

La structure de l'Œuvre postmoderne ou le paradoxe de la totalité

La structure revêt une importance de taille à l'ère postmoderne car elle a une fonction spéculaire métaphorique. En effet, elle renvoie l'image qu'a l'auteur de la société postmoderne. Cette image est décadente, parcellisée, hétérogène, hybride, tant que Bellatin, que chez Bolaño et Enrigue. Que cache donc cette structure ? Que révèle-t-elle ?

Deux objectifs antagoniques s'allient au sein de la littérature postmoderne. Ils sont décrits par Umberto Eco à travers le syntagme « Esthétique du chaosmos », comme un mouvement de balancier entre le chaos et le cosmos, le fragment/multiplicité et l'unité/continuité.

Les trois auteurs de ce corpus caressent un projet littéraire unitaire – totalisant. Leur Œuvre se veut Une. Ce qui attire notre attention est le paradoxe qui en découle, puisqu'ils tentent de réaliser ce projet en ayant recours au fragment – détotalisant. Pour comprendre cet aspect, il convient d'étudier la structure des textes de Bellatin, Bolaño et Enrigue. Une structure simultanément pluriréférencielle (la pluralité opérable), autoréférencielle (la fractalité), successive (la sérialité) et discontinue (la fragmentarité).

1) L'unité de l'Œuvre :

a. La théorisation d'un concept genettien :

Dans son essai intitulé *L'Œuvre de l'art 1 : Immanence et transcendance*²⁰⁴ (1994), le théoricien français Gérard Genette établit une classification bipartite pour définir les œuvres d'art ; d'un côté, il range les œuvres *immanentes*, et de l'autre, il classe les œuvres *transcendantes*²⁰⁵. L'immanence renvoie au principe selon lequel

²⁰⁴ GENETTE Gérard, « Immanences plurielles », in *L'Œuvre de l'art 1 : Immanence et transcendance*, Paris : Seuil, 1994, p. 185-238

²⁰⁵ L'étymologie latine des deux termes nous éclaire sur leur sens. L'adjectif « immanente » vient du verbe latin IMMANERE, qui signifie « demeurer », et renvoie à la pérennité du sens de l'œuvre, à son caractère intrinsèque. L'adjectif « transcendante » vient du verbe latin TRANSCENDERE, qui signifie « passe au-delà », et renvoie à ce que le texte dissimule, tait, et permet pourtant d'accéder à une autre dimension (d'interprétation, de compréhension, de lecture). L'immanence (ce qui existe en son sein) ne s'oppose pas à la transcendance (ce qui surpasse), mais celle-ci complète cette première.

tout est intérieur à tout (E. Le Roy, *Dogme et critique*, 9-10 ds Foulq.-St-Jean 1962), toutes les œuvres sont contenues en une seule, tout se répète. La transcendance – souvent un complément du caractère immanent de l'œuvre – fait, quant à elle, référence à la façon « dont une œuvre peut brouiller ou déborder la relation qu'elle entretient avec l'objet matériel ou idéal en lequel, fondamentalement, elle « consiste », [à] tous les cas où s'introduit une sorte ou une autre de « jeu » entre l'œuvre et son objet d'immanence.²⁰⁶ » Dans son jeu, l'auteur vise à rendre le(s) sens du texte difficilement accessible au lecteur, telle une chasse au trésor. Les œuvres *transcendantes* se subdivisent en trois catégories en fonction du mode choisi ; la transcendance *par pluralité d'immanence* (l'œuvre existe en plusieurs objets « non identiques et concurrents²⁰⁷ », comme c'est le cas des œuvres à répliques), qui se traduit par l'équation *n objets d'immanence pour 1 œuvre* ; la transcendance *par partialité* (lorsque l'œuvre « se manifeste de manière fragmentaire ou indirecte²⁰⁸ », incomplète et défective, lacunaire, à trous, soit lorsque certaines parties « restent momentanément ou définitivement hors d'atteinte²⁰⁹ », comme c'est le cas de la *Vénus de Milo* sans ses bras, des ébauches et esquisses d'un texte), qui se traduit par l'équation *1/n objet d'immanence pour 1 œuvre* ; et la transcendance *par pluralité opérable²¹⁰* – qui nous intéresse tout particulièrement – (lorsque plusieurs œuvres sont rattachées à un objet seul et même d'immanence, qui peut revêtir plusieurs sens, diverses interprétations, comme c'est le cas des adaptations), qui se traduit par l'équation *n œuvres pour 1 objet d'immanence*). Concernant le dernier mode évoqué, plus que de « pluralité opérable », nous pourrions parler d' « unité opérable », puisque les différentes œuvres, une fois rassemblées, apparaissent comme un ensemble, une

²⁰⁶ GENETTE Gérard, « Immanences plurielles », in *L'Œuvre de l'art 1 : Immanence et transcendance*, Paris : Seuil, 1994, p. 185

²⁰⁷ GENETTE Gérard, « Immanences plurielles », in *L'Œuvre de l'art 1 : Immanence et transcendance*, Paris : Seuil, 1994, p. 186

²⁰⁸ GENETTE Gérard, « Immanences plurielles », in *L'Œuvre de l'art 1 : Immanence et transcendance*, Paris : Seuil, 1994, p. 186

²⁰⁹ GENETTE Gérard, « Manifestations partielles », in *L'Œuvre de l'art 1 : Immanence et transcendance*, Paris : Seuil, 1994, p. 239

²¹⁰ L'écrivain et scientifique allemand Johann Wolfgang von Goethe s'érige en représentant de la pluralité opérable – ou de l'unité de l'Œuvre. En effet, son Œuvre constitue un tout organique cohésif, dont les parties renvoient – subrepticement et inter/autotextuellement – à ce dernier. À la fin de sa carrière, il la considéra comme historiquement achevée.

unité. Soit les œuvres qui conforment l'Œuvre sont une autre version de la même œuvre – comme si l'auteur n'était jamais satisfait de la précédente et poursuivait sa tentative perfectionniste sans y parvenir –, soit elles se croisent – à travers leurs personnages, leurs thèmes.

La pluralité – ou unité – opérable s'oppose catégoriquement au formalisme russe, à l'école critique issue du Cercle Linguistique de Moscou (des années 1920), qui considérait qu'une œuvre littéraire ne devait exister que par elle-même, ne renvoyer à aucune autre, à aucun auteur ni à aucun contenu extérieur, et devait s'envisager simplement du point de vue de sa forme, tel un ensemble d'éléments syntaxiquement ordonnés.

Le théoricien français approfondit son analyse en proposant quatre critères constitutifs de l'identité opérable de plusieurs œuvres : l'identité thématique (un ou plusieurs thème(s) récurrent(s)), l'identité de mode, l'identité de structure (de la phrase, du roman) et l'identité génétique (le même auteur)²¹¹, auxquelles il ajoute l'identité générique²¹² (dans ses deux acceptions ; des personnages ou des types de personnages que l'on retrouve d'une œuvre à l'autre, et la continuité du/des genre(s) littéraire(s) choisi(s)²¹³). Enfin, il considère l'œuvre à immanence plurielle transcendantale (*par pluralité opérable*) incomplète, voire dépourvue de sens, si elle n'est pas perçue comme un tout, un ensemble, un bloc sémantique indivisible : « Elle ne « consiste » pas en chacun de ses objets d'immanence, mais dans leur totalité – une totalité dont seul l'usage fixe, ou plutôt *module*, la définition.²¹⁴ » Notons que Genette s'oppose au philosophe nord-américain Nelson Goodman, qui ne conçoit pas qu'une œuvre littéraire puisse rassembler plusieurs textes distincts. Pour Goodman, les

²¹¹ GENETTE Gérard, « Immanences plurielles », in *L'Œuvre de l'art 1 : Immanence et transcendance*, Paris : Seuil, 1994, p. 231-232

²¹² GENETTE Gérard, « Immanences plurielles », in *L'Œuvre de l'art 1 : Immanence et transcendance*, Paris : Seuil, 1994, p. 233

²¹³ GENETTE Gérard, « Immanences plurielles », in *L'Œuvre de l'art 1 : Immanence et transcendance*, Paris : Seuil, 1994, p. 234-235

²¹⁴ GENETTE Gérard, « Immanences plurielles », in *L'Œuvre de l'art 1 : Immanence et transcendance*, Paris : Seuil, 1994, p. 238

diverses « versions » de l'œuvre *originale* ne modifient pas le statut non opéréal de cette dernière.

Le deuxième mode d'œuvre transcendante que décrit Genette dans sa classification théorique – tout particulièrement dans la section intitulée « Manifestations partielles²¹⁵ » –, la transcendence par partialité, nous intéresse également en tant qu'il est exploité par nos trois auteurs hispano-américains dans leurs écrits. Effectivement, non seulement Bellatin, Bolaño et Enrigue font de la somme de leurs œuvres une unité « opéréal », un puzzle complet, mais ils mettent également en place/marche un processus d'occultation, de camouflage, de dissimulation pour rendre difficile l'accès à l'objet d'immanence de l'œuvre, à son sens, à son interprétation, à son déchiffrement. Parmi les techniques employées, nous pouvons citer le blanc, l'omission, la digression, la fin ouverte. Les deux modes de transcendence – *par partialité* et *par pluralité opéréal* – sont ouvertement didactiques et intellectualisants. Il s'agit de jouer avec le lecteur et de l'inviter à prendre part à la fiction tout en le formant à son rôle de lecteur « idéal » et en captant son attention – par le biais de l'énigme sous-jacente qui doit être résolue par lui. Dans tous les cas, la visée est le retour à l'unité, à la cohésion, à l'harmonie, en rassemblant les fragments (les différentes œuvres de l'auteur) et en comblant les lacunes, en déduisant les informations manquantes.

