

## Juan Sebastian ROJAS

# Littérature mineure et paralittérature chez Cortázar, Eco, Tchak, Volodine, Bolaño, Mussa et Fforde

Thèse présentée et soutenue publiquement le 23 avril 2016  
en vue de l'obtention du doctorat de Littératures comparées  
de l'Université Paris Oue

sous la direction de Monsieur Camille DUMOULIE

Jury :

Directeur :	Monsieur Camille DUMOULIE	Professeur à l'Université de Paris Oue
Présidente :	Madame Karen HADDAD	Professeure à l'Université de Paris Oue
Membre du jury :	Madame Eliane Robert MORAES	Professeure à l'Université de São Paulo, Brésil
Pré-rapporteur :	Monsieur Juan MORENO	Professeur à l'Université del Valle, Cali, Colombie
Rapporteuse :	Madame Nathalie ROELEN	Professeure à l'Université du Luxembourg



## RÉSUMÉ

Certaines œuvres de Roberto Bolaño, Antoine Volodine, Sami Tchak, Umberto Eco, Alberto Mussa, Jasper Fforde et Julio Cortázar sont fondées sur le mélange entre littérature savante et paralittérature. Cette rencontre entre ces deux genres révèle une manière particulière d'envisager la littérature mineure. Nous considérons les expressions du mineur comme des espaces d'expérimentation et de commentaire sur la littérature. Grands connaisseurs de la paralittérature, les auteurs du corpus s'approprient ses codes pour ensuite les transgresser et leur adjoindre des éléments de commentaire sur la littérature, qui trouvent dans la paralittérature un territoire d'expansion parfaitement libre. Car ce mélange instaure un jeu entre le connu figuré par les codes de la paralittérature et l'inconnu qui réside du côté du commentaire sur la littérature. Ces écrivains s'occupent ainsi des failles et absences de l'histoire littéraire, de ce que celle-ci ne reconnaît pas ou ignore, autant que de ce qu'elle rejette. Cette thèse est consacrée à l'étude de ces auteurs ouverts à une nouvelle forme de littérature mineure.

## **ABSTRACT**

Some works of Roberto Bolaño, Antoine Volodine, Sami Tchak, Umberto Eco, Alberto Mussa, Jasper Fforde and Julio Cortázar are founded on the mixture between scholar literature and paraliterature. This reunion between those two genres reveal a particular way to approach the minor literature. We consider the expressions of the minor as spaces of experimentation and of commentary about literature. Well-known paraliterature experts, the authors of the corpus take over its codes to immediately transgress them and add into them elements of commentary about the literature, that they found in the paraliterature a territory of expansion perfectly free. Because this mixture is a set up game between the well-known, figured by the codes of the paraliterature, and the unknown, that reside in the side of the commentary about the literature. Thus, these writers deal with gaps and absences of literary history, of which this one doesn't recognize or ignore, as much as it rejects. This thesis is dedicated to the study of those authors opening to a new way of Minor Literature.

## SOMMAIRE

<b>Introduction</b> .....	<b>p.8</b>
<b>Chapitre 1. Jeu et discours érudits</b> .....	<b>p.33</b>
I. Littéarité de la littérature populaire et de la paralittérature.....	p.37
II. Élaboration d'une dialectique métalittéraire par des lettrés et des non- lettrés .....	p.56
III. Correspondances entre fiction et essai : pour une revalorisation des savoirs .....	p.72
<b>Chapitre 2. Narratologie et métalittérature : pour un changement de perspective</b> .....	<b>p.137</b>
I. Péripiéties littéraires : des parodies du système élitiste de la littérature.....	p.146
II. Mysticismes et ésotérismes métalittéraires : une entreprise de dévalorisation de la haute littérature.....	p.173
<b>Chapitre 3. Conflit thanatique des registres académique et populaire</b> ....	<b>p.203</b>
I. Des discours métalittéraires picaresques qui valorisent la haute littérature .....	p.205
II. Humour noir et érotisme : une esthétique du mauvais genre.....	p.224
III. Portrait de l'écrivain en bouc émissaire : pour un retour à la potentialité de la littérature.....	p.296
<b>Conclusion</b> .....	<b>p.319</b>

## Corpus des œuvres étudiées et système de références

BOLAÑO, Roberto, *Los Detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama, 1998.

*Les Détectives sauvages*, traduit par Amutio Robert, Paris, Gallimard, « Folio », 2006.

CORTAZAR, Julio, *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, Buenos Aires, Doedytores, 1995 [1975].

*Fantômas contre les vampires des multinationales*, traduit par Ugné Karvelis, Paris, La Différence, 1991.

ECO, Umberto, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 2000 [1980].

*Le Nom de la rose*, traduit par Jean-Noël Schifano, Paris, Grasset, 2011.

FFORDE, Jasper, *The Well of Lost Plots*, London, Hodder and Stoughton, 2003.

*Le Puits des histoires perdues*, traduit par Roxane Azimi, Paris, 10/18, « Fleuve noir », 2006.

MUSSA, Alberto, *O enigma de Qaf*, Rio de Janeiro, editora Record, 2004.

*L'Énigme de Qaf*, traduit par Vincent Gorse, Paris, Anarcharsis, « Fictions », 2010.

TCHAK, Sami, *Hermína*, Paris, Gallimard, « Continents noirs », 2003.

VOLODINE, Antoine, *Écrivains*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2010.

Cité dans le texte :

LDS : *Les Détectives Sauvages*

LDS : *Los Detectives Salvajes*

FCVM : *Fantomas contra los vampiros multinacionales*

FCVDM : *Fantômas contre les vampires des multinationales*

INR : *Il nome della rosa*

LNR : *Le Nom de la Rose*

TWLP : *The Well of Lost Plots*

LPHP : *Le Puits des histoires perdues*

OEQ : *O enigma de Qaf*

LEQ : *L'Enigme de Qaf*

H : *Hermina*

E : *Ecrivains*

Les références des œuvres seront indiquées entre parenthèses par les initiales des œuvres suivies du numéro de la page.

## Introduction

Le rayonnement de la culture populaire et de masse au XXI<sup>e</sup> siècle touche tous les phénomènes de la culture à travers le monde – cinéma, télévision, arts –, jusqu'à faire dire au Prix Nobel de Littérature, Mario Vargas Llosa, que la haute culture est en danger<sup>1</sup> ; en si grand danger que l'omniprésence de cette paralittérature dans les imaginaires collectifs constitue, selon lui, la fin de la littérature : même les universités, censées valoriser la haute culture sont de plus en plus imprégnées de cette mouvance qui se nourrit d'un univers dans lequel évoluent les figures des détectives, des aventuriers et des superhéros.

L'affirmation dramatique de l'écrivain péruvien n'est pas nouvelle. Le XX<sup>e</sup> siècle, siècle suivant la naissance du terme romantique « littérature », est celui de la critique littéraire, mais aussi celui au cours duquel les écrivains ont le plus écrit sur la littérature. Et pourtant, cette dernière traverse une crise profonde, au point que certains critiques postmodernistes des années 70 décrètent sa fin irrémédiable.

Évidemment, tous les jugements et appréciations ne sont que relatifs, et il n'est pas de notre ressort de décider s'il convient de confirmer la fin des lettres. Il n'en demeure pas moins le paradoxe suivant : c'est au moment où l'on considère la littérature en phase décadente que ses commentaires sont à leur apogée. De ce fait, la littérature ne peut pas être mise en cause. Les réflexions sur la littérature ne proviennent pas seulement d'auteurs de littératures majeures française ou anglaise ; elles sont aussi produites par des auteurs d'autres littératures, telles que les brésilienne et chilienne. Il est certain qu'au XX<sup>e</sup> siècle, le roman, qui de par sa nature

---

<sup>1</sup>Mario Vargas Llosa, *La Civilisation du spectacle*, Paris, Gallimard, 2015.

même permet le regroupement de tous les genres, notamment celui de l'essai, a été considérablement enrichi par toutes ces réflexions ; mais à notre sens, le plus intéressant dans la situation paradoxale de la littérature est qu'elle n'a jamais été aussi étroitement et aussi profondément liée aux paralittératures. Cette relation est-elle le témoin de la mort de la littérature, puisqu'en se mélangeant aux paralittératures, elle perd de sa grandeur ? Ou, au contraire, est-elle en train de vivre une nouvelle jeunesse ?

C'est justement ce mélange particulier, radical pourrait-on dire, de la littérature dite érudite avec les paralittératures, qui explique que son présent soit aussi riche de nouveaux lecteurs et écrivains, à la recherche d'esthétiques non conformes aux canons et aux règles de l'art littéraire, peu importent les variations qui existent entre une littérature majeure et une mineure. Cette nouvelle littérature érudite est empreinte d'une sorte de « caractère non-officiel », indestructible, catégorique, de sorte qu'aucun dogmatisme littéraire, aucune autorité, ne peut s'harmoniser avec elle. Elle est résolument hostile à tout jugement de valeur négatif des paralittératures.

Loin d'être une coïncidence, cette rencontre entre les deux genres révèle une manière particulière d'envisager la littérature mineure.

