de personnage focal (sur sa femme Lola). Amalfitano symbolise l'humiliation masculine. Il est seul et se sent seul, quoi qu'il face, malgré la présence dans sa vie de sa fille Rosa, dont il a la garde.

Le protagonisme bolañesque est un voyageur invétéré, incapable de stagner dans un même lieu. Il est en transit, car il est en quête d'un objet (son identité, son « autreté », l'Amour), malheureusement toujours inatteignable. Ce personnage « sans identité fixe », qui erre dans différents pays, mû par un vide intérieur, finit par comprendre qu'il n'est personne (« nadie ») :

[Fate] recordó lo que le había dicho a la cajera. Soy americano. ¿Por qué no dije soy afroamericano? ¿Porque estoy en el extranjero? ¿Pero puedo considerarme en el extranjero cuando, si quisiera, podría ahora mismo irme caminando, y no caminar demasiado, hasta mi país? ¿Eso significa que en algún lugar soy americano y en algún lugar soy afroamericano y en algún otro lugar, por pura lógica, soy nadie? (BOLAÑO, 2004, p. 359)

Le personnage erre, mais son errance n'est pas contrôlée. Il part à la dérive et perd tout point d'ancrage : « no consigo tener ni un solo punto de referencia », « Soy un gigante perdido » :

Lo que antes era mi derecha ahora es mi izquierda y ya no consigo tener ni un solo punto de referencia. Todo borrado. [...] Soy un gigante perdido en medio de un bosque calcinado. (BOLAÑO, 2004, p. 438-439)

Le verbe « conseguir » à la forme négative (« no consigo ») met l'accent sur le prédéterminisme qui empêche le personnage de prendre sa vie en main, comme si toute tentative de contrer le destin était vaine. Il est incapable d'aller à contre-courant.

Plus que passif, le personnage paradigmatique du Chilien est impuissant. Il se sent incapable d'affronter la vérité, particulièrement lorsqu'elle est foudroyante. Ainsi, quand le policier Epifanio Galindo trouve dans l'agenda d'une victime le numéro de téléphone de trafiquants de drogue, dont celui du policier Pedro Rengifo et d'autres

membres de la police, il décide de ne rien faire : « Así que conservé la chingada libreta y no hice nada. » (BOLAÑO, 2004, p. 580) D'autre part, il n'est pas issu des hautes sphères de la société, mais vit dans des conditions modestes, voire vétustes.

Les personnages de Mario Bellatin répondent à un archétype de l'incomplétude (la marginalité, la tare physique, la solitude). Ils sont une reproduction infinie du même personnage : l'auteur lui-même. D'ailleurs, dans *Lecciones para una liebre muerta* (2005), le Mexicain s'auto-représente clairement à travers le nom transparent de mario bellatin (sans majuscule). Outre le nom, plusieurs données permettent d'établir une correspondance entre le personnage et son auteur. Avant tout, son infirmité ; mario bellatin (adulte) est manchot. Une prothèse orthopédique, qui acquiert une autonomie propre, se substitue à sa main absente : « Llevo una mano artificial. Su marca es otto bock.<sup>265</sup> » Rappelons qu'une correspondance physique peut être immédiatement établie, car le Mexicain est manchot de l'avant-bras droit – suite à un accident survenu à Cuernavaca – et a remplacé la partie de membre manquante par une prothèse métallique à pinces, qu'il exhibe fièrement lors d'une séance photos. De cette façon, il apparaît à mi-chemin entre le cyborg et l'homme. Puis, nous pouvons facilement relier l'auteur à son personnage de par l'emploi de la première personne du singulier. Le protagoniste de *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001) réunit les mêmes critères d'identification à Mario Bellatin que le personnage éponyme de *Lecciones para una liebre muerta* : il s'exprime à la première personne du singulier, est manchot du bras droit et porte une prothèse : « Mi madre no me ha pedido que me ponga el pijama ni que me despoje del brazo ortopédico. *El brazo, se llama. Colócate el brazo, quítate el brazo, ¿dónde has dejado el brazo?*<sup>266</sup> »