Genette part du principe – que je partage – selon lequel toute œuvre est incomplète, inachevée²¹⁶, en tant qu'elle ne renvoie pas à la totalité des connaissances, du monde, qui permettrait de saisir son objet d'immanence. Cela explique la nécessité impérieuse que revêt la transcendence d'une œuvre, en faisant

²¹⁵ GENETTE Gérard, « Manifestations partielles », in *L'Œuvre de l'art 1 : Immanence et transcendence*, Paris : Seuil, 1994, p. 239-258

²¹⁶ À ce titre, je cite l'assertion de Genette : « [...] d'une certaine manière, de même que toute réception d'une œuvre est toujours « incomplète » au regard du caractère inépuisable de ses traits esthétiques, toute manifestation est toujours lacunaire au regard du caractère inépuisable de son appartenance artistique. Le fait d'incomplétude est donc inhérent à toute relation à l'œuvre d'art singulière, qui ne cesse, de proche en proche et aux titres les plus divers, d'évoquer la totalité virtuelle du monde de l'art [...] »

Cf. GENETTE Gérard, « Manifestations partielles », in *L'Œuvre de l'art 1 : Immanence et transcendence*, Paris : Seuil, 1994, p. 246

écho à un univers sémantique, inter/auto/hyper/métatextuel²¹⁷, extérieur au champ de la fiction, pour l'enrichir.

Enfin, le théoricien français finit par établir une typologie quadripartite de la relation d'appartenance desdites « parties » (de l'œuvre transcendante *par partialité* ou *par pluralité opérable*) au « tout »²¹⁸. Dans cette vision synecdotique, soit la partie est considérée comme le « *fragment d'un individu* artistiquement insécable, dont l'unité est conçue comme une relation organique de cohésion » – contrairement au morcellement qu'inflige Bellatin à ses personnages – ; soit comme un « *élément dans un groupe* dont l'unité tient à une relation intentionnelle d'assemblage d'éléments autonomes » –, tels les romans-feuilletons, les sagas, les textes issus d'un « cycle » d'écriture²¹⁹, d'un recueil –, ce qui nous ramène à la définition de l'« unité opérable » ; soit comme une « relation de « parenté » qui tient à une identité de source » – on parle alors de parties *membres d'une même espèce* –, telles les œuvres d'un même auteur, d'une même période ; ou encore comme *membre d'une classe*, d'un genre. La deuxième partie de ce travail portera essentiellement sur la partie vue comme un élément dans un groupe, qui, une fois associée à d'autres parties (ou œuvres), prendra

²¹⁷ Le concept de transtextualité, qui désigne la relation entre un texte et un autre, est développé par Genette dans son essai *Palimpsestes : La littérature au second degré* (1982). Il regroupe plusieurs notions, telles l'intertextualité (une relation de coprésence entre deux textes ; la citation, le plagiat, l'allusion), l'autotextualité (une relation entre deux textes du même auteur par l'autocitation, une allusion interne, l'emploi répété de schémas stylistiques et thématiques présents dans une autre œuvre), l'hypertextualité (une relation entre un texte B, *hypertexte*, et un texte A, *hypotexte*, sur lequel il se greffe, en le travestissant, le parodiant par exemple) et la métatextualité (une relation de « commentaire » qui unit un texte à un autre dont il parle).

Cf. GENETTE Gérard, « Introduction », in *Palimpsestes*, Paris : Seuil, 1982, p. 7-16

²¹⁸ GENETTE Gérard, *L'Œuvre de l'art 1 : Immanence et transcendance*, Paris : Seuil, 1994, p. 242-247

²¹⁹ À titre d'exemple, les 137 œuvres d'Honoré de Balzac issues de différents genres littéraires (la poésie, le roman, le conte/la nouvelle, l'essai) appartiennent au cycle de la *Comédie humaine* (1830-1856). De même, et pour citer l'aire latino-américaine, le Colombien García Márquez donne naissance au cycle « Macondo », qui fait intervenir dans plusieurs œuvres des personnages récurrents et centre sa trame autour du village – mythique – de Macondo, telles que les romans *La hojarasca* (1955), *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), *Los funerales de la Mamá Grande* (1962), *La mala hora* (1962), *Cien años de soledad* (1967), ou la nouvelle « Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo » (1968). À l'instar de Balzac, le Français Jean Giono projeta de publier un cycle romanesque en dix volumes, le cycle du « Hussard ». Le premier volume de la série, *Angelo* (écrit en 1945 et publié en 1958), avait pour but de « réinventer le XIXe siècle, pour mieux faire ressortir les tares du XXe siècle ». Mais l'auteur abandonna son projet initial et ne publia que trois romans : *Mort d'un personnage* (1948), *Le Hussard sur le toit* (1951), *Le Bonheur fou* (1957).

tout son sens, tendra vers la « complétude », l'achèvement – bien que ces notions soient inappropriées car, comme nous l'avons vu, une œuvre ne peut prétendre à la finitude.

Gérard Genette n'est pas le seul à théoriser les formes de totalisation structurale de l'œuvre. Le philosophe français Christian Godin part du principe selon lequel toute l'œuvre d'un écrivain forme une unité, une totalité, un ensemble indivisible : « Toute composition est une totalisation – un développement jusqu'à une forme achevée. Celle-ci peut advenir de deux manières différentes : par adjonction successive ; ainsi des poèmes isolés peuvent-ils finir par constituer des recueils, des chapitres d'abord séparés par former un moment. Mais la composition peut également se faire en vertu d'une poussée interne qui, à la manière d'un germe développé, fera surgir un ensemble. Le tout artistique peut donc naître, à la manière d'une machine, d'un assemblage de pièces extérieures – on le désignera sous le terme de totalité mécanique ; ou bien il peut surgir, à la manière d'un organisme, à partir d'une loi de développement interne – on l'appellera totalité organique.²²⁰ » Si l'on suit le raisonnement de Christian Godin, l'ensemble des œuvres de Bolaño, de Bellatin et d'Enrique constituent à la fois une totalité mécanique (par le biais de l'intertextualité, du travestissement, de la parodie, de la plurigénéricité) et une totalité organique (par le biais de l'autotextualité²²¹, du cycle romanesque). D'un point de vue mécanique, la structure essentiellement fragmentaire amène les sections, chapitres ou parties à former un tout – et amène par exemple des segments de vies à représenter la vie du

²²⁰ GODIN Christian, *La totalité. La totalité réalisée : Les arts et la littérature*, Seyssel : Champ Vallon, 1997, Livres I, Volume 4, p. 64

²²¹ Christian Godin souligne, en citant Lévi-Strauss, l'inévitable autoréférentialité des œuvres d'un même auteur – qui constituent un réseau de connexions – et leur caractère spéculaire (l'une permettant d'éclaircir un point, un aspect de l'autre). Il souligne, en citant Lévi-Strauss, l'inévitable autoréférentialité des œuvres d'un même auteur – qui constituent un réseau de connexions – et leur caractère spéculaire (l'une permettant d'éclaircir un point, un aspect de l'autre). Il évoque en outre la nécessité de les considérer comme un ensemble, un Tout insécable : « Parcourant « la voie des masques », Lévi-Strauss découvre l'analogie entre les œuvres et les mythes : pas plus que ceux-ci, les masques ne peuvent s'interpréter isolément les uns des autres ; chacun renvoie au contraire à tous les autres. »

Cf. GODIN Christian, *La totalité. La totalité réalisée : Les arts et la littérature*, Seyssel : Champ Vallon, 1997, Livres I, Volume 4, p. 101

personnage (de l'homme ?) dans son intégralité. D'un point de vue organique, le sens de chacune d'elles ne peut être saisi sans avoir lu les autres. En effet, les personnages passent d'un ouvrage à l'autre, leurs destins se poursuivent, se précisent au fin des romans, les thématiques se répètent et se présentent sous différents angles, et l'on distingue une certaine continuité/progression stylistique. Les œuvres ne sont donc pas « autonomes », de simples unités sémantiques et esthétiques, mais créent au contraire un tout une fois juxtaposées.

Pour certains critiques – comme c'est le cas de Bellatin, Bolaño et Enrigue –, la totalité n'est conçue que comme la somme des œuvres d'un auteur. C'est que le l'on nomme la totalisation rétrospective : « Dans un passage de *La Prisonnière*, Proust parle de ces grandes œuvres du XIX^{ème}, la *Tétralogie* [de Richard Wagner – pour la musique], *La Comédie humaine* [d'Honoré de Balzac – pour la littérature], *La Légende des siècles* [de Victor Hugo – pour la poésie], *La Bible de l'humanité* [de Jules Michelet – pour l'histoire], qui toutes sont le produit d'une totalisation rétrospective.²²² » C'est là qu'intervient le concept d'unité *opérale*.