Comme le montre Paul André Claudel dans son essai « Les Limites d'une esthétique des œuvres mineures »<sup>2</sup>, le mineur comprend « à la fois certains éléments du *sous-système* (des textes intégrés à l'appréciation esthétique d'une époque, mais *au plus bas de son échelle de valeur* : c'est le cas de toute la paralittérature, des « romans de gare », des grands succès commerciaux) et des éléments situés *hors-*

---

<sup>2</sup> « Sonder le noir du temps : une esthétique des œuvres mineures est-elle possible ? », article publié en ligne le 11 février 2007 sur le site [www.fabula.org](http://www.fabula.org), section « Atelier de théorie littéraire », rubrique « Histoire » ([http://www.fabula.org/atelier.php?Les\\_limites\\_d%27une\\_%26laquo%3B\\_esth%26eacute%3Btique\\_des\\_%26%23156%3Buvres\\_mineures\\_%26raquo%3B](http://www.fabula.org/atelier.php?Les_limites_d%27une_%26laquo%3B_esth%26eacute%3Btique_des_%26%23156%3Buvres_mineures_%26raquo%3B)).

*système* (des textes exigeants qui, en se constituant comme contre-canon par la promotion de valeurs alternatives, se sont situés hors de sa délimitation, et en un certain sens hors de sa vue) ». L'œuvre de l'écrivain argentin Jorge Luis Borges pourrait être érigée en modèle du rapport entre ces deux expressions du genre mineur, que ce dernier considère comme des espaces d'expérimentation et de commentaire sur la littérature. Grand connaisseur de la paralittérature, l'auteur s'approprie ses codes pour ensuite les transgresser et leur adjoindre des éléments de commentaire sur la littérature, qui trouvent dans la paralittérature un territoire d'expansion parfaitement libre. Car ce mélange instaure un jeu entre le connu figuré par les codes de la paralittérature et l'inconnu qui réside du côté du commentaire sur la littérature. Jorge Luis Borges s'occupe ainsi des failles et absences de l'histoire littéraire, de ce que celle-ci ne reconnaît pas ou ignore (les éléments du hors-système), autant que de ce qu'elle rejette (les éléments du sous-système).

Les éléments du sous-système ont engendré un foisonnement de créations et, plus concrètement, d'objets culturels qui ont pris des formes de plus en plus variées depuis que des textes populaires aussi anciens que *Les Mille et une nuits* existent, jusqu'à occuper aujourd'hui, à une échelle internationale, tous les niveaux qualitatifs de la culture, du produit commercialisé à l'œuvre cinématographique savante. Cette grande fertilité doit beaucoup au paradoxe initial auquel est confronté l'écrivain qui s'inspire de la paralittérature et que nous avons posé en introduction : la paralittérature peut mettre en danger la haute littérature, mais elle peut aussi la sauver. Pour mettre fin au conflit entre haute littérature et paralittérature, celle-ci a donc fondé une « mémoire littéraire », c'est-à-dire qu'elle a donné naissance à un ensemble de créations au sein de l'histoire littéraire, cette accumulation des

créations de siècles en siècles, de pays en pays, qui valorise les deux en même temps.

Si la haute littérature a été à l'origine de la paralittérature, la paralittérature a été à l'origine de la haute littérature, ou encore, l'histoire littéraire serait moins grande si l'on ne s'intéressait qu'aux écrivains qui n'ont pas été influencés par la paralittérature. Du roman à la bande-dessinée, du théâtre au cinéma, de la peinture à la photographie, du prix Nobel que n'a pas eu Borges au prix du World Fantasy Grand Maître qu'il a gagné, aucun domaine culturel n'est resté indifférent à la paralittérature et, plus largement, à ce qu'aujourd'hui nous appelons « la culture de masse ». L'emploi de thèmes et de motifs, la reprise ou la réécriture de bandes-dessinées ou de nouvelles, par un genre caractérisé par le mélange de genres comme peut l'être le roman, attestent de l'universalisation de la littérature, qui connaît son essor au XIXe siècle et, par conséquent, des tensions entre altérités suscitées dans la globalisation. La paralittérature a été et continue d'être un espace de reconnaissance et de valorisation non seulement de la littérature mais aussi de la haute littérature, ou plus exactement d'une haute littérature défendue par l'université. Le XXe siècle a fait date quant à l'intérêt de la haute littérature à l'égard de la paralittérature, conçu ici comme une vue de l'imagination, un regard sur la littérature elle-même, une totalité construite. En retour, il est clair que l'échange ambivalent de répulsion-fascination pour la paralittérature a gardé vivace l'univers spécifique dans lequel trône le récit policier.

En revanche, si la paralittérature connaît une époque dorée, pendant laquelle tout un chacun associe quelques personnages comme Fantômas à la connaissance des récits, et non à celle de leurs adaptations cinématographiques, elle dépasse très rarement le riche réservoir de *topoi*. Les détectives et les superhéros comme celui

citée précédemment sont sous les projecteurs, tenant beaucoup plus loin la foule des autres. La mémoire collective a retenu la figure du détective, mais a gommé son évolution au cours des siècles, comme si elle avait été toujours la même, alors que nous ne pouvons comparer un détective du XIXe siècle à un autre de notre époque. De même que depuis l'Antiquité la culture populaire trouve dans ses pastiches et parodies des alliés, et qu'à l'orée du XXe siècle le cinéma accroît la popularité de la paralittérature, de même, pour les générations contemporaines, les romans des auteurs érudits comme le thriller d'Umberto Eco *Le Nom de la Rose* (1980), ont probablement contribué à son acceptation dans le milieu académique et, par conséquent, à développer un lectorat nombreux et varié. À la différence des autres arts, la littérature et le discours sur la littérature utilisent un même instrument : le langage. Cependant, d'autres médias, comme le cinéma, véhiculent aussi des commentaires sur la littérature.

Si, sur l'ensemble des deux siècles allant de la naissance de la littérature populaire à 2016, la littérature est le principal véhicule de la paralittérature, le rôle joué par les autres arts dans la transmission de cette culture est devenu important, tandis que, pour le corpus littéraire, les adaptations, pastiches, réécritures et avatars divers de la sérialité, l'« hypertexte », pour utiliser le terme de Genette, ont collaboré efficacement à cette transmission.

De nos jours, la paralittérature est associée au monde de la jeunesse et est donc souvent transmise pour stimuler la lecture dans un cadre scolaire ; preuve en est de la gloire du roman de jeunesse dans l'actualité. De surcroît, les habitudes liées à la lecture ont évolué depuis la démocratisation de la culture et infléchissent davantage sa circulation, sans que l'on puisse en évaluer les effets : le livre est concurrencé par le cinéma dans un réseau où les rapports au temps – la durée de

vie d'un produit culturel est très éphémère –, à la quantité – énorme –, voire à la qualité – la notion de bestseller s'impose face à celle de chef-d'œuvre – sont très limités. Dit d'une autre façon, cela revient à remarquer que la connaissance que le lectorat a de la paralittérature aujourd'hui vient principalement d'elle-même.

Ceci étant, par rapport à une nouvelle tendance littéraire qui pratique la métalittérature dont Umberto Eco fait partie, on peut dire que la donne a été modifiée par une valorisation et une reconnaissance de la paralittérature de la part des élites érudites. La publication de Georges Simenon, auteur de romans policiers, dans la collection « Bibliothèque de La Pléiade » des éditions Gallimard consacre aussi une place exclusive à la paralittérature dans la bibliothèque de la littérature française. Simultanément – on peut être sûr du fait que le premier événement a été favorable au deuxième –, les institutions académiques inscrivent de plus en plus la paralittérature dans leurs programmes. En somme, les recherches en sociologie ne pourraient faire l'économie d'une étude d'ampleur sur l'influence de la paralittérature sur le lectorat contemporain, ne serait-ce que pour constater les impressions que le lectorat a de cette inclusion de la paralittérature dans les milieux propres à la grande culture, ce à quoi notre étude ne pourra pas se consacrer. Pour la littérature, l'imaginaire culturel étire un horizon de lecture pris en compte par les éditorialistes, qui dialoguent constamment avec les textes littéraires.

La création, l'influence et la réception de la paralittérature constituent les différentes faces d'un même visage, tel un Janus, voire une mémoire sécante à diverses représentations de la culture érudite et la culture populaire. Cette mémoire toujours conflictuelle, jamais figée, connaît une double signification de valorisation de la littérature dans la mémoire culturelle, souvenir auquel la création des nouveaux auteurs fait appel, pour le reconstruire. Une bibliothèque imaginaire, qui concerne la

haute littérature et la paralittérature, s'organise donc grâce à des auteurs comme Umberto Eco, à ceci près qu'il reste à éclaircir ce qui distingue la haute littérature de la paralittérature.

### **Choix du corpus et objectifs**

Nous consacrerons cette thèse à l'étude de romanciers inspirés par le mélange entre commentaire sur la littérature et paralittérature que pratique Jorge Luis Borges. De nos jours, il existe beaucoup d'études sur ce mélange dans l'œuvre de l'écrivain argentin ; mais la recherche universitaire a tendance à délaissé les successeurs de cette mouvance. Il y a donc là matière à une recherche approfondie.

L'écrivain argentin n'a jamais été romancier, mais nouvelliste et poète. Les romanciers que nous allons étudier écrivent des romans construits comme des nouvelles enchâssées, où des poèmes sont souvent cités, et habités par des personnages poètes qui en sont souvent les protagonistes principaux. Le choix du roman ne détache donc pas ces auteurs des genres favoris de Jorge Luis Borges. Pourtant plus marginalisées que le roman, la nouvelle et la poésie apparaissent dans les récits de ses successeurs comme des formes égales à l'écriture romanesque.