Le culte de la multiplicité (s'incarner dans tous les personnages) de Bellatin transparaît dans son dédoublement, puisque Mario Bellatin existe dans sa version adulte et enfant. Parfois, l'auteur est représenté fictionnellement par l'antonomase « el escritor », comme dans *Flores* (2004 ; « Orquídeas », « Tréboles », « Magnolias »,

---

<sup>265</sup> BELLATIN Mario, *Lecciones para una liebre muerta*, Barcelona : Anagrama, 2005, p. 74

<sup>266</sup> BELLATIN Mario, *Obra reunida*, México : Alfaguara, 2013, p. 433

« Jacintos », « Gladiolos », « Dalias », « Astromelias », « Pensamientos », « Lotus », « Violetas », « Margaritas »). Tout comme le personnage de Mario Bellatin de *Lecciones para una liebre muerta*, « el escritor » de Flores se dédouble, car il a un frère jumeau : « Ninguno de los dos [gemelos Kuhn] se parece tampoco al hermano gemelo del escritor, muerto a las pocas horas de nacido.<sup>267</sup> » La thématique de la dualité introduite par le double est une nouvelle allusion à la structure scindée, fragmentée, du roman.

Le critique Federico Zamora insiste sur le caractère obsessionnel et répétitif de l'écriture bellatinesque, comme si l'auteur postmoderne latino-américain remplissait un devoir, celui de créer un microcosmos littéraire qui serait sa signature : « Mario Bellatin es un creador obsesivo. Y por ello vuelve siempre a sus mismos personajes y temas [...].<sup>268</sup> » La répétition comme signature de l'auteur et rébellion serait une nécessité absolue dans une société qui impose tous les codes et laisse peu de place à la créativité.

Les personnages de prédilection d'Enrigue sont de grands personnages de l'Histoire et de la culture – le plus souvent mexicaine. À ce titre, ceux qui parsèment *Muerte súbita* (20013) ne sont rien de moins que le dernier empereur aztèque (XVI<sup>ème</sup> siècle), le gouverneur général de la Nouvelle-Espagne et conquérant du Mexique (XVI<sup>ème</sup> siècle), le deux cent vingt-quatrième pape (XVI<sup>ème</sup> siècle), le célèbre inventeur de la lunette astronomique italien (XVII<sup>ème</sup> siècle), soit ce qu'il nomme des « individualidades gigantescas » :

No es un libro sobre Caravaggio o Quevedo, aunque es un libro con Caravaggio y Quevedo. Ellos dos, pero también Cortés y Cuauhtémoc, Galileo y Pío IV. Individualidades gigantescas que se enfrentan. (ENRIGUE, 2013, p. 201)

Si parfois les personnages ne sont pas les mêmes d'un roman à l'autre, ils réapparaissent sous une autre déclinaison. En effet, dans l'Œuvre d'Enrigue, chaque

---

<sup>267</sup> BELLATIN Mario, *Flores*, Barcelona : Anagrama, 2004, p. 99-100

<sup>268</sup> ZAMORA Federico, « El lecho literario de Mario Bellatin: Disección del vacío », in « Dossier: Mario Bellatin: El experimento infinito », *El coloquio de los perros*, 2011

récit est composé au minimum d'un personnage religieux faussement pieux, d'un intellectuel qui ne connaît pas de limites et d'un personnage historique dont l'héroïsme est remis en question. Dans tous les cas, la réécriture de l'histoire et de la culture s'inscrit sous le signe de la désacralisation.