Nous allons nous intéresser dans la prochaine partie à l'Œuvre de Bellatin, Bolaño et Enrigue comme l'élaboration d'un système, d'une unité totalisante, à travers le prisme de la théorie genettienne que nous venons de mettre en avant.

b. Le projet (unitaire) d'une vie : la création d'un système littéraire :

Selon la terminologie genettienne, le projet unitaire de l'Œuvre²²³ d'un auteur porte le nom de « pluralité ou unité opérable ». Il s'agit là de viser le tout par l'ensemble de ses œuvres. Trois options s'offrent alors à l'auteur, que j'ai choisi de résumer sous la forme de points :

1. La transcendance par pluralité opérable :

²²² GODIN Christian, *La totalité. La totalité réalisée : Les arts et la littérature*, Seyssel : Champ Vallon, 1997, Livres I, Volume 4, p. 100

²²³ Je distingue l'« Œuvre » de l'« œuvre ». La première renvoie à la somme des productions littéraires et artistique d'auteur, tandis que la seconde ne renvoie qu'à une seule de ces productions littéraires ou artistiques.

- a. Les œuvres-ponts : les personnages, les thématiques, les esthétiques, les genres, les modes, l'identité auctoriale (autoficton) se croisent, se répètent
- b. La duplication d'une même œuvre à l'infini comme reflet d'un perfectionnisme

2. La transcendance par partialité :

- a. Le processus d'occultation, de camouflage, de dissimulation, de troncation mis en place par l'auteur pour rendre difficile l'accès au sens du texte (son « objet d'immanence »).

Ces points démontrent que l'unité peut s'obtenir à travers trois voies distinctes : la réécriture d'une même œuvre – bien qu'avec quelques variantes –, qui tend vers l'œuvre « parfaite » ; la répétition de certains composants littéraires (esthétiques, structuraux, formels, narratologiques, thématiques, génériques, des personnages) d'une œuvre à l'autre d'un auteur, qui créent des « ponts », un réseau d'interconnexions ; et le jeu métافictionnel (didactique, cognitif et ludique) qui unit le lecteur et le narrateur visant à faire de ce premier un personnage actif à part entière dans la fiction. Ces trois chemins menant à l'unité opérable peuvent parfois se combiner au sein d'une même Œuvre.

Parfois, au-delà de ces procédés structuraux unitarisants, figure un projet de grande ampleur sur lequel repose le « système » littéraire de l'auteur. Ainsi, Mario Bellatin évoque son projet totalisateur d'écrire cent mille livres au cours de son existence : « Mario Bellatin a partir de ahora contará sus años de vida en libros y no en años, como es la costumbre. Cumplirá libros, por decirlo de alguna manera [...]»²²⁴ ». Il rappelle également dans *Cien mil libros de Mario Bellatin* la nécessité de tendre vers un objectif – y compris utopique – afin de s'en rapprocher. Il ne s'agit donc pas de l'atteindre, mais d'emprunter la voie qui permet d'y mener :

²²⁴ THAYS Iván, « Los cien mil libros de Mario Bellatin », Lima : El País, « Vano Officio », 21 mars 2012

Tengo escrito un librito sobre el proyecto. En líneas generales se trata de recuperar mi obra para tenerla físicamente conmigo y hacer con ella lo que me parezca necesario en ese momento. También pongo como fin tener 100 títulos –una cifra utópica porque nunca llegaré a ella– como una guía de escritura, como una suerte de vector. Tengo como regla siempre cargar con los libros, con al menos un ejemplar, para canjearlo según las circunstancias.²²⁵

Nonobstant, il n'omet pas de souligner l'in vraisemblance de son projet totalisant à travers l'adverbe « puerilmente » :

Cuando *tres novelas* aparecieron publicadas en un mismo volumen, el escritor advirtió una suerte de unidad que le hizo pensar un tanto puerilmente en que todos los libros no son más que uno.²²⁶

Ici, Bellatin se sert de son *alter ego* fictionnel, mario bellatin (adulte), pour évoquer subrepticement son projet. Effectivement, une fois réunis, ses cent mille œuvres n'en formeraient qu'une. Une unité opérable confirmée par le narrateur homodiégétique à la fin du roman *Lecciones para una liebre muerta* (2005) :

Cuando tres novelas aparecieron publicadas en un mismo volumen, el escritor advirtió una suerte de unidad que le hizo pensar un tanto puerilmente en que todos sus libros no son más que uno solo. (BELLATIN, 2005, p. 130)

La création d'une Œuvre monumentale n'est pas l'objectif d'un seul homme à l'heure actuelle. Il est d'ailleurs partagé par Bolaño et Enrigue. Le premier, à travers les multiples connexions de différents ordres qui s'établissent entre ses nombreux ouvrages, vise à constituer un monde qui lui est propre, dont les composants sont respectés par chacun de ces derniers (styles, personnages, structure, rythme, genre). *2666* en est un exemple. Le monumental roman est subdivisé à son tour en 5 romans qui partagent une trame commune. L'ami de l'auteur, Ignacio Echevarría, explique dans la note de la première édition le propos initial de Bolaño : publier une œuvre parcellaire en un tome. Nonobstant, le temps avançant et manquant au Chilien accablé par la maladie, il opta pour la scission de l'œuvre en 5 unités autonomes – bien qu'interconnectées :

²²⁵ MORO HERNÁNDEZ Javier, « ENTREVISTA / Mario Bellatin, autor de *El libro uruguayo de los muertos* », *La Jornada Aguascalientes*, 18 octobre 2012

²²⁶ BELLATIN Mario, *Lecciones para una liebre muerta*, Barcelona : Anagrama, 2005, p. 130

A la muerte de Roberto Bolaño se dijo que el magno proyecto de 2666 había sido transformado en una serie de cinco novelas, que se corresponderían con las cinco partes en que la obra está dividida. Lo cierto es que los últimos meses de su vida Bolaño insistió en esta idea, cada vez menos confiado como estaba en poder culminar su proyecto inicial.²²⁷

[...] surge otra consideración de orden menos práctico: el respeto al valor literario de la obra, que hace que de forma conjunta con Jorge Herralde cambiemos la decisión de Roberto y que 2666 se publique primero en toda su extensión en un solo volumen, tal como él habría hecho de no haberse cumplido la peor de las posibilidades que el proceso de su enfermedad ofrecía.²²⁸

L'intention du Chilien était donc bel et bien de créer une Œuvre dont les cinq parties constitueraient une connaissance. D'ailleurs, le chiffre 5 n'est pas dénué de symbolique, puisqu'il renvoie à la structure humaine totalisante – l'homme est possède 5 sens (totalité sensible), 5 extrémités (totalité physique) – et à la thématique du roman – la quête du graal, ce que connote le pentagramme. Plus que de constituer une connaissance, les cinq parties font partie d'un projet plus vaste, lui aussi unitaire. L'autre œuvre phare du Chilien, *Los detectives salvajes*, repose également sur une structure scindée, tripartite, dont les parties partagent une même trame et de multiples caractéristiques.

Le chemin privilégié par Álvaro Enrigue pour tendre vers la totalité est celui de l'éternelle réécriture. Enrigue reconnaît à juste titre dans « Nunca he escrito una novela larga » que la structure de ses romans est identique. Pour lui, l'écriture est un projet utopique de complétude (un livre doit tout exprimer, tout être), et chaque livre est le résultat de son insatisfaction face à cet objectif. Une insatisfaction qui l'incite à réécrire à l'infini le même roman. Son Œuvre se résume donc à la somme des variantes d'un même écrit. Voici son analyse :

²²⁷ BOLAÑO Roberto, 2666, Barcelona : Anagrama, 2004, p. 1121

²²⁸ BOLAÑO Roberto, 2666, Barcelona : Anagrama, 2004, p. 11

[...] *Hipotermia* [...] guarda en su centro una novela corta –esa sí en toda regla– que se llama “Mugre”. Las instrucciones para leer el instructivo. Esa novela que se llama “Mugre” reproduce la forma exacta de *La muerte de un instalador*, pero de manera más compacta, tal vez más experimentada.

Siempre escribimos el mismo libro, que nunca nos termina de gustar. Escribimos un segundo para mejorar el primero y así. O en términos platónicos: siempre estamos tratando de escribir un solo libro porque nada de lo que escribimos se parece al denso ser de lo real, sino a su sombra.

Las novelas que he escrito son siempre una serie de conjeturas basadas en una sola imagen, por eso los relatos que cuentan son cortos y, si el libro es largo, muchos.²²⁹

Nous observons la même tendance chez Bolaño à travers la structure, le style, la thématique et les personnages de *Los detectives salvajes* (1998) que l’on retrouve dans un projet de plus grande ambition dans *2666* (2004). Ces constatations nous amènent à nous demander jusqu’où peut aller ce jeu de réécriture(s) – ou de « mutations », pour reprendre le terme bellatinesque ?

Enrigue cite l’écrivain cubain contemporain Antonio José Ponte dans la section « Dos vales sobre rumbo a la civilización » (*Hipotermia*, 2006). Sa métaphore de l’écriture est un constat pertinent de la situation dans laquelle se trouve la littérature postmoderne : « Después de esto sabremos comer contra la muerte, devorar solamente cosas muertas, cocinar para rematarlas.²³⁰ »

La nourriture ici désigne la littérature, qui ne se nourrit plus d’aliments frais, mais d’aliments déjà ingérés, pour signifier qu’elle n’innove plus mais ne se constitue que de ce qu’elle a été. Face à ce « cannibalisme » littéraire, l’écriture n’existe plus et n’est que réécriture. Un constat que tente d’illustrer Enrigue tout au long de son Œuvre en pratiquant l’art de la parodie. En fin de compte, si la littérature se réécrit, d’un point de vue macroscopique, à une plus petite échelle, l’on peut conclure que l’œuvre d’un auteur subit une autoécriture (l’auteur réécrit son œuvre à l’infini).