Après Jorge Luis Borges apparaît une génération d'écrivains qui, en plus de vouloir assumer la pénurie d'histoire dans l'univers hispanophone, a cherché à prendre en charge celle de l'histoire littéraire universelle. On compte parmi ces écrivains l'écrivain chilien Roberto Bolaño. Celui-ci exprime un certain goût pour l'aventure et l'histoire mondiale dans les romans *Étoile distante* (1996), *2666* (2004)

et *Les Détectives sauvages* (1998). Dans ce dernier en particulier, il évoque la fondation d'un mouvement littéraire mexicain en réponse au mouvement surréaliste fondé par André Breton, en France. En plus des romans cités plus tôt, il a publié *La Littérature nazie en Amérique* (2003) qui regroupe plusieurs courtes biographies d'auteurs fictifs de paralittérature. *Les Détectives sauvages* me semble le texte le plus approprié pour répondre à ma problématique.

Le mélange qui nous intéresse excédant largement la littérature hispanophone, nous voudrions étudier les œuvres d'autres écrivains, dont l'auteur français Antoine Volodine. Ce dernier écrit des romans d'anticipation dont la démarche, visant à inventer des auteurs et même des mouvements littéraires, comme dans *Post-exotisme en dix leçons : leçon onze* (1998) et *Écrivains* (2010), est similaire à celle proposée dans *La Littérature nazie en Amérique*. *Écrivains* est un recueil de nouvelles suffisamment ressemblantes entre elles au point qu'il est possible d'apprécier un système esthétique similaire à celui du roman de Roberto Bolaño.

Avec Antoine Volodine, nous avons choisi de nous pencher sur *Hermina* (2003) de l'écrivain togolais Sami Tchak. Celui-ci mêle roman sentimental et érotique et réfléchit sur la place de la littérature africaine et antillaise dans le monde.

Les œuvres qui nous intéressent d'Antoine Volodine, Roberto Bolaño et Sami Tchak reposent sur la négation de l'œuvre. Ce phénomène a été illustré par l'essayiste mexicain Prix Nobel de Littérature en 1991, Octavio Paz :

[La critique] s'est convertie (...) en création : l'œuvre se résout en convocation de la négation (« Un coup de dés ») ou en la négation de l'œuvre (*Nadja*). Dans nos littératures, en langue portugaise ou

espagnole, il y a peu d'exemples de ce radicalisme : Pessoa et, avant tout, Jorge Luis Borges, auteur d'une œuvre unique, édiflée sur le thème vertigineux de l'absence d'œuvre. La critique comme invention littéraire, la négation comme métaphysique et comme rhétorique. Parmi ceux qui sont venus après Cortázar et peut-être un autre, je ne trouve nulle part cette décision de construire un discours sur l'absence de discours. Le Non est un obélisque transparent mais nos poètes et romanciers préfèrent des figures géométriques moins inquiétantes même si moins érigées et parfaites. Nous avons des œuvres extraordinaires fondées en un Oui, parfois compact et parfois crevassé par les négations et les ruptures. »<sup>3</sup>

Umberto Eco quant à lui décrit dans *Le Nom de la Rose* (1980) des personnages lettrés qui abandonnent leurs tours d'ivoire pour rechercher des criminels. Ils passent d'une ambiance « savante » à une ambiance « populaire » où la mort ne cesse de rôder. Ce transfert est l'occasion pour l'écrivain de brouiller les frontières entre ces deux univers, et donc entre la littérature et la paralittérature. Il met en scène d'érudits détectives, obsédés par la muse des lettres, qui vont jusqu'à s'auto-analyser et se qualifier eux-mêmes de personnages de roman policier. Ils se voient forcés de réviser leur conception de la littérature, en particulier sur ce qui, comme le roman policier, était rejeté hors de leur univers savant.

Jasper Fforde dans son roman *Le Puits des histoires perdues* (2003) et Alberto Mussa dans son roman *L'Enigme de Qaf* (2010) proposent des personnages

---

<sup>3</sup>Octavio Paz, NT de «Sobre la crítica», *Corriente alterna*, Mexico, 15<sup>e</sup> ed., Siglo-Veintiuno Editores, 1967, p. 40.

de détectives comme chez Umberto Eco, à la différence que le premier écrit sur l'œuvre de Shakespeare et les romans de gare, et recrée un univers merveilleux dans lequel même les lettres alphabétiques sont des personnages. Et le deuxième transpose son histoire entre le Brésil contemporain et le Moyen Orient d'avant notre ère, ce qui lui permet de faire une réflexion sur la littérature brésilienne et les contes populaires nourris par *Les Mille Et Une Nuits*.

Dans les œuvres de Roberto Bolaño, Sami Tchak, Antoine Volodine, Alberto Mussa, Jasper Fforde et Umberto Eco, la littérature est un objet de quête pour des personnages qui traversent le monde. La rencontre entre littérature savante et paralittérature s'y fait à travers le jeu. Un banal jeu d'énigmes se transforme par exemple dans *Les Détectives sauvages* en l'objet principal de l'intrigue. Tel un Janus, ce principe ludique arbore deux visages très différents qui se complètent néanmoins : l'un exalte la richesse de la paralittérature, l'autre celle de l'histoire littéraire puisque le jeu est la caractéristique principale du mouvement littéraire que cherchent les poètes détectives.

Avec leurs figures de détectives, les auteurs de romans policiers et d'aventures se permettent une immersion dans n'importe quel univers, y compris celui de la communauté littéraire, comme le roman graphique de Julio Cortázar, *Fantômas contre les vampires des multinationales : une utopie réalisable* (1991), qui met en contact le personnage populaire français de Fantômas avec les écrivains du boom latino-américain<sup>6</sup> tels que Julio Cortázar lui-même. Cette union d'un personnage populaire avec de grands auteurs concrétise l'idée de « l'utopie réalisable » développée par l'écrivain argentin. Cette utopie vise la dénonciation active des systèmes économiques et politiques autoritaires.

Le monde infini des formes et manifestations du mélange entre littérature et paralittérature s'oppose à la culture officielle, à l'université, qui depuis quelques années étudie les paralittératures. Il s'agit de formes aussi diverses que des batailles épiques autour d'un manuscrit qui peut changer l'histoire littéraire, comme le poème cherché par le protagoniste du roman de Alberto Mussa ; des techniques narratives propres aux feuilletons qui donnent une dynamique particulière à la construction d'un discours sur la littérature, comme dans *Le Nom De La Rose* de Umberto Eco ; des détectives et criminels égarés dans des bibliothèques mythiques ou de célèbres intellectuels qui dialoguent avec des truands dans des parcs dangereux, comme Octavio Paz dans *Les Détectives sauvages* de Roberto Bolaño ; de la littérature parodique vaste et variée qui se moque des discours apocalyptiques sur elle-même... Toutes ces formes possèdent une unité de style et constituent des parties d'une nouvelle littérature, inspirée notamment des mélanges d'érudition et de culture populaire dans les œuvres d'auteurs comme François Rabelais et Miguel de Cervantès.

L'immersion dans les univers littéraires proposés par chacun des sept écrivains provoque à la fois une revalorisation de la paralittérature, des œuvres et des champs littéraires non reconnus par l'histoire littéraire. La métalittérature dans les romans a pour fonction d'illustrer le rôle des lettrés dans l'évolution de l'histoire littéraire. Les écrivains en quête d'authenticité, d'un langage personnel proposent des personnages qui sont des hybrides de la culture populaire et érudite. Ils deviennent souvent des emblèmes destinés à valoriser cette nouvelle littérature mineure qui mélange littérature érudite et paralittérature.

Comment les sept auteurs représentants de la postmodernité abordent-ils de manière ludique et humoristique la littérature pour procéder à son couronnement

carnavalesque, réactivant l'aura sacrée de la littérature à travers des figures mythiques, bibliques et populaires qui apparentent le lettré à des figures d'autorité populaires ?

Les multiples manifestations et expressions de cette littérature peuvent être subdivisées en trois grands chapitres.

Nous étudierons dans un premier temps les esthétiques qui valorisent l'aspect ludique des paralittératures. Cet aspect ludique permet de mettre en question la construction de tout commentaire soi-disant scientifique sur la littérature.

*Les Détectives Sauvages* de Roberto Bolaño peut être lu comme un compte-rendu de la littérature latino-américaine d'après le boom des années 60 et 70, boom qui a lieu aux temps de la crise des postmodernistes. Comment faire entrer l'histoire littéraire dans l'univers de la fiction, alors que ce domaine est traditionnellement réservé aux universitaires ? Le roman de Roberto Bolaño nous prouve que le genre romanesque y parvient. Le premier mot du titre du roman nous indique d'emblée l'univers paralittéraire : la figure du détective appartient à la littérature de masse, notamment aux polars ; pourtant, elle est aussi présente dans certaines fictions érudites devenues célèbres, comme *Le Nom de la rose* d'Umberto Eco. Ce personnage, déjà inscrit dans l'imaginaire collectif partagé, devient passeur entre deux univers littéraires apparemment distincts.

Nous chercherons ici à expliquer comment les sept auteurs démontent la figure positiviste du détective proposée par la paralittérature. Au lieu de la quête moderniste de sens dans un monde chaotique, les auteurs évitent de façon ludique la possibilité du sens. Les détectives de Roberto Bolaño assument leur quête comme un jeu. Le dernier mot du roman en est un : une énigme que les personnages ne

parviennent pas à résoudre. Contre cette quête de sens s'érige une architecture du hasard : les personnages stéréotypés sont détournés ; le motif du jeu de dés est particulièrement présent dans *Déetectives*, *l'Énigme de Qaf* et *Le Puits des histoires perdues*.