## ii. L'encyclopédie, œuvre fragmentaire à ambition totalisante :

L'encyclopédie occupe une place toute particulière en littérature, car ses procédés sont fragmentaires, mais le projet qu'elle nourrit est totalisant. Son discours se veut globalisant, cohérent et absolu. Si l'encyclopédie n'est pas synonyme d'ordre<sup>269</sup> et est qualifiée de fragmentaire, c'est qu'elle collecte des connaissances diverses – parfois disparates, voire même contradictoires – et les rassemble en un unique lieu ; le livre. Samoyault la décrit à propos comme « la somme des particularismes<sup>270</sup> ». Bien qu'elle n'y parvienne pas, l'encyclopédie a pour dessein de reproduire un système du monde, de « capturer » la totalité cognitive d'une époque. Cependant, – nous le verrons par la suite – la représentation de la totalité subira des modifications dans le passage au XXI<sup>ème</sup> siècle. En effet, la systématisation connaîtra un échec en dévoilant ses limites et fera place à deux procédés exprimant la pluralité ; la démultiplication et la polyphonie<sup>271</sup>.

Les recours principaux de l'encyclopédie sont la liste, le catalogue, l'inventaire, à visée descriptive ou définitionnelle. Tiphaine Samoyault rappelle dans son ouvrage trois indéfinissables, trois failles de l'encyclopédie – « les individus, les sensations et les sentiments<sup>272</sup> » – que le roman tentera de combler, en tant que la littérature se fixe l'objectif – utopique ? – de dire l'ineffable.

---

<sup>269</sup> *La Montagne magique (Der Zauberberg, 1924)* de Thomas Mann et *L'Homme sans qualités (Der Mann ohne Eigenschaften, 1930-1932)* de Robert Musil sont des exemples d'encyclopédies « désordonnées », qui reposent sur des conversations – digressives – entre plusieurs personnages abordant des sujets divers, variés et successifs.

<sup>270</sup> SAMOYAULT Tiphaine, *Excès du roman*, Paris : Maurice Nadeau, 1999, p. 160

<sup>271</sup> SAMOYAULT Tiphaine, *Excès du roman*, Paris : Maurice Nadeau, 1999, p. 161

<sup>272</sup> SAMOYAULT Tiphaine, *Excès du roman*, Paris : Maurice Nadeau, 1999, p. 164

Depuis que l'un des pères du Nouveau Roman, Claude Simon, démontra l'impossibilité de réunir en un même lieu (le livre) toutes les connaissances du monde, de la société, d'une époque, les écrivains postmodernes se mirent à élaborer des œuvres encyclopédiques critiques, qui dévoilent la « supercherie ». Dans cette lignée, l'encyclopédie postmoderne de Bolaño, *La literatura nazi en América* (1996), incarne une double crise de légitimité (de la modernité et de la littérature). Elle répertorie les biographies d'écrivains « infâmes » nazis nés entre 1880 et 1956 et décédés entre 1936 et 2029. Quant à *2666*, elle s'érige comme une Bible de la littérature – et non plus seulement comme un catalogue des auteurs nazis latino-américains et états-uniens –, comme en témoignent les innombrables références littéraires, textuelles et métafictionnelles qui le parcourent, mais aussi comme un Bible de l'homme, en présentant toutes les facettes d'une personnalité, en insistant sur le caractère ambivalent, contradictoire de l'être humain, et surtout en mettant en scène toutes les étapes de la vie de l'homme – toujours dans une optique universalisante.

Souvenons-nous du terme « chaosmos », mentionné en début de partie, qui synthétise la fusion des contraires qui s'opère dans la littérature postmoderne – et particulièrement dans l'Œuvre de Bellatin, Enrigue et Bolaño. Nous venons d'étudier les principes structuraux qui garantissent l'unité de l'Œuvre (le cosmos), tels les ponts thématiques, esthétiques et référentiels, le va-et-vient des personnages d'un roman à l'autre, mais aussi la réécriture, la circularité du récit et la sérialité. Nous allons maintenant nous pencher sur les éléments structuraux antichésifs, qui participent à la création d'un désordre (le chaos) dans les œuvres de nos trois auteurs.