²²⁹ JIMÉNEZ AGUIRRE Gustavo, *Una selva tan infinita: la novela corta en México, 1872-2011*, México, UNAM, 2011, Volume 1, p. 82-83

²³⁰ ENRIGUE Álvaro, *Hipotermia*, Barcelona : Anagrama, 2005, 187 p.

Les Œuvres de Bellatin, Enrigue et Bolaño sont trois Œuvres dont l'unité s'obtient en parcourant différents chemins (la duplication ou la répétition), mais dont le but est identique : l'unité. Cette dernière génère la naissance d'un système.

c. Les œuvres-ponts ou la continuité « opérable » :

Tant Balzac dans sa *Comédie humaine* (1830-1856 : romans, essais, contes, nouvelles ; 137 romans et histoires interconnectées, qui s'enchevêtrent tout en peignant la société des années 1815-1830, de la Révolution bourbonnique à la Monarchie de Juillet), que Zola dans *Les Rougons-Macquart* (1871-1893 : 20 romans), une nouvelle « Comédie humaine », ou Gide dans son cycle du « Hussard » (1948-1958 : 4 romans), élaborent des romans dont les uns sont la suite des autres, en réintroduisant des personnages déjà présents dans les œuvres précédentes. Cette pratique intertextuelle, autotextuelle et circulaire était déjà amplement répandue au XX^{ème} siècle, et se poursuit à l'aube du XXI^{ème} siècle. Elle est d'ailleurs reprise par Bellatin, Bolaño et Enrigue. En effet, une continuité s'établit entre les personnages, les thématiques, l'esthétique, les genres, l'instance narrative et la structure, qui servent une même visée. Cette continuité prend la forme de ponts. C'est pourquoi j'ai décidé d'intituler cette partie « Les œuvres-ponts ».

Le professeur argentin Reinaldo Laddaga conçoit d'ailleurs l'Œuvre de Bellatin comme une unité opérable, dans le sens où Genette l'entend, soit comme un ensemble de fragments qui constitue un tout homogène et indissociable. Chacune des pièces de son Œuvre éclaire, met en lumière les autres. Ainsi, dès l'introduction de son essai intitulé *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas* (2007), il décrit le Mexicain comme « el autor de una de las más sorprendentes obras de los últimos años, obra que –como la de Aira– consiste en una multitud de pequeñas entregas, episodios anuales, semianuales, como si Bellatin quisiera que el lector, más que leer los monumentos pausados que realiza, siguiera el

despliegue continuo de una práctica.²³¹ » L'adjectif « continuo » met en évidence la nature dynamique, mouvante, fluide de l'écriture bellatinesque, tel un flux perpétuel.

Par la suite, Laddaga aborde le caractère métafictionnel et autotextuel des romans de Bellatin, qui ne cessent de faire référence les uns aux autres, comme si tout – les personnages, les actions, les noms, les stéréotypes, les destins – se rencontrait pour ne former qu'une seule et même Œuvre :

A todos los que estén familiarizados con la obra de Mario Bellatin debe pasarles lo que me pasó a mí pocos minutos después de comenzar *Lecciones para una liebre muerta*: que les parece que ya han leído lo que están leyendo, que ya han visto a estos mismos personajes haciendo las mismas cosas, que ya han encontrado antes los mismos nombres asociados a las mismas, pequeñas, truncadas historias.²³²

L'auteur de *Flores* lui-même révèle son mode opératoire, qui va dans le sens de l'unité opérable que nous venons d'évoquer :

[...] la sistematización de mi escritura, que es un sistema que va más allá de mis libros. A mí no me interesa escribir tal o cual libro independiente de tal historia. Lo que hago yo es trabajar un sistema en el que vengo trabajando más de quince años y el valor está en ponerlo en un orden estricto. Es el trabajo real, el poner todas las palabras en el casillero exacto.²³³

Dans son entrevue, l'écrivain nous fait part de la continuité et la cohérence, tant stylistique (« la sistematización de mi escritura ») que thématique (« no me interesa escribir tal o cual libro independiente de tal historia ») de son Œuvre. Une continuité accentuée par la tournure progressive (« un sistema en el que vengo trabajando »). Le projet de Bellatin est celui d'une vie. Depuis les prémices sa carrière, il élabore son Œuvre avec distance et recul, en créant des ponts de connexion entre les personnages, les histoires, les thèmes ébauchés, les procédés littéraires employés, les références faites, d'un roman à l'autre. Les adjectifs « exacto » et « estricto » témoignent de

²³¹ LADDAGA Reinaldo, *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario : B. Viterbo, 2007, p. 10

²³² LADDAGA Reinaldo, *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario : B. Viterbo, 2007, p. 11

²³³ Cité par Reinaldo Laddaga dans LADDAGA Reinaldo, *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario : B. Viterbo, 2007, p. 141

l'analyse prospective et globale qu'a réalisée Bellatin préalablement et de la rigueur qu'il s'inflige/s'impose.

Dans le chapitre 4 de *Pájaro transparente* (2006) intitulé « Lo raro es ser un escritor raro », le Mexicain fait référence au caractère unitarisant de son Œuvre. Tous ses romans sont liés entre eux par divers aspects – la trame, les thèmes, les personnages, l'esthétique et la structure. L'on peut parler de ponts formels (structurels, esthétiques, narratologiques) et de fond (thématiques, diégétiques). L'homogénéité des textes révèle le propos de l'auteur : faire de la somme de ses romans « un mismo libro » :

Quería que los textos se fueran entremezclando hasta convertirse todos en un mismo libro. Tal vez este ejercicio haga un poco extraña mi obra. Los textos titulados *canon perpetuo*, donde una mujer emprende un largo recorrido con la finalidad de recuperar la voz de su infancia; *bola negra*, que nos hace asistir al suicidio de un entomólogo que decide ser comido por su propio estómago; y *la mirada del pájaro transparente*, en el que dos hermanos hacen caer sobre sus padres la ira de dios, son parte, creo, de una misma escritura.²³⁴

Le verbe « entremezclarse » met en évidence le réseau de connexions qui se met en place entre les différentes œuvres. L'entremêlement renvoie également à la conception de la littérature du Mexicain ; le roman serait l'espace où toutes les frontières sont repoussées, où s'imposerait l'hybridité et, par conséquent, la transgénéricité – à travers la parodie.

Bolaño révèle lui aussi la dimension opérable, unitaire de son projet littéraire dans son entrevue avec la professeur catalane Dunia Gras Miravet :

Mi poesía y mi narrativa formar parte de un solo proyecto literario. Y los compartimentos estancos, los géneros, son la mejor plaza para que un artesano pruebe sus propias virtudes y sus propias excelencias.²³⁵ »

La deuxième phrase de cet extrait nous démontre le caractère nécessairement subversif et hybride du roman total, qui se fonde sur la perméabilisation des

²³⁴ BELLATIN Mario, *Pájaro transparente*, Buenos Aires : Mansalva, 2006, p. 108

²³⁵ GRAS MIRAVET Dunia, « Entrevista con Roberto Bolaño », *Cuadernos Hispanoamericanos*, Octobre 2000, n° 604, p. 56

« compartiments étanches, des genres.²³⁶ Ces derniers font l'objet d'un mélange²³⁷ et d'une subversion (d'un travestissement).

Pour le critique et éditeur espagnol Ignacio Echevarría, ce qu'il dénomme « fractalidad literaria » pour caractériser la poétique de Bolaño, correspond à sa tendance à revenir sur un épisode qu'il avait brièvement évoqué dans un précédent ouvrage, lui donner une suite et le développer. C'est ce qu'il fit avec *Estrella distante* (1996), qui approfondit l'histoire du pilote de la FACH Carlos Wieder, évoqué à maintes reprises dans *La literatura nazi en América* (1996) sous le nom de Ramírez Hoffman, ou avec *Amuleto* (1999), qui développe le chapitre 4 de la deuxième partie de *Los detectives salvajes* (1998), soit l'histoire d'Auxilio Lacouture.

L'Œuvre du Mexicain Álvaro Enrigue, tout comme celle de Bolaño et Bellatin, est marquée par une continuité – ou obsession – thématique. Les motifs de l'amour difficile, de l'affrontement entre parents et enfants et la dichotomie vertu / corruption, parcourent *La muerte de un instalador* (2002) et *Vidas perpendiculares* (2008). Enrigue évoque dans une entrevue sa constance thématique : « Cuando menos yo siempre escribo sobre lo mismo, lo que cambia es el enforque, el tiempo, la situación [...] »²³⁸.

Comment se manifeste concrètement cette continuité plurielle (esthétique, thématique, structurale, générique et référentielle) dans le texte ? Les personnages en sont également affectés, mais jusqu'à quel point ? Qu'est-ce que cela apporte au récit ? Enfin, le texte est-il une fin en soi ? L'œuvre ne peut-elle pas exister au-delà de la littérature ? C'est à ces questions que je vais répondre dans les chapitres suivants.