Les auteurs du corpus qui s'inspirent des romans policiers, à savoir Umberto Eco et Alberto Mussa, semblent être à contre-courant de ce que propose Roberto Bolaño : ils exposent un grand éventail des procédés des détectives depuis leur naissance jusqu'à nos jours ; mais ce n'est que pour mieux les tourner en ridicule, comme Roberto Bolaño.

Jasper Fforde s'inspire aussi des romans policiers, mais diffère des autres auteurs parce qu'il démonte les prétentions scientifiques des détectives pour introduire une explication mystique du monde. Bien qu'il entreprenne de valoriser la littérature dite érudite, ses romans sont entièrement construits comme les romans populaires et de masse : comme les romans de John Ronald Reuel Tolkien, *Le Puits des histoires perdues* est fondé sur une intrigue manichéiste.

L'entreprise de démontage de certains éléments des romans policiers à travers le jeu passe aussi par différentes formes et genres du vocabulaire familier et grossier (injures, jurons, blasphèmes) et une grande variété de passages comiques. Toutes ces expressions organisées sur le mode comique et ludique sont répandues dans des univers pluri-vocaliques, multi-géographiques et multi-temporaux.

Le contrôle d'une voix unique dans le récit est abandonné. Il y a une grande multitude de voix dans chaque roman qui peuvent être regroupées de différentes manières.

1- *Selon un espace et une histoire communs*

Dans le roman de Roberto Bolaño, plusieurs détectives ont une histoire commune : celle de l'Amérique latine de la moitié du XXe siècle jusqu'à nos jours. À l'instar des romans du boom qui font tous une réflexion sur la démocratie, Roberto Bolaño représente l'histoire littéraire d'après la perception de chaque individu, ce qui induit une plurivocalité et un aspect multigéographique manifestés dans la structure tripartite de *Détectives*, « Perdus à Mexico », « Les Détectives sauvages » et « Les Déserts de Sonora », titres dans lesquels prédomine le pluriel : « perdus », « détectives sauvages » et « déserts ».

2- *Selon une vision spécifique de la littérature mondiale*

En s'inspirant du genre paralittéraire des romans des voyages, les auteurs proposent une exploration de la littérature de chaque pays. À la fin de leurs romans, une conclusion globale est proposée.

3- *Selon un même courant littéraire en particulier*

Roberto Bolaño et Antoine Volodine font une réflexion sur un corpus littéraire, un mouvement, un courant, spécifiques.

4- *Selon les générations*

Intergénérationnel comme dans *Le Nom de La Rose* et *Hermina*, où un accent est mis sur le format des romans d'initiation.

Au stade de la confusion des voix, espaces et temps, l'aspect conflictuel de la perception du monde, de la vie humaine et de la littérature est d'une grande envergure. Nous analyserons dans le deuxième chapitre les différents obstacles à la

réflexion sur la littérature. On trouve, dans ce chaos, parallèlement aux conceptions réactionnaires de la littérature de la part de certains académiciens et mouvements littéraires (les surréalistes parodiés par Roberto Bolaño), des expressions moqueuses, qui tournent en dérision et dégradent toute institution ou groupe de gens se prétendant sérieux ; parallèlement aux discours sérieux, des discours comiques et injurieux ; parallèlement aux héros sauveurs des bibliothèques comme dans l'œuvre de Umberto Eco, leurs sosies parodiques. Depuis peu, les spécialistes commencent à s'intéresser à cette littérature qui dresse un portrait comique des maints discours littéraires sérieux du XXe siècle.

Une étude approfondie des éléments perturbateurs dans chaque roman peut nous éclairer sur ce type de portrait.

Un trait spécifique de la grande majorité des romans du corpus est que leur intrigue principale est liée à une réflexion sur la poésie (Fforde est la seule exception : dans son roman, il s'agit plutôt de valoriser l'œuvre d'un auteur canonique, William Shakespeare). On retrouve constamment à leur point de départ une conception déterminée et concrète de la littérature, dans laquelle la poésie occupe la première place, alors que la dernière est occupée par des formes prosaïques propres aux paralittératures, telles que la biographie.

C'est justement à partir de ce sous-genre que se développe l'intrigue du roman de Roberto Bolaño. Les détectives de ce roman sont des espèces de biographes à la recherche d'une poétesse exceptionnelle. La résolution de l'intrigue consiste en sa découverte, qui représente le détronement du poète Octavio Paz dans le royaume de la littérature latino-américaine. L'intrigue est comme un voyage vertical de la paralittérature au sommet le plus élevée de la littérature : la poésie.

Pourtant, cette résolution n'arrache pas la littérature à l'ordre existant, ni ne crée une alternative. Au contraire, elle ne fait que consacrer, perpétuer l'ordre en vigueur, le fortifier. Le lien avec les paralittératures devient purement formel, chaque intrigue des romans est au service de la valorisation d'un système dominant : celle de la littérature érudite. Les intrigues ont parfois pour objet, même à l'encontre de l'intention des auteurs, de valider la stabilité, l'immutabilité et la pérennité des règles régissant le système élitiste littéraire : hiérarchie, valeurs, normes en usage. Ce dernier incarne le sérieux sans faille, et tout principe comique lui est étranger. Ainsi, il trahit la nature véritable de la littérature, la défigure ; mais comme son caractère authentique est indestructible, il faut le tolérer, voire même lui céder la place centrale des récits.

À l'opposé de ce système, les éléments de parodie présents dans le développement des intrigues sont, selon les termes de Mikhaïl Bakhtine se référant au carnaval, « le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et de l'ordre existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges et règles. C'est la nature authentique [de la littérature], celle du devenir, des alternances et des renouveaux. [Celle-ci] s'oppose à toute perpétuation, à tout parachèvement et terme »<sup>4</sup>. Elle est toujours en fuite ; elle porte ses regards en direction d'un avenir inachevé.

L'abolition de tous les rapports hiérarchiques revêt une signification toute particulière. En effet, dans le roman de Roberto Bolaño et dans celui d'Alberto Mussa, les personnages cherchent à faire partie de la constellation d'auteurs appréciés par l'élite littéraire. Pour cela, ils doivent souligner à dessein la distinction hiérarchique de leurs œuvres, ils doivent se présenter munis de tous les insignes de

---

<sup>4</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978 [1975], p.19.

ses titres, grades et états de services et occuper la place dévolue à leur rang (dans le roman de Alberto Mussa, sans un titre de l'académie le héros ne peut pas prouver le sérieux de son travail littéraire). Tout cela a pour seul but de consacrer l'inégalité, à l'opposé d'une littérature alternative où tous sont considérés comme égaux, et où règne une forme particulière de contacts libres, familiers entre des hommes lettrés séparés dans la vie normale par les barrières infranchissables que constituent leurs statuts marginaux dans la constellation des élites littéraires.

Par contraste avec l'exceptionnelle hiérarchisation du système dominant, ce contact libre et familier est vivement ressenti et constitue une partie essentielle de la perception d'une littérature différente. Cette dernière, « hostile à tout ce qui est tout prêt et achevé, à toutes prétentions à l'immuable et à l'éternel »<sup>5</sup>, nécessite pour s'exprimer des formes d'expressions dynamiques changeantes, fluctuantes et mouvantes. C'est pourquoi toutes les formes et tous les symboles de la littérature alternative sont imprégnés du lyrisme de l'alternance et du renouveau, de la conscience de la joyeuse relativité des vérités et systèmes en vigueur. Elle est marquée, notamment, « par la logique originale des choses « à l'envers ». Par les formes les plus diverses de parodies et rabaissements »<sup>6</sup>.

Au sein même de l'intrigue principale du roman de Roberto Bolaño, on trouve des grands écrivains qui parlent de petits poètes non connus comme de jeunes égarés, et à l'inverse, des femmes de ménage qui imitent les grands historiens de la littérature. De même, dans *Ecrivains* d'Antoine Volodine, les auteurs que personne ne lit se retrouvent en train de lire leurs textes face à des poupées, comme si elles pouvaient les écouter. Rien n'échappe à la moquerie dans les romans du corpus (le narrateur dans *Hermina* de Sami Tchak, loin de toute objectivité à l'égard des

---

<sup>5</sup> *Op. cit.*, p. 19.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.19.

personnages écrivains, est un grand ironiste ; dans la bande-dessinée de Cortázar, Octavio Paz est le sujet des critiques du superhéros Fantômas). Il s'agit d'une sorte de fête des lettres dans laquelle éclate toute hiérarchie qui exclut les paralittératures.

Dans cette fête, les aspects sérieux et comiques de la littérature, du monde et de l'homme sont, selon toute apparence, également valorisés, également admis. Et les discours mystiques sur la littérature aussi.

Quels sont les traits spécifiques des discours mystiques dans les oeuvres du corpus et quelle est leur nature, c'est-à-dire quel est leur mode d'existence ?

Ce ne sont naturellement pas des discours à prendre au sérieux. Le principe comique qui détourne les affirmations se proclamant uniques sur les lettres les affranchit totalement de tout dogmatisme. Ils sont en outre entièrement dénués de caractère magique ou incantatoire (à l'exception des textes de Julio Cortazar et Jasper Fforde que nous analyserons plus tard). Mieux encore, certains passages des œuvres du corpus sont une véritable parodie du mysticisme, comme dans le roman de Roberto Bolaño où les poètes sont souvent présentés comme des saints ou des diables, mais pour être ensuite présentés comme des pauvres diables.

La principale source du mysticisme dans les romans est celle du romantisme, ce dernier sous le prisme du genre paralittéraire qu'est le fantastique.

Les romans du corpus détournent la figure du poète-prophète en se référant à la mythologie biblique, principalement de l'Ancien Testament (Jasper Fföorde, Umberto Eco, Antoine Volodine, Sami Tchak s'en inspirent, ainsi que Roberto Bolaño, dont le roman fait un parallèle entre le désert de Sonora et celui où Jésus rencontre le diable dans le Nouveau Testament et Alberto Mussa qui reprend des éléments du Coran à partir de l'Ancien Testament).

De même, il est intéressant d'analyser le motif de la malédiction, présent tout au long de *Déetectives* de Roberto Bolaño (un éditeur impacté par le regard de zombie démoniaque d'Arturo Belano hésite à publier une anthologie des poèmes du mouvement de celui-ci. Il décide finalement de le faire et quelques mois plus tard sa maison d'édition fait faillite, comme si elle était maudite), ainsi que dans d'autres de ses romans comme *Étoile distante*, où la figure du antihéros protagoniste représente un hybride entre Jésus, le « berger », et l'antéchrist.

Très souvent, les antihéros dans les romans du corpus ont pour fonction de préparer le terrain pour souhaiter la bienvenue à une nouvelle poésie, de la même manière que le faisaient certains écrivains romantiques comme Victor Hugo, Chateaubriand ou Mallarmé.

En fait, il existe d'autres illustrations de cette idée du poète-prophète, comme c'est le cas dans le roman de Jasper Fforde qui fait de sa protagoniste détective-prophète, la reine d'un monde merveilleux de la littérature. Ici, le surnaturel n'est pas mis en doute, comme cela se produit dans le fantastique parodié des autres auteurs. Il joue plutôt un rôle didactique, permettant de comprendre le monde littéraire à travers une grande variété d'allégories (la reine représente l'historien littéraire idéal). La conséquence de cette entreprise didactique à partir du merveilleux qui est, en fait, similaire à celle de Julio Cortázar dans sa bande-dessinée, est que le roman finit par prendre la forme d'un roman à thèse, c'est-à-dire, un genre de la paralittérature.

Nous avons déjà dit que, à l'intérieur des intrigues qui concernent la défense des valeurs sérieuses de la littérature, il y a une dynamique d'élimination de toutes les différences et barrières hiérarchiques entre la littérature et la paralittérature. Nous verrons dans le troisième et dernier chapitre que cela entraîne un type particulier d'échange à la fois idéal et réel entre ces dernières, impossible dans le monde

ordinaire. C'est un contact familier et sans contrainte entre des littératures qu'aucune distance ne sépare plus.

Or, un nouveau type d'échange crée nécessairement de nouvelles formes de langage : emploi d'expressions de la rue ou des publicités télévisées pour caractériser des technicités littéraires (*Puits des histoires perdues* et *Détectives*), utilisation des latinismes pour créer une ambiance dite « retro », propre à la paralittérature (*Le Nom de la Rose*), structuration des chapitres de *l'Enigme de Qaf* d'après l'alphabet arabe. Il y a nul besoin de châtier le langage, les mots et expressions inconvenants font leur apparition.

Le langage familier de cette littérature est caractérisé par l'emploi courant de gros mots et d'expressions injurieuses (dans *Détectives*, le narrateur qualifie tous les poètes d'homosexuels et dans la bande-dessinée dessinée de Julio Cortázar, ce dernier qui est le protagoniste, ne se censure pas pour insulter le héros de la paralittérature Fantômas). Comme le signale Mikhaïl Bakhtine :

« Sur les plans grammatical et sémantique, les grossièretés sont habituellement isolées dans le contexte du langage et interprétées comme des formules fixes, dans le genre des proverbes. C'est pourquoi on peut affirmer que les grossièretés sont un genre verbal particulier du langage familier. »<sup>7</sup>.

Ce qui nous intéresse tout spécialement, c'est l'aspect ambivalent des grossièretés. Tout en rabaisant et mortifiant, elles valorisent certains aspects de la littérature à la fois. Grâce à cette ambivalence, les grossièretés et les jurons

---

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 25.

apportent leur contribution à la création d'une atmosphère de liberté et d'une tonalité comique (dans le roman de Fforde, un représentant des romans d'aventure et un des romans policiers s'insultent pour défendre leurs propos).

La complexité de cette esthétique du rabaissement n'est pas encore assez mise en lumière. Elle ne se réduit pas aux grossièretés proférées par les personnages. Dans cette esthétique, deux conceptions du monde s'entrecroisent : la première, qui remonte à l'univers des voleurs, des truands ; la seconde, proprement académique. Ce sont les alternances de ces deux lignes contradictoires qui sont caractéristiques de ce que Mikhaïl Bakhtine appelle « réalisme grotesque » :

« Dans le réalisme grotesque (c'est-à-dire dans le système d'images de la culture comique populaire), le principe matériel et corporel est présenté sous son aspect universel de fête, utopique. Le cosmique, le social et le corporel sont indissolublement liées, comme un tout vivant et indivisible. Et ce tout est joyeux et bienfaisant. »<sup>8</sup>

Une des tendances du roman de Roberto Bolaño est de représenter des intellectuels latino-américains précaires dans les bas-fonds des villes, avec les dealers et tueurs à gages. En plus, ce sont des personnages qui ont eux-mêmes des traits de criminels. Il serait intéressant d'étudier cette faible frontière sociale dans le cadre de l'esthétique du rabaissement, puisqu'un autre trait marquant du réalisme grotesque est :

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 28.

« Le rabaissement, c'est-à-dire le transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel, celui de la terre et du corps dans leur indissoluble unité. »<sup>9</sup>

Dans *Le Nom de la Rose* d'Umberto Eco, « le principe matériel et corporel » est présenté sous le prisme de l'humour noir. Tout au long de l'histoire, les détectives font des découvertes érudites en même temps qu'ils découvrent les corps des cadavres déchiquetés dans la fange, ou lancés dans un tonneau de vin (ce qui peut faire penser à Dionysos, dieu carnavalesque lui-même déchiqueté).

À l'humour noir s'ajoute l'érotisme. Ces deux dimensions ne sont pas seulement des mécanismes de transgression. Elles servent aussi à réaliser des constats sur les diverses crises qui peuplent les romans. Par exemple, dans le monde du roman d'Umberto Eco, où la mort est le sujet de conversation le plus fréquent, il n'est pas rare de trouver de grands spécialistes de l'humour noir parmi les intervenants. On se tiendra alors à la définition de cette notion donnée par André Breton dans *Anthologie de l'humour noir*<sup>10</sup> :

« L'humour noir est borné par trop de choses, telles que la bêtise, l'ironie sceptique, la plaisanterie sans gravité... (l'énumération sera longue), mais il est par excellence l'ennemi mortel de la sentimentalité à l'air perpétuellement aux abois – la sentimentalité toujours sur fond bleu ».

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 29

<sup>10</sup> André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1966, p. 12.

En effet, le roman ne fait pas preuve de politiquement correct ni de sentimentalisme et on est loin d'y trouver une morale. Comme le dirait Gabriel Garcia Marquez, « on ne fait pas de littérature avec de bons sentiments ». Umberto Eco et Sami Tchak dans *Hérmina* n'évoquent respectivement le thème de l'humour et celui de l'érotisme que pour s'approcher du mal.

Toutefois, à part le personnage de Burgos, on trouve plutôt des personnages qui expriment à travers leurs désirs et leur humour leur attachement à la vie. En ce qui concerne l'érotisme, on peut s'attacher à ce que propose Georges Bataille dans *La littérature et le mal*<sup>11</sup>. D'un côté, on peut penser au protagoniste d'*Hermina* qui incarnerait le dieu Éros dans sa recherche de l'amour et qui affronterait son antipode Thanatos, le dieu de la mort et peut-être aussi du désespoir :

« Le fondement de l'effusion sexuelle est la négation de l'isolement du moi, qui ne connaît la pâmoison qu'en s'excédant, qu'en se dépassant dans l'étreinte où la solitude de l'être se perd. Qu'il s'agisse d'érotisme pur (d'amour-passion) ou de sensualité des corps, l'intensité est la plus grande dans la mesure où la destruction, la mort de l'être transparaissent. Ce qu'on appelle le vice découle de cette profonde implication de la mort. Et le tourment de l'amour désincarné est d'autant plus symbolique de la vérité dernière de l'amour que la mort de ceux qu'il unit les approche et les frappe ».

---

<sup>11</sup>Georges Bataille, *La Littérature Et Le Mal*, Paris, Gallimard, 1957, p. 12-13.

D'un autre côté, on peut penser aux liens qui unissent les personnages de la paralittérature et ceux plus modernes des romans du corpus à travers la définition que le même essayiste donne de l'érotisme :

« L'érotisme est, je crois, l'approbation de la vie jusque dans la mort. La sexualité implique la mort, non seulement dans le sens où les nouveaux venus prolongent et remplacent les disparus, mais parce qu'elle met en jeu la vie de l'être qui se reproduit. Se reproduire est disparaître, et les êtres asexués les plus simples se subtilisent en se reproduisant. Ils ne meurent pas, si, par la mort, on entend le passage de la vie à la décomposition, mais celui qui était, se reproduisant, cesse d'être celui qu'il était (puisqu'il devient double) ».