²³⁶ GRAS MIRAVET Dunia, « Entrevista con Roberto Bolaño », *Cuadernos Hispanoamericanos*, Octobre 2000, n° 604, p. 56

²³⁷ Plus que de « mélangeur des genres », le roman total est qualifiable de « dévoreur des genres », en ce sens qu'il les rassemble en son sein, comme le souligne Ignacio Echevarría en rappelant le caractère inclusif du genre romanesque : « La novela misma, en rigor, no ha dejado de ser, desde su nacimiento. Un género proteico, totalizador, que va en camino de devorar todos los géneros restantes [...] ». Cf. ECHEVARRÍA Ignacio, *Desvíos, un recorrido crítico por la reciente narrativa latinoamericana*, Santiago de Chile : Universidad Diego Portales, 2007, p. 47

²³⁸ CISNEROS MORALES Jorge, « Un instructivo para abandonar el infierno », *Nacional*, 27 décembre 1997, p. 40

i. Une continuité/unité thématique, mais pas seulement :

- Le thème :

Non seulement les œuvres d'un même auteur sont interconnectées entre elles, mais au sein de chacune d'elles, l'on retrouve des ponts du point de vue du contenu. Ainsi, dans 2666, « La parte de los críticos », « La parte de Amalfitano », « La parte de Fate » et « La parte de Amalfitano » font une allusion à « La parte de los crímenes », noyau thématique articulant les différentes trames :

Espinoza recordó entonces que durante la noche pasada uno de los muchachos les había contado la historia de las mujeres asesinadas. Sólo recordaba que el muchacho había dicho que eran más de doscientas [...]. (BOLAÑO, 2004, p. 181)

La profesora Pérez lo tranquilizó [a Amalfitano], le dijo que no tenía que preocuparse en exceso, con tomar algunas precauciones bastaba, no se trataba de volverse paranoico, le recordó que las víctimas solían ser secuestradas en otras zonas de la ciudad. (BOLAÑO, 2004, p. 255)

Esa noche Amalfitano le hizo tres preguntas a Chucho Flores. La primera era qué pensaba acerca de los hexágonos. La segunda era si sabía construir un hexágono. La tercera era qué opinión tenía sobre los asesinatos de mujeres que se estaban cometiendo en Santa Teresa. (BOLAÑO, 2004, p. 419)

Esa noche se quedaron hablando hasta que amaneció. Lotte habló de Klaus y de las muertes de mujeres en Santa Teresa. (BOLAÑO, 2004, p. 1115)

Le thème bellatinesque par antonomase, que l'on retrouve dans tous ses écrits, est l'absurde²³⁹. Il y représente un monde insensé dans lequel le personnage est abandonné et ne peut se raccorder à rien. Pour ce, il dépeint un univers flou, dépourvu de limitation spatiotemporelle. De plus, il ne place pas l'intrigue au cœur de son récit. Les personnages se meuvent sans évoluer, sans identité, seuls, en souffrance, sans but. Leur cheminement s'apparente à une errance qui met l'accent sur le non-sens de la vie. Enfin, toute communication est abolie au profit d'un monologue mettant l'accent sur le vide intérieur de ces derniers. Deux réactions

²³⁹ Je me réfère ici au théâtre de l'absurde apparu au début des années 1950 face à l'absurdité du monde cristallisée par la Seconde Guerre Mondiale et ses dérivés. *La Cantatrice chauve* (1950) fit d'Eugène Ionesco le précurseur de ce nouveau genre dramatique.

s'offrent au spectateur. Dans un premier temps, le rire. Dans un second temps, le malaise provoqué par la réalité dérangeante, crue qui y est dénoncée (le handicap physique, le SIDA, les expériences génétiques sur les humains...). Bellatin reconnaît lui-même le caractère hautement absurde de ses textes dans un entretien accordé à la revue *La Palanca* : « En mis textos están definidas las reglas que explican lo absurdo, la impostura, lo imposible más bien, de la situación.²⁴⁰ »

Une continuité thématique est perceptible notamment à travers la réapparition de certains personnages, qui parcourent plusieurs de ses œuvres. Le poète conceptiste espagnol baroque, Francisco de Quevedo, est tour à tour le père d'un chasseur de moines dans *Vidas perpendiculares* (2008) et l'adversaire du peintre italien baroque dans un match de tennis peu commun dans *Muerte súbita* (2013). De la même manière, le dernier dalmatophone, Tuone Udina, qui s'éteint malgré la tentative de sauvetage du professeur Spazzola dans « Extinción del dalmata »²⁴¹, ou l'ultime Indien yahi des États-Unis dénommé Ishi qui vécut ses trois dernières années au Musée Anthropologique dans « Sobre la muerte del autor »²⁴², ne sont pas sans rappeler le protagoniste de *El cementerio de sillas* (2002), Nicolás Garamántez, l'un des descendants de l'ancien peuple nomade libyen – présenté dans son versant mythologique en luttant contre les cyclopes – qui domina le Sahara durant 1 siècle (entre 500 avant J.-C. et 700a près J.-C.). Un autre exemple serait le protagoniste de *Vidas perpendiculares*, Jerónimo Rodríguez Loera, qui se souvient à la fin du roman qu'il est l'héritier de la culture brahmine indienne : « Yo era el mayor, efectivamente, y pertenecíamos a la familia de los brahmines más antigua del pueblo. » (p. 226) Cependant, dans son cas, en tant que somme de ses réincarnations, il s'érige comme le descendant de toutes les cultures, depuis la grecque, jusqu'à la mexicaine, en passant par la brahmine et la romaine.

²⁴⁰ HERNÁNDEZ Ilallalí, « Una impostura posible (Entrevista con Mario Bellatin) », *La Palanca*, Printemps 2013, n° 24, p. 28

²⁴¹ Cf. ENRIGUE Álvaro, *Hipotermia*, Barcelona : Anagrama, 2005, p. 117-125

²⁴² Cf. ENRIGUE Álvaro, *Hipotermia*, Barcelona : Anagrama, 2005, p. 126-137

Le personnage type du dernier représentant d'une culture disparue renvoie inévitablement à l'auteur, qui serait, certainement, lui aussi l'un des seuls survivants d'une littérature classique dans un monde qui prétend rompre avec ses racines et son passé en homogénéisant les pays. Soulignons la passion du Mexicain pour les anciennes civilisations et les langues mortes.

Si différentes thématiques se répètent d'une œuvre à l'autre chez chacun de nos trois auteurs, elle n'est pas la seule à témoigner d'une continuité intra-opérale. La structure, le genre, l'esthétique, la référence et les personnages vont et viennent dans leur Œuvre.

- **La structure :**

Dans l'Œuvre d'Álvaro Enrigue, l'on perçoit une récurrence structurelle : la polyphonie narrative, qui va de pair avec la simultanéité spatiotemporelle. *El cementerio de sillas* (2002) alterne entre différents espaces-temps : le désert de l'Afrique, face à l'avancée de l'Empire romain en Méditerranée, l'Amérique post-conquête du Mexique, l'attente de l'arrivée du Sauveur par un narrateur qui détient la mémoire d'un peuple ancestral, l'Amérique coloniale à travers le destin d'un aventurier corrompu, la recherche de l'illumination par un homme qui se crée un cloître improvisé au Mexique postmoderne, les Caraïbes du XVII^{ème} siècle. La polyphonie se manifeste à travers l'alternance entre quatre narrateurs : un narrateur-confesseur contemporain (qui lance la trame en 1971) ; son fils Emmanuel, dont le cadre temporel est encore plus récent ; un Garamante à l'époque de l'Empire romain ; et un Hollandais, Christophorus Gaaramanjik, en route vers Puebla de los Ángeles (Mexique) au XVI^{ème} siècle.

La structure de *Vidas perpendiculares*, publiée 6 ans plus tard, rappelle inévitablement celle de *El cementerio de sillas*. En effet, il se compose de sections narratives disparates (spatiotemporellement et narrativement) dont la corrélation s'explique et se confirme au fil du récit. Les incarnations de Jerónimo Rodríguez Loera se succèdent dans le roman. Il fut un prêtre chasseur de moines, proxénète, fils illégitime de Francisco de Quevedo, qui s'amourache d'une noble dame déjà mariée,

dans la ville de Naples au XVII^{ème} siècle ; une jeune fille grecque dans la Palestine du 1^{er} siècle, qui fait assassiner son riche père afin de rendre possible son mariage avec un commerçant juif ; un brahmane hindou ; un membre rejeté d'une tribu à l'époque paléolithique ; une femme chinoise atteinte du syndrome de Stockholm vis-à-vis de son ravisseur ; le combat d'un légionnaire romain.

Nous pouvons conclure à travers cette analyse que le roman de 2002, dans sa fragmentarité structurelle et spatio-temporelle, dans son association des notions dialectiques fiction-mythologie/réalité-histoire, trivialité/poésie, préfigure *Vidas perpendiculares* et le poursuit.

Nous pourrions dire que la structure enriguénne suit un canon. Ses œuvres sont fractionnées en sections, le plus souvent dépourvues de titre, qui se succèdent sans autre transition qu'un blanc typographique. Ce procédé est employé dans *El cementerio de sillas* (2002), *Vidas perpendiculares* (2008) et *Muerte súbita* (2013).

- **Le genre :**

Nous avons observé une continuité structurelle et narrative manifeste entre *El cementerio de sillas* et *Vidas perpendiculares* d'Enrique, mais nous n'avons pas abordé la continuité générique qui s'ensuit. Ils mêlent tous deux le mythe (du géant Garamante et des cyclopes / de Saül), les feuilletons mélodramatiques, le roman d'aventures (en exaltant les valeurs du courage, de l'amitié, du métissage), l'épopée (le voyage en mer du Hollandais / le transit d'une Mongole éprise d'un chamelier chinois, l'odyssée (personnelle), la tradition orale (technique de manipulation des peuples), le roman historique, le roman policier (l'intrigue anthropologique / la quête du prêtre napolitain, à la recherche d'une femme mariée), le roman de cap et d'épée.