Le héros d'*Hermina* correspondant si bien à cette définition, on se demandera de quelle façon le récit met en place un humour et un érotisme qui symbolisent le dépassement de la mort dans toutes ses dimensions, et notamment dans la création de nouveaux personnages de paralittératures et d'une nouvelle littérature.

Cet universalisme comique et érotique dans l'alternance de la mort et la renaissance se manifeste de manière plus saisissante et logique dans les péripéties amoureuses des personnages. Un exemple du parallèle entre le thème de la réflexion érudite sur le désir et celui du désir est dans le titre *Le Nom de la Rose*, qui fait allusion à la prostituée que le détective du roman d'Umberto Eco cherche en même temps que la *Poétique* d'Aristote. Ce livre, qui peut être le symbole d'une nouvelle époque, la Renaissance, cohabite à part égale avec un personnage amoureux-bouc émissaire dont la mort incarne la fin d'une époque.

L'expression « détectives sauvages » du roman de Roberto Bolaño fait allusion à des spécialistes, mais qui sont aussi des antihéros, hors la loi, et notamment à distance des paradigmes littéraires. De fait, les détectives fondent un mouvement, le réalisme viscéraliste, qui a pour principale caractéristique de rejeter l'histoire littéraire officielle et sa figure de proue, Octavio Paz. Robin des bois des lettres, ils projettent même de l'enlever. Le roman peut être envisagé comme un manuel d'antihéros poétique (de même que l'ensemble des nouvelles d'Antoine Volodine).

Derrière l'aspect romanesque du antihéros lettré transparait la représentation de l'avant-gardiste qui doit se sacrifier pour faire de la littérature. Cela évoque le mythe d'Achille, héros de l'*Illiade*, qui avant de partir à Troie affronte son destin et a le choix entre une vie courte, intense et glorieuse ou une vie longue et paisible. Parmi le personnel romanesque qui représente des hommes lettrés, seul Garcia Madero choisit la deuxième option. C'est le seul détective sauvage du roman qui connaît une fin heureuse et arrête l'entreprise avant-gardiste et dédie sa vie à l'amour et à la famille. ; or, il ne figure ironiquement pas dans le livre d'histoire du mouvement réaliste viscéraliste, alors qu'il en faisait partie. Il sauve sa vie et s'extrait donc de l'histoire littéraire.

C'est cet aspect de l'histoire littéraire, comme un dieu mexicain qui réclame des corps à ses adorateurs en échange de leurs vies, qui règne dans le recueil de nouvelles d'Antoine Volodine, le roman de Roberto Bolaño et celui de Sami Tchak dans lequel le protagoniste est l'auteur du roman même (il est en effet possible d'établir un parallèle entre la pensée sur la mort de l'auteur par Roland Barthes et le personnage de l'auteur dans *Hermína*). En même temps que ce dernier s'achève, le personnage disparaît dans un brouillard aussi blanc que la dernière page du livre.

## **Chapitre 1**

### **Jeu et discours érudits**

Dans quelle mesure la paralittérature peut-elle provoquer à la fois une revalorisation des œuvres et des champs littéraires non reconnus par l'histoire littéraire et sa propre valorisation, alors qu'elle propose sous une forme ludique une histoire littéraire alternative à l'officielle ?

La structure sinusoïdale des récits dans les paralittératures est à l'origine d'une esthétique qui valorise l'aspect ludique des paralittératures. Cette disposition impose quelques restrictions à la connaissance d'une vérité sur la crise de la fin de la littérature : mise en question des autorités érudites, plusieurs versions d'un même phénomène dont il est impossible de faire l'unanimité, abondantes péripéties qui n'ont pas de rapport avec la trame principale, hétérogénéité des types de récits, zones d'ombre quant aux dialogues argumentatifs entre les personnages et aux conditions de renseignement sur la littérature. Cela revient à dire que l'aspect ludique permet de mettre en question la construction de tout commentaire soi-disant scientifique sur la littérature. On peut mettre en avant le croisement du registre fantastique avec celui du réalisme journalistique, dans les œuvres, qui reprennent ainsi des catégories paralittéraires ; on peut trouver des motifs récurrents : cela ne rend pas les œuvres du corpus singulières. Autant affirmer que, eu égard à leurs imprécisions quant à la vérité sur la littérature, les œuvres du corpus se prêtent surtout à la liberté d'interprétation et d'imagination. La complexité des œuvres est comme démentie par l'évidence avec laquelle la paralittérature resplendit dans l'imaginaire culturel :

« Il me semble que l'une des caractéristiques de base des paralittératures est d'être en prise directe sur leur époque, d'en rendre compte beaucoup plus précisément et surtout plus rapidement, que les littératures générales. Cette idée ne saurait être prise comme l'un des fondements des paralittératures sauf si on les pense en tant que littératures de consommation immédiate, en tant que littératures fongibles. Aussi la plupart des paralittératures vont-elles témoigner de leur époque, principalement sous une forme métaphorique. Echappent plus ou moins à cette règle les paralittératures iconiques : la BD et le roman-photo. Les autres seront calquées sur leur temps. On ne conçoit pas une enquête policière menée par Sherlock Holmes ou par Hercule Poirot qui se baserait sur des analyses d'ADN ! La littérature populaire, plus que toute autre, doit pouvoir être facilement décodée par ses lecteurs et cette forme passe par la mise en place d'un monde aisément accessible à l'imaginaire, donc proche du réel quotidien. La métaphore n'est là que pour permettre la mise en place d'une fiction, mais le travestissement du réel est tellement léger que l'identification se fait sans peine. »<sup>12</sup>

La complexité ne refrène nullement les représentations qui, de près ou de loin, dessinent une identité concrète de la paralittérature. L'aspect ludique de celle-ci ne rompt pas complètement avec les discours érudits. Si la nature, les pratiques, les méthodes et les enjeux ne sont pas les mêmes, il existe un échange d'un pôle à

---

<sup>12</sup>Daniel Fondanèche, *Paralittératures*, Paris, Vuibert, 2005, p.14.

l'autre, attesté par des intérêts partagés et des bornes quelques fois floues entre ces domaines expérimentaux. Il arrive que les jeux dans les œuvres du corpus traitent d'un savoir sur la littérature inatteignable par la voie du discours argumentatif ou se démarquent de toute aspiration à la véracité objective par l'apport d'une connaissance abstraite de la littérature. De nombreuses réflexions sur la littérature, quant à elles, s'installent à mi-chemin entre le jeu et le discours sérieux. Un brin de scepticisme, enfin, nous avertirait de la fausseté et du ridicule présents dans les discours de certains personnages érudits qui se refusent à jouer, en contrecarrant d'autres personnages.

Sans tomber dans le relativisme et dans le débat, présent dans certaines œuvres du corpus, entre joueurs et non-joueurs, érudits et « détectives sauvages », entre un savoir argumenté, juste, exact, qui répond à la crise de la littérature et le divertissement intégral que proposent certains personnages, nous examinerons quelques-uns des discours sur la littérature. Chaque œuvre littéraire offre à saisir une facette différente du jeu dans la paralittérature et de sa dynamique : quelle est sa particularité dès lors qu'il empêche même la trame narrative de se développer, le roman de « s'écrire » ? Qu'est-ce qui explique son omniprésence ? En guise de première pierre à notre étude, les œuvres du corpus nous introduiront à des esquisses d'une identité générale du jeu et à une réflexion sur son intérêt. En privilégiant ces œuvres, nous placerons donc le jeu dans une médiation entre jeu et joueur, divertissement et pratique ou, pour le dire de façon moins convenue, entre ce que le joueur apprend de la littérature et ce qu'il pense à partir d'elle, en jouant avec elle. Dans le cadre d'une étude de l'apprentissage théorique dans le jeu, l'indication de certains aspects de cette idée nous intéresse en tant que discours qui

interviennent dans le clivage entre haute littérature et paralittérature et le transforment.

## I. Littérarité de la littérature populaire et de la paralittérature

Nous pouvons déjà énumérer quelques idées et donner les auteurs qui seront analysés.

Tout d'abord, l'histoire littéraire proposée par Jasper Fforde dans *Le Puits des histoires perdues* n'est pas la même que l'histoire officielle. Thursday Next découvre que les classiques de la littérature sont fabriqués dans une manufacture de prose :

« —Mr. Grnksghty a rédigé des contextes pour les Brontë et Thomas Hardy, déclara LeRoussi, posant son sac et se perchait sur le bord d'une table.

—Ca, oui, dit le bonhomme en me dévisageant pardessus ses demi-lunes. Mais c'était il y a longtemps. Charlotte Brontë, ça, c'était un écrivain. Pour elle, j'ai fait de la belle ouvrage, et encore, tout n'as pas servi... » (LPHP, 76) <sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> "Mr Grnksghty here used to write backstories for the Brontës and Thomas Hardy,'explained Snell, placing his bag on the floor and sitting on a table edge. 'Ah, yes!'replied the man, gazing at me over the top of a pair of half-moon spectacles. 'But that was a long time ago. Charlotte Brontë, now she was a writer. A lot of good work for her, some of it barely used—" (TWLP, 53)

Au fur et à mesure que le récit avance, celle-ci n'est plus ce qu'elle est, elle le devient. Cela a aussi lieu dans les œuvres du corpus dans lesquelles il y a une dose plus grande de haute littérature que de paralittérature.

Nous pouvons observer justement que plus il y a de la haute littérature, plus la modification de l'histoire littéraire est profonde. D'une part, on trouve dans *Les Détectives sauvages* de Roberto Bolaño, des réécritures de texte de la grande littérature qui vont jusqu'à les transformer en des récits policiers. Le refus de recréer l'histoire littéraire de manière sérieuse est ainsi mis en évidence quand elle est racontée sous la forme d'un sous-genre de la paralittérature. D'autre part, Antoine Volodine, tout en faisant beaucoup moins de paralittérature que Roberto Bolaño, au lieu de la démonter, transforme celle-ci en haute littérature. De sorte que le non-sérieux devient sérieux et vice-versa. Parmi les principales caractéristiques de la paralittérature nous distinguons deux : elles ont pour ancêtre le roman populaire et elles ont une identité commerciale. *Les Détectives sauvages* contient des références explicites au roman populaire antique, comme par exemple *L'Âne d'or* d'Apulée, tandis qu'*Écrivains*, bien que reprenant le thème de la dystopie du roman de science-fiction, ne peut être qualifié de réécriture. De même, le premier chapitre et le dernier chapitre des *Détectives sauvages* contiennent des éléments suffisants qui permettent de l'identifier au roman de western : les détectives s'accrochent à la loi sur les armes à feu, à la politique du « long bâton », à une population qui se retrouve dans les bars où l'on retrouve des anecdotes des bas-fonds, alors qu'il n'est pas possible d'affirmer qu'*Écrivains* s'inscrit dans un genre de la paralittérature en particulier. Antoine Volodine reprend un minimum d'éléments de la paralittérature pour en faire de la haute littérature dans le sens de « littérature érudite qui réfléchit sur elle-même afin de développer une idée spécifique du rôle des avant-gardes ».

Même les auteurs qui font surtout de la paralittérature, comme Alberto Mussa et Umberto Eco dans *Le Nom de la Rose*, montrent une littérature différente du travail des historiens. Antoine Volodine, Roberto Bolaño, Umberto Eco et Alberto Mussa pratiquent tous quatre la parodie du roman policier, faisant ainsi de ce genre un outil de critique de la quête moderniste de sens. Daniel Fondanèche écrit :

« Le surhomme du feuilleton et le détective sont deux héros justiciers. Tous deux représentent une pratique judiciaire parallèle dans la mesure où elle ne rejoint la justice instituée qu'in extremis, soulignant par là les limites et insuffisances de celles-ci. C'est bien de cela qu'il s'agit et c'est pour cela que les deux modèles sont si proches. La police est encore sous-développée et souvent incapable de réagir correctement : le détective amateur comme le justicier trouveront le chemin le plus court pour parvenir à la vérité. »<sup>14</sup>

#### **a. Fictions d'histoire littéraire : Alternatives à l'histoire officielle**

Nous aborderons plus loin deux paradigmes du corpus étudié : l'infini de la littérature et le détective ; avant cela, il importe d'insister sur la dimension intertextuelle, et en particulier transtextuelle, de la paralittérature pratiquée dans les œuvres du corpus, moins pour prôner une approche formaliste que pour présenter

---

<sup>14</sup>*Op. cit.*, p.33.

ces œuvres comme une mémoire de la littérature ou une mémoire de deux littératures : la haute littérature et la paralittérature. On connaît la revendication structuraliste : tout texte est fait à partir d'autres textes ; dans le cadre des œuvres du corpus où le lecteur est intradiégétique, on dirait que tout personnage lecteur subit les influences qu'il exploite. Il faudrait préciser que, dans les œuvres du corpus, l'histoire littéraire est revisitée de manière ludique.

L'histoire de Thursday Next, du roman de Jasper Fforde, inviterait à comparer la paralittérature à une vaste bibliothèque, en présentant la détective comme une gardienne d'un univers qui contient toute la littérature du monde : après une visite guidée par le chat d'*Alice aux merveilles*, Thursday connaît désormais l'endroit qui contient tous les livres, même ceux en train d'être écrits. Thursday Next, de détective littéraire, devient femme-bibliothèque à la fin du récit et cette transformation s'opère par le biais du divertissement. Elle parcourt l'univers littéraire souvent selon son goût et peut même le modifier à sa guise. L'histoire littéraire dans les œuvres du corpus est constituée par réunion d'hypertextes, selon la notion de Genette, au service du jeu, c'est-à-dire des transformations ludiques des textes originaux, que nous pouvons désigner comme « versions » : c'est le cas du classique *Jane Eyre* qui, dans le roman de Jasper Fforde, est habité par le criminel qui poursuit Thursday Next.

Grâce au jeu dans le roman policier de Jasper Fforde, l'histoire littéraire évolue au fur et à mesure des destructions, ajouts, enlèvements et toute altération que les personnages font, en particulier au personnel romanesque et aux décors des textes de la littérature enseignée à l'université, comme il en est fait du roman de Charlotte Brontë. Modifier les textes littéraires est considéré comme un crime : « Avocat à la Jurifiction, il avait été nommé pour assurer ma défense : j'étais toujours

sous le coup d'une inculpation pour avoir changé la fin de *Jane Eyre*. » (LPHP, 66) <sup>15</sup>.  
L'histoire littéraire n'est ainsi plus ce qu'elle est, elle le devient en permanence.

La paralittérature peut se valoriser elle-même en proposant une histoire littéraire alternative dans laquelle elle se donne une place ; mais tous les auteurs du corpus ne créent pas avec les mêmes doses de paralittérature. Chacun d'eux propose une modification génétique du code littéraire, en effectuant des réécritures arbitraires pas forcément continues dans le temps, et encore moins dans l'espace, qui aboutissent à leurs œuvres.

#### **b. Haute littérature : pour une modification profonde de l'histoire littéraire**

On peut étendre notre étude à tout le corpus pour montrer comment les auteurs jouent en combinant, assemblant, réécrivant différents textes de l'histoire littéraire. Le lecteur peut se reporter au roman d'Alberto Mussa pour avoir une version plus simple et plus courte de l'histoire littéraire que celle donnée par Roberto Bolaño ou Antoine Volodine : au lieu de plusieurs historiens il n'y en a qu'un, le narrateur principal ; l'histoire littéraire est organisée dans l'ordre de l'alphabet arabe ; il n'y a qu'une seule histoire littéraire : celle de l'origine de la littérature arabe. De même, dans le roman de Jasper Fforde, la détective Thursday Next doit poursuivre des méchants aux noms tirés de la mythologie grecque qui s'amusent à entrer

---

<sup>15</sup> "He was one of Jurisdiction's lawyers and had been appointed to represent me; I was still facing a charge of fiction infraction after I changed the ending of *Jane Eyre*." (TWLP, 45)

littéralement dans les romans comme *Jane Eyre* pour y semer le chaos. Enfin, dernier exemple, une personne réelle, Octavio Paz, devient un personnage dans le roman de Roberto Bolaño et change l'histoire littéraire en faisant la rencontre du mouvement marginal du « réalisme Viscéral », les détectives sauvages. Les exemples abondent des récits policiers au moins partiellement réécrits, croisés avec d'autres, d'où sont tirées des situations narratives, des thèmes et des motifs.

En ne considérant que *Les Détectives sauvages*, afin de s'en tenir à l'œuvre qui décrit l'histoire littéraire de la manière la plus complète, on remarque que cette dernière est altérée depuis sa dimension hiérarchique, qui met en avant la grande littérature qu'incarne Octavio Paz, jusqu'à l'histoire marginale du mouvement « viscéral réaliste », en passant par une réécriture latino-américaine partielle des mythes grecs, comme celui d'Ulysse, puisque l'un des protagonistes s'appelle Ulises Lima.

La relation à l'histoire littéraire est différente chez Antoine Volodine par opposition aux autres auteurs : il crée sa propre histoire littéraire dans laquelle l'histoire officielle n'est jamais citée, comme si elle n'existait pas. Alberto Mussa par exemple s'approprie l'histoire officielle pour créer et dans ce sens exprime dans l'Avertissement de son œuvre sa volonté de proposer un texte qui va dans le sens de la constitution d'un recueil cohérent, entre unité et variété :

« L'HISTOIRE PRINCIPALE DU LIVRE est divisée en vingt-huit chapitres, chacun portant le nom de l'une des vingt-huit lettres de l'alphabet arabe.

On trouvera, intercalés, des chapitres intermédiaires, non numérotés, que j'ai appelés alternativement paramètre et détour.

Les détours sont des récits plus ou moins liés à l'intrigue principale, dans laquelle ils étaient originellement insérés, mais que j'ai choisi de séparer pour le plus grand profit du lecteur.

Les paramètres sont des légendes de héros arabes, comparables au personnage principal de l'histoire, poètes comme lui, et dont on pourra apprécier les talents. » (LEQ, 7) <sup>16</sup>

Ce n'est pas le cas d'Antoine Volodine. La théorisation du post-exotisme donne, cependant, une caution indispensable à une interprétation selon laquelle l'organisation générale d'*Ecrivains* serait concertée, calculée en vue de la description d'un imaginaire mouvement poétique avant-gardiste, qui passe son temps à jouer avec les mots en prison. Antoine Volodine rassemble par ailleurs certaines œuvres pour en faire des œuvres dans l'œuvre du post-exotisme : *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (1998), *Des anges mineurs* (1999), *Bardo or not Bardo* (2004).