- **L'esthétique :**

2666 reprend ou poursuit la thématique et/ou les procédés stylistiques d'ouvrages antérieurs de l'auteur. En effet, la recherche d'un écrivain mystérieusement disparu – Benno von Archimboldi – existait déjà dans *Los detectives salvajes* (1998), lorsque Arturo Belano – l'*alter ego* de Bolaño – et Ulises Lima

recherchaient la première réaliste viscérale Cesárea Tinajero dans la partie intitulée « Los desiertos de Sonora (1976) », ou dans *Estrella distante* (1996), où le narrateur-personnage Arturo Belano était à la recherche du pilote FACH (Force Aérienne du Chili), Carlos Wieder, qui déclarait être le poète Alberto Ruiz-Tagle. De la même manière, le catalogage – sous la forme d’anthologie biographique – d’écrivains américains nazis de *La literatura nazi en América* (1996) a été substitué dans le roman *2666* par une succession de notices nécrologiques (référençant le nom, l’âge, la taille, la profession, l’accoutrement du défunt et la cause de la mort). *2666* se présente finalement comme la somme des artifices rhétoriques, stylistiques, structurels et des thèmes de tous les ouvrages antérieurs publiés par Bolaño. En ce sens, le roman de 2004 est une synthèse ou synecdoque de l’Oeuvre bolañesque.

Certains passages de *2666* apparaissent comme la continuité formelle de *Nocturno de Chile* (2000). La narration se caractérise dans les deux ouvrages par sa densité, par sa compacité, par l’alternance entre le discours direct et indirect au sein de la même phrase, par l’absence de ponctuation finale, par des digressions sans fin (suivant l’arborescence de l’association d’idées) et par l’omniprésence de la polysyndète (« y ») :

El fin de semana siguiente a Harry Magaña no se le vio por el Domino's ni por El Pelicano, sino que visitó un local de putas llamado Asuntos Internos, en la avenida Madero Norte, en donde se estuvo un rato bebiendo jaiboles y luego se aposentó en una mesa de billar en donde estuvo jugando con un tipo llamado Demetrio Águila, un grandote de un metro noventa y más de ciento diez kilos de peso, del que se hizo amigo, pues el grandote había vivido en Arizona y en Nuevo México, dedicado siempre a labores de campo, es decir a cuidar ganado, y luego había vuelto a México porque no quería morir lejos de su familia, dijo, aunque después admitió que familia, lo que se dice familia, la mera verdad es que no tenía o tenía muy poca, una hermana que ya debía de andar por los sesenta años y una sobrina que no se había casado nunca y que vivían en Cananea, de donde él también era, pero Cananea se le hacía pequeña, asfixiante, retechica, y a veces necesitaba venir a la gran ciudad que no dormía nunca, y cuando eso pasaba se montaba en su camioneta, sin decirle nada a nadie, o diciéndole a su hermana ahí nos vemos, y se internaba, a la hora que fuera, por la carretera Cananea-Santa Teresa, que era una de las carreteras más bonitas que él había visto en su vida, sobre todo de noche, y conducía sin parar hasta Santa Teresa, en donde tenía una casita de lo más cómoda en la calle Luciérnaga, en la colonia Rubén Darío, que pongo a su disposición, amigo Harry, una de las pocas casas viejas que quedaban después de tanto cambio y de tantos programas de reurbanización como se habían llevado a cabo, la mayor parte de las veces mal. (BOLAÑO, 2004, p. 519-520)

Tous ces procédés formels créent une confusion chez le narrateur, qui ne sait plus qui parle ni de quoi.

Les œuvres de Bolaño sont incontestablement connectées les unes aux autres, mais l'on peut distinguer un autre type de connexion, qui se produit au sein d'un même texte. Nous pourrions l'appeler « intra-romanesque » (à l'intérieur du roman). Le roman *2666*, lui-même subdivisés en cinq romans-chapitres, établit une connexion en réseau avec ces derniers. Chaque chapitre est parsemé de références aux autres chapitres de l'œuvre ainsi qu'aux autres ouvrages de l'auteur :

[...] Chucho Flores [...] la presentaba como su amiga, la señorita Rosa Amalfitano, hija del profesor de filosofía Óscar Amalfitano, mi amiga Rosa, la señorita Amalfitano [...] (BOLAÑO, 2004, p. 417)

Ici, la partie 3 (« La parte de Fate ») renvoie à la partie 2 (« La parte de Amalfitano »). Nous pourrions parler d'« Œuvre en réseau ».

L'Œuvre d'Enrique exprime également une continuité dans maints domaines, au point de considérer que l'esthétique et les procédés narratifs utilisés sont quasiment identiques d'un roman à l'autre, comme si un mode opératoire les régissait.

Le traducteur et critique littéraire argentin Martín Schifino²⁴³ cite trois caractéristiques qui réapparaissent inlassablement ; la polyphonie (illustrée par la phrase prononcée par Jerónimo Rodríguez Loera, « yo somos muchos », dans *Vidas perpendiculares*), la force métaphorique et la plurigénéricité. À ces éléments, il ajoute la circularité de la trame : « Dueño de una pluma filosa y de una avispada inteligencia narrativa, Enrigue narra de manera no lineal historias que al avanzar vuelven siempre sobre sí mismas.²⁴⁴ » Mais il convient de mentionner un autre trait propre aux œuvres d'Enrigue, qui n'est pas des moindres, ce que je nomme la structure fragmentaire confluente. Effectivement, les romans du Mexicain sont fractionnés en « parties » (ou fragments de vie(s)), distinguables par le narrateur, le point de vue, l'espace, le temps, la langue, qui finissent par converger et ne former qu'un seul et même bloc narratif cohésif, une unité de sens. Il s'agit là d'une tentative de rapprochement du roman – presque – total. L'œuvre tripartite *Virtudes teologales* (1998) en est un exemple, car les trois parties qui la composent, « El informe angélico », « El amigo del héroe » et « La ciudad de Dios » sont parsemées d'indices, de connections, de révélations qui les relient. « Existe la invitación, desde luego, a que las tres historias sean leídas como una sola apuesta narrativa. », nous confirme le journal *Reforma* du 13 juin 1998 (p. 3-4).

Une continuité s'inscrit également entre le texte source, qui introduit un personnage, un espace, un lieu, un thème, et le texte d'arrivée, qui le(s) développe. Ce processus s'appelle la fractalité littéraire. Nous l'aborderons ultérieurement.

- **L'autoréférence :**

Se citer soi-même témoigne d'une intention totalisante, celle de créer son propre système. En effet, les auteurs construisent un univers dans lequel des ponts existent entre leurs différentes œuvres. C'est ainsi que la narratrice d'*Amuleto* fait référence à 2666 :

²⁴³ SCHIFINO Martín, « Objetos literarios yuxtapuestos », *Revista de Libros*, Novembre 2008, n° 143

²⁴⁴ SCHIFINO Martín, « Objetos literarios yuxtapuestos », *Revista de Libros*, Novembre 2008, n° 143

[...] empezamos a caminar por la avenida Guerrero, ellos un poco más despacio que antes, yo un poco más deprimida que antes, la Guerrero, a esa hora, se parece sobre todas las cosas a un cementerio, pero no a un cementerio de 1974, ni a un cementerio de 1968, ni a un cementerio de 1975, sino a un cementerio del año 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acusidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo. (BOLAÑO, 1999, p. 65)

Reinaldo Laddaga met, quant à lui, en évidence la portée autoréférentielle des œuvres de Mario Bellatin. Effectivement, chacune d'elle renvoie à une autre, que ce soit par le biais de techniques narratives déjà employées, de personnages ébauchés précédemment ou de thématiques abordées : « [...] a partir de cierto momento, el escritor ha comprendido que sus libros sucesivos son un poco el mismo libro, del cual se muestra, en cada entrega, un aspecto.²⁴⁵ » Plus que de faire allusion circulairement les unes aux autres, les œuvres du Mexicain forment une unité (structurelle, sémantique, stylistique). Bellatin va jusqu'à rejeter l'autonomie de ses textes et à revendiquer leur interdépendance, dans une interview : « A mí no me interesa escribir tal o cual libro independiente de tal historia. Lo que hago yo es trabajar un sistema en el que vengo trabajando más de quince años y el valor está en ponerlo en un orden estricto.²⁴⁶ »

L'étude de ces divers procédés nous incite à nous demander quel intérêt représente la continuité opérable en littérature? Albert Béguin répond à cette question en faisant allusion au caractère unitaire de l'ensemble des œuvres d'un auteur, qu'il applique tout particulièrement à Balzac et à son œuvre monumentale :

S'il est vrai que l'on peut lire séparément chaque ouvrage de la Comédie humaine et l'apprécier comme tel, il reste certain que chacun ne prend sa profondeur et ses arrière-plans de signification que si on le replace dans le contexte de l'Œuvre entière.²⁴⁷

Cette affirmation peut d'ailleurs s'appliquer aux auteurs latino-américains de notre corpus. Néanmoins, il faut savoir que la totalité de l'écrivain français n'est ni

²⁴⁵ LADDAGA Reinaldo, *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario : B. Viterbo, 2007, p. 137

²⁴⁶ Cité par LADDAGA Reinaldo, *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario : B. Viterbo, 2007, p. 141

²⁴⁷ BÉGUIN Albert in BOMPIANI Valentino et LAFFONT Robert, *Dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays*, Paris : Robert Laffont, 1990, p. 838

fermée, ni dense ou compacte. Tant l'élément – chacun des romans – que l'ensemble – *La Comédie humaine* – ne forment pas un Tout –, car les œuvres peuvent exister indépendamment des autres, mais consolident l'Œuvre à travers différentes connexions qui s'établissent entre ces premières. La prise en compte d'une Œuvre dans sa totalité permet d'éclairer chacune de ses parties, en y apportant d'autres niveaux d'interprétation et de sens.

d. Le va-et-vient des personnages :

Les personnages ne cessent de se rencontrer au sein d'une même œuvre subdivisée en sections ou chapitres, comme si l'auteur ne parvenait pas à renoncer à son projet unificateur. Il rend le récit mobile et donne une impression d'omniprésence en faisant circuler ses personnages dans les différentes scènes (sections). Par exemple, dans la partie 1 de *2666*, Amalfitano, que les quatre professeurs de littérature rencontrent le professeur de philosophie de l'université de Santa Teresa, réapparaît dans la section 2 qui lui est consacrée. Dans la partie 3, le protagoniste, le journaliste afro-américain Quincy Williams (alias Fate) rencontre Amalfitano après avoir fait connaissance de sa fille Rosa et en être tombé amoureux. La fin du roman est consacrée à la biographie de Lotte Reiter/Haas, dont le fils Klaus n'est autre que le présumé assassin de quatre femmes, qui a été emprisonné au Mexique, dans la partie 4 de l'œuvre, et dont le frère est le fameux auteur recherché par les quatre professeurs de la partie 1. Ainsi, les connexions se font progressivement, jusqu'à ce qu'une unité se forme.

La circulation des personnages ne se produit pas uniquement à un niveau intra-romanesque, mais aussi au sein de différentes œuvres. Ainsi, la protagoniste d'une nouvelle issue du recueil *Llamadas telefónicas* (1997), « Joanna Silvestri », une actrice de films X, apparaît dans *Estrella distante*. L'Œuvre du Chilien peut se résumer à la métaphore de la toile d'araignée, du réseau. De la même manière, les multiples facettes (personnalités) de Carlos Wieder de *La literatura nazi en América* se retrouvent dans « La parte de los crímenes » de *2666*.

Parfois, les personnages opèrent un va-et-vient sans que le sujet d'origine corresponde au sujet d'arrivée. La continuité repose sur la répétition d'un type. Certains poèmes du recueil *Los perros románticos* (1993) préfigurent d'ores et déjà les personnages de *Los detectives salvajes* (1998), tel « El burro » : « Los poetas mendicantes de México, / Las sanguijuelas taciturnas de Tepito / O la colonia Guerrero, todos en la misma senda, / Donde se confunden y mezclan los tiempos: / Verbales y físicos, el ayer y la afasia. » Le projet littéraire unitaire était donc déjà bien ancré en Bolaño depuis ses débuts. D'ailleurs, l'esthétique de ses poèmes et de ses récits (nouvelles, romans) se combinent jusqu'à l'obtention d'une combinaison entre le lyrisme et la prose.

Certains personnages de l'Œuvre bellatinesque semblent se mouvoir puisqu'ils passent d'un texte à l'autre, tels des piliers fondateurs. Citons à titre d'exemple les jumeaux Kuhn, qui parsèment diverses sections de *Flores* – nous en apprenons sur leur provenance et leur destin : nés d'un inceste et voués à l'inceste²⁴⁸ – et de *Lecciones para una libre muerta*. Mais le transit des personnages d'une œuvre à l'autre ne s'arrête pas là. Le protagoniste de *Poeta ciego* (1998), un poète aveugle adopté, dont les origines sont légendaires, qui crée une secte et attire ses adeptes en leur vendant différents types de drogues administrées par des psychiatres, réapparaît sept ans plus tard dans *Lecciones para una liebre muerta* (2005) sous le même nom :

El poeta ciego denomina banda de los universales a los grupos de jóvenes que, principalmente en las ciudades industriales, el sistema relega a los suburbios. [...] Le preguntan al universal [o poeta ciego] si ha llevado las drogas. (BELLATIN, 2005, p. 16-17)

Le personnage est reconnaissable grâce aux indices que dissémine le narrateur : tout comme le poète aveugle de 1998, celui de 2005 est trafiquant de drogue et étudiant : « Había obtenido el primer lugar en el concurso de ingreso de una de las universidades más prestigiosas. » (p. 31) Il ne s'agit pas de la suite du roman éponyme, mais d'une réécriture de la vie du poète aveugle, vue d'un angle différent, apportant de nouvelles informations ou rappelant ce qui a déjà été dit. Cela correspond tout à

²⁴⁸ BELLATIN Mario, *Flores*, Barcelona : Anagrama, 2004, p. 91-92

fait au projet bellatinesque de créer un « système » dans lequel tout est interconnecté : un continuum²⁴⁹.

Le dessein unitarisant de l'écrivain transparaît d'ailleurs dans l'entrevue qu'il accorde à Javier García de *La Tercera* (2014), lors de la publication de la nouvelle édition de son *Obra reunida* ou *Obra re-unida*, dont le titre est évocateur : « Al hacer este volumen tuve la tentación de establecer una serie de puentes y presentar la recopilación como si fuera un solo libro. En realidad, quiero que mi obra sea un solo libro.²⁵⁰ »

Dans *Vidas perpendiculares* (2008), l'intellectuel est le célèbre poète Francisco de Quevedo, mais il entretient une relation avec une femme mariée, Donatella Caraffa di Longorio, et poignarde son propre fils. Le personnage historique est Saül, roi d'Israël, qui s'éprend d'une jeune fille grecque qu'il voit à l'insu de son père, Filippo. Enfin, le personnage religieux est un prêtre napolitain qui assassine des moines (autophage). Dans *Muerte súbita* (2013), le conquistador Hernán Cortés (personnage historique) est présenté à une période peu enviable de sa vie, lorsque la Malinche lui confectionne un scapulaire avec les cheveux de Cuauhtémoc comme cadeau de divorce, le cardinal Carlo Borromeo, neveu de Pie IV, est un être abject et cruel (« Carlo Borromeo aniquilo el Renacimiento convirtiendo la tortura en la forma única de ejercer el cristianismo. Fue canonizado inmediatamente después de su muerte. », p. 202), pourtant au service de l'humanité, tandis que Francisco de Quevedo apparaît, non pas comme un poète de qualité, mais comme un assassin, éradicateur du Bien (incarné par Caravaggio) :

²⁴⁹ Un continuum caractérise un ensemble d'éléments variables, mais homogènes, qui conservent donc une cohérence et une continuité au fil du temps. Dans la même lignée, le dictionnaire Merriam Webster le définit ainsi : « A coherent whole characterized as a collection, sequence, or progression of values or elements varying by minute degrees ».

²⁵⁰ GARCÍA Javier, « Mario Bellatin: "Quiero que mi obra sea un solo libro" », *La Tercera*, 26 février 2014, p. 33

No era un juego. Alguien tenía que morir al final e iba a ser el joven que fue él mismo esa mañana; renacería el católico recalcitrante, el antisemita, el homófobo, el nacionalista español, el malo de los dos que era él mismo. (ENRIGUE, 2013, p. 255)

Le transit des personnages entre les œuvres et à l'intérieur d'une même œuvre participe donc à la constitution d'un système unitaire mobile, de par les appartitions, disparitions, réapparitions et références de ces premiers.

e. Une continuité extralittéraire :

Le meilleur – et unique – exemple de continuité extralittéraire parmi les trois auteurs de mon corpus est sans conteste Mario Bellatin. Il ne repousse pas seulement les frontières du roman, mais aussi et surtout celles de l'écriture en général. Il se rend d'ailleurs compte que de telles limites n'existent pas : « Lo más impresionante de determinados procesos de escritura es que [...] se advierte que no existe ningún límite. » Les œuvres du Mexicain ne sont pas limitées au champ littéraire. Elles se prolongent dans la performance, le théâtre ou la photographie. Ainsi, pour représenter *Perros héroes*²⁵¹, un groupe de chiens dressés immobiles surélevés dans une posture menaçante face au public. Au fil du temps, les chiens étaient remplacés par des chiens en bois ou disséqués, parfois la scène était même vide. Les transitions étaient accompagnées de variations lumineuses, afin que les mouvements ne fussent pas perçus par le spectateur, comme le raconte Bellatin. Finalement, Israel Cortés et sa compagnie Circo Raus, interprétèrent *Perros héroes* sous la forme d'un opéra fantastique qui intégrait de la danse, de la musique, des arts plastiques et des vidéos, le 6 décembre 2012 au Centre Nacional des ARTs (México). La fiction (littéraire) se poursuit donc dans la fiction (le théâtre). *Salón de belleza* fut également une œuvre adaptée – prolongée – sur scène, par Miguel Rubio avec le groupe dramatique

²⁵¹ Dans *Perros héroes: tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois* (2003), un ouvrage très bref (de 76 pages chez Alfaguara), qui raconte l'histoire d'une communauté dont le cœur est incarné par un paraplégique entraîneur/éleveur de bergers belges, qui tente d'astreindre les autres à l'immobilité, la stase, l'inertie – qu'il subit lui-même au quotidien. Dans son antre – qui fait office de chambre –, se trouvent des cartes (dont une qui représente l'Amérique latine à l'envers), des oiseaux, des sacs plastiques. Ses seuls contacts (avec l'extérieur) sont ceux qu'il entretient avec la Centrale d'Information – maintenus secrets – et avec son infirmier et entraîneur, qui dort à ses côtés lorsqu'il souffre, sa mère et sa sœur.

Yuyachkani. Dernièrement, le 8 janvier 2013, fit sa sortie l'opéra cinématographique *Bola negra*, basée sur la nouvelle de Bellatin (*Tres novelas*, 1995), avec la musique de la compositrice Marcela Rodríguez, au Palais des Beaux Arts (México). Nous comprenons à travers ces représentations théâtre-musico-cinématographiques que les oeuvres du Mexicain font partie d'un projet plus vaste, interdisciplinaire, dont le seul but est de représenter l'irreprésentable.

f. L'éternelle réécriture :

Non content d'offrir une continuité – de nature diverse – entre leurs oeuvres, nos auteurs ont recours à la réécriture. Gérard Genette considère cette pratique comme inhérente à tout écrit : « [...] il n'est pas d'oeuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les oeuvres sont hypertextuelles.²⁵² » La réécriture consiste à créer un nouveau texte à partir d'une source inaugurale en recourant à la citation, à l'allusion ou au plagiat²⁵³ – l'intertextualité – ; au commentaire – la métatextualité – ; à l'imitation ou à la transformation – l'hypertextualité –, laquelle nous intéressera tout particulièrement pour son aspect critique dissimulé ou non sous l'humour (le pastiche, la charge, la parodie, le travestissement²⁵⁴). Réécrire, c'est donc modifier un texte préexistant pour l'améliorer, sans obligation de fidélité vis-à-vis de ce dernier.

La duplication d'un même roman traduit un certain perfectionnisme de la part de l'écrivain, mais renvoie également à l'essence même de la littérature. En effet, chaque livre ne serait que la répétition de la somme des livres précédents et contiendrait en son sein toute la littérature antérieurement produite.

²⁵² GENETTE Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982, p. 18

²⁵³ Genette ajoute à propos que « le plagiat [...] est la base de toute la littératures²⁵³ ».

Cf. GENETTE Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982, p. 532

²⁵⁴ Le pastiche correspond à une imitation stylistique du texte source. La charge est un type de pastiche doté d'une dimension satirique. L'imitation de l'esthétique vise à tourner l'auteur en dérision. La parodie n'imité pas le texte premier, mais le transforme, jouant sur les discordances. Quant au travestissement, il est une forme de parodie exclusivement satirique.

Mais la postmodernité peut-elle se dissocier de l'héritage/du passé culturel de l'auteur ? Il semblerait que non, comme le défend Genette dans *Palimpsestes* (1982), en arguant, en citant Jorge Luis Borges, que « « La littérature est inépuisable pour la raison suffisante qu'un seul livre l'est. » Ce livre, il ne faut pas seulement le relire, mais le récrire, fût-ce, comme Ménard, littéralement. Ainsi s'accomplit l'utopie borgésienne d'une Littérature en transfusion perpétuelle – perfusion transtextuelle –, constamment présente à elle-même dans sa totalité et comme Totalité, dont tous les auteurs ne font qu'un, et dont tous les livres sont un vaste Livre, un seul Livre infini.²⁵⁵ » Selon ces mots, la littérature n'est qu'une perpétuelle répétition, et la postmodernité n'offre plus de possibilités d'innovation. Or, si le contexte change, l'esthétique et la structure de l'œuvre en portent la trace.

La réécriture laisse transparaître l'insatisfaction de l'auteur vis-à-vis de sa création et son désir de se rapprocher d'un idéal pour lors non-atteint. C'est pourquoi la trame, les personnages, le style de certains ouvrages semblent presque identiques à ceux d'autres livres. Ainsi, la première partie de *2666* (2004) serait la réécriture de *Los detectives salvajes* (1998). Les quatre professeurs de littérature Jean-Claude Pelletier, Manuel Espinoza, Piero Morini et Liz Norton, qui suivent de par le monde les traces du mystérieux écrivain allemand Benno von Archimboldi, se présentent comme la réadaptation des trois poètes mexicains Arturo Belano, Ulises Lima, Juan García Madero et de la prostituée Lupe, qui partent à la recherche de la poétesse mexicaine Cesárea Tinajero. Bolaño introduit une variante dans son œuvre magistrale de 2004 par rapport à celle de 1998. Bien que la trame (une allégorie de l'existence humaine, une quête sans fin de soi et du sens de la vie), les personnages, la structure fragmentaire (3 parties) et circulaire (le début et la fin se rencontrent), l'hybridité générique (roman d'aventure, policier) soient communs aux deux livres, *2666* se veut

²⁵⁵ GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris : Seuil, 1982, p. 558-559

plus abouti dans le sens où il n'est pas autonome, mais renvoie sans cesse à tous les autres romans de l'auteur et constitue un univers littéraire qui lui est propre.

g. L'unité dans l'unité :

La structure narrative de l'Oeuvre de Bolaño se disperse horizontalement grâce à la polyphonie narrative, mais aussi verticalement, par le biais de récits enchâssés (la fameuse mise en abyme). Dans *2666*, le narrateur extradiégétique hétérodiégétique omniscient du récit principal laisse de temps à autre la place à un narrateur intradiégétique homodiégétique, par exemple lorsque la baronne Von Zumpe dans « La parte de Archiboldi » raconte le duel familial qui opposa Conrad Halder, prétendant de sa sœur, et son père :

[...] la bala del barón, mi padre, pasó a pocos centímetros del hombro izquierdo de Halder, mientras el disparo de éste, que evidentemente tampoco había dado en el blanco, nadie lo oyó, convencidos como estaban de que mi padre tenía mucho mejor puntería que él y de que si alguien tenía que caer éste era Halder y no mi padre, pero entonces, oh sorpresa, todos, incluido mi padre, vieron que Halder, lejos de bajar el brazo, seguía apuntando y entonces comprendieron que éste no había disparado y que el duelo, por lo tanto, no se había acabado, y aquí ocurrió lo más sorprendente de todo, sobre todo si tenemos en cuenta la fama que arrastraba el pretendiente de la hermana de mi padre, quien, lejos de dispararle a éste, escogió una parte de su anatomía, creo que el brazo izquierdo, y se disparó a sí mismo a quemarropa. (BOLAÑO, 2004, p. 852)

Toujours dans son oeuvre phare, Bolaño dessine les traits de l'oeuvre totale à travers un personnage qui l'initie et l'achève, Benno von Archiboldi. Ce dernier est une métaphore de l'utopie totalisante, d'une oeuvre parfaite, méritant le plus grand prix de la littérature mondiale ou le Prix Nobel (p. 57). D'une part, on ne peut le décrire ni physiquement ni moralement, il est introuvable. D'autre part, son oeuvre est anonyme, non datée, et ne fait pas mention d'une quelconque origine. Cette indéfinition qui plane autour de l'oeuvre archiboldienne renvoie à la caractéristique inhérente à toute oeuvre totale : elle est inclassable, puisqu'elle contient tout ou fait référence à un tout. L'oeuvre totale (d'Archiboldi) dans une oeuvre totale (*2666*) – définir l'oeuvre totale dans une oeuvre totale – est un procédé de mise en abyme qui nous éclaire sur le contenu de l'oeuvre.

h. Recommencer le cercle :

Totaliser le temps, totaliser l'espace, est-ce possible ? Si oui, quel type de temporalité et de spatialité en découle ? C'est la question que je me suis posée. La réponse qui s'est imposée à moi revêt également la forme interrogative : Quoi de plus totalisant que la circularité ?

La circularité est particulièrement patente dans « La parte de los crímenes », puisqu'elle semble commencer et terminer de la même manière, par une note nécrologique. Entre 1993 et 1997 (p. 443 et p. 791), les cadavres de femmes se multiplient et la cause de la mort se répète inlassablement, avec quelques variantes (étranglement, viol vaginal et anal, mutilation des seins à l'arme blanche), comme si tous ces assassinats irrésolus étaient celui de la même femme :

El último caso del año 1997 fue bastante similar al penúltimo, sólo que en lugar de encontrar la bolsa con el cadáver en el extremo oeste de la ciudad, la bolsa fue encontrada en el extremo este [...] (BOLAÑO, 2004, p. 790)

La circularité renvoie à deux espaces fermés (le livre, Santa Teresa). La ville mexicaine de Santa Teresa apparaît, de par la répétition des crimes qui y sont perpétrés, le désert qui la caractérise et la cruauté de ses habitants, comme un paysage infernal, sans espoir de rédemption.

La circularité renvoie simultanément à l'infini et au chaos. C'est du moins ainsi que Borges le conçoit dans sa nouvelle « El jardín de los senderos que se bifurcan » (*Ficciones*, 1944) : « No conjeturé otro procedimiento que el de un volumen cíclico, circular. Un volumen cuya última página fuera idéntica a la primera, con posibilidad de continuar indefinidamente.²⁵⁶ »

²⁵⁶ BORGES Jorge Luis, *Ficciones*, London : Bristol Classical Press, 1999 (première édition : 1944), p. 60