Ce mouvement poétique présent dans l'œuvre du corpus récuse toute trahison envers leur œuvre littéraire collective ; mais ses membres s'autorisent néanmoins un réagencement ludique des poésies, au prétexte que leur contenu subversif ne sera pas détecté ainsi en prison. Le narrataire intradiégétique du texte

---

<sup>16</sup> “A principal história deste livro está seccionada em vinte e oito capítulos, nomeados conforme as vinte e oito letras do alfabeto árabe. Entre eles, há capítulos intermediários, sem numeração, que denominei alternadamente *parâmetros* e *excursos*.”

Os excursos são narrativas mais ou menos relacionadas à intriga dominante, na qual estavam originalmente inseridas, mas que convim desmontar para melhor fruição do leitor.

Os parâmetros são lendas de heróis árabes, comparáveis ao protagonista e poetas como ele, cujos talentos poderão medir” (OEQ, 15)

d'Antoine Volodine conçoit l'activité poétique comme un jeu pour passer le temps, et regroupe les poèmes dispersés des autres poètes, par exemple dans « Remerciements », où le poète se rappelle des membres de son mouvement ainsi que de leurs œuvres. Le regroupement est généralement motivé par un registre ou un type de discours, comique et plaisant, sérieux et macabre, en fonction du tempérament du personnage, comme celui de la nouvelle « Mathias Olbane », qui ouvre le recueil :

« L'idée de Mathias Olbane était de réussir à se tuer avant d'avoir prononcé le nombre quatre cent quarante-quatre, qu'il avait fixé comme limite à cette longue scansion mentale. A raison d'un chiffre toutes les deux secondes, la durée de survie devant le miroir avoisinait un quart d'heure, ce qu'il estimait raisonnable. Par ailleurs, quatre et quarante-quatre renvoyaient à avril 1944, date à laquelle son grand-père paternel était mort à Buchenwald. La numérogie ne l'avait jamais passionné et il ne nourrissait aucun respect spécial pour les mathématiques, mais il aimait la perfection qui se dégageait de ce qu'il appelait les jolis chiffres, et il lui plaisait aussi de combiner sa volonté sa volonté de suicide avec un hommage à un disparu, à l'un des disparus tragiques de sa famille. » (E, 10)

Ces retouches structurelles sont les manifestations les plus évidentes, avec l'ajout des nouveaux membres du post-exotisme, de la caractéristique subversive, mais surtout ludique, du texte d'Antoine Volodine. Elles provoquent des échos, des analogies entre les nouvelles d'*Ecrivains*. L'unité n'est pas seulement assurée par la

centralisation autour du mécanisme de production des jeux poétiques, « joue en attendant sortir de prison et reprendre les armes », des correspondances écrites entre les personnages, de lieux cardinaux – la prison, un tunnel obscur, une maison, une école en ruines – d'un genre paralittéraire tel que le roman dystopique d'anticipation et d'un type de discours : elle repose également sur la proximité entre des schémas narratifs. Les analogies tacites sont principalement assurées par la capacité ludique du mouvement, par le passage d'un passe-temps à l'autre. Grâce au maillage intertextuel de ce mouvement imaginaire et intradiégétique, *Ecrivains* acquiert un certain degré de cohérence qui compense l'impression d'une succession hasardeuse, non programmée, de nouvelles.

La paralittérature pratiquée par Antoine Volodine provoque une valorisation de celle-ci, mais non pas de l'histoire littéraire, qui est complètement masquée dans *Ecrivains*.

Par des réécritures des textes de la grande littérature, jusqu'à les transformer en récits policiers, les écrivains comme Roberto Bolaño et Antoine Volodine ne font pas seulement usage de la haute littérature pour modifier l'histoire littéraire. Ils démontent aussi la paralittérature.

Au-delà des spécificités, les œuvres du corpus ont des mécanismes transtextuels liés au jeu. La pratique du jeu dans ces littératures fait ressortir l'assemblage dont chaque récit est constitué : les joueurs s'amuse à combiner des éléments historiques disparates, les mêlent les uns aux autres, parfois adroitement, d'autrefois de manière plus comique.

La réécriture gouverne l'évolution de ces littératures à partir du jeu : par des parodies qui remplacent et régionalisent les contenus universels ; par les transformations des contenus en des espaces de jeu des personnages ; par des

réécritures des textes de la grande littérature jusqu'à les transformer en des récits policiers.

Parmi les plus faciles à repérer, le mythe d'Ulysse entretient des ressemblances avec Ulises Lima de Roberto Bolaño et avec Sindbad d'Alberto Mussa.

« LES LECTEURS OCCIDENTAUX des *Mille et une Nuits*, plus particulièrement ceux qui ont feuilleté la traduction de Galland, connaissent certainement bien l'histoire des deux Sindbad, le marin et le portefaix (l'un des deux, Sindbad le portefaix, est aussi nommé Hindbad dans certaines éditions). Les plus érudits doivent avoir entendu parler d'un troisième Sindbad ou, plus proprement, Sindabad, prince perse personnage principal d'un livre qui raconte l'histoire de son éducation, à la manière de la *Cyropédie* de Xénophon.

C'est un quatrième Sindbad – qui n'est ni Sindbad, ni Sindabad – qui est le véritable d'entre eux, le plus ancien des quatre, dont le seul démerite aura été de ne pas posséder de livre qui dévoilât ses aventures. » (LEQ, 89) <sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> “Os leitores ocidentais das *Mil e uma noites*, particularmente os que folhearam a tradução de Galland, certamente conhecem bem a história dos dois Sindbad, o navegador e o carregador (um deles, o Sindbad carregador, dependendo da edição, dito também Hindbad). Os mais eruditos devem ter ouvido falar de um terceiro Sindbad ou, mais propriamente, Sinbadad – príncipe persa protagonista de um livro que conta a história de sua educação, à maneira de *Ciroedia*, de Xenofonte.

O quarto Sinbad – que não é nem Sindbad, nem Sindabad – é o legítimo, o mais antigo dos quatro, cujo demérito consiste apenas em não ter havido livro que desvendasse suas aventuras.” (OEQ, 111)

Les aventures d'Ulises Lima font la preuve du passage d'un stade mythique-merveilleux à un texte moderne policier et fantastique. Nous pouvons pointer les incohérences narratives relatives à la narration d'un récit policier : celui-ci fait intervenir des éléments psychologiques, absents dans le mythe. Des parodies des textes, satiriques ou comiques, montrent la non-soumission à l'histoire littéraire et le privilège accordé au jeu. La parodie la plus remarquable est celle de l'Odyssée d'Ulysse par Roberto Bolaño. Le récit des voyages d'Ulises se trouve dans le deuxième chapitre du roman, c'est-à-dire au milieu des deux autres chapitres dans lesquels les détectives sauvages jouent aux devinettes avec la terminologie poétique. Ce jeu est donc le principe moteur du récit parodique d'Ulises Lima : il relate une histoire étonnante et prodigieuse où l'alter ego d'Ulysse ne cesse de subir des échecs. Le lecteur a le temps de bien se familiariser avec le cycle du voyage en Amérique Centrale, en Israël, en Europe, or ce principe, disions-nous, est pris à contre-pied : nous qualifions l'histoire d'« étonnante » dans la mesure où les aventures dans toutes ces régions du monde n'engendrent ni enthousiasme ni conviction chez Ulises Lima. En fait, au contraire de celles du mythique Ulysse, faisant face aux épreuves et revenant glorieux, ces péripéties sont souvent macabres et antihéroïques. Il fait même peur à son entourage :

« Il y avait une place de libre et je me suis dit pourquoi je ne mettrais pas mon copain Ulises Lima dans le petit groupe qui part au Nicaragua ? Ça, c'est arrivé en janvier, une bonne façon d'inaugurer l'année. Et en plus, on m'avait dit qu'Ulises allait très mal et j'ai pensé qu'un petit voyage en Révolution remonte le moral à n'importe

qui. J'ai donc arrangé les papiers sans demander rien à personne et j'ai mis Ulises dans l'avion qui allait à Managua. Evidemment, je ne savais pas qu'avec cette décision je donnais la corde pour me pendre, si j'avais su, Ulises Lima n'aurait pas bougé du D.F., mais je suis comme ça, impulsif [...] J'ai mis Ulises Lima dans l'avion et je crois qu'avant de décoller, j'ai eu l'intuition e ce que ce petit voyage pouvait avoir comme conséquences pour moi. La délégation mexicaine avait à sa tête mon chef, le poète Álamo, et quand celui-ci a vu Ulises il est devenu blanc et m'a pris en aparté. Que fait ce con ici, Montero ? a-t-il dit. » (LDS, 506-507) <sup>18</sup>

L'auteur renverse le schéma mis en place dans la version mythique, dans laquelle la fin est heureuse : on attend cette fin qui n'arrive jamais. Pour comble, l'énonciation parodique de ces péripéties réussit mine de rien à être fidèle à la plus profonde structure des voyages du personnage mythique : Ulises Lima pense à sa bien-aimée tout comme Ulysse pense à Pénélope. À moins qu'il ne faille renverser à notre tour la perspective : c'est parce qu'il y a insatisfaction d'Ulises Lima puis besoin de voyager qu'un dérèglement de l'énonciation et du voyage du retour chez Pénélope conduit à une errance infinie. Roberto Bolaño fait une sorte de double

---

<sup>18</sup> “Había una plaza libre y yo me dije ¿por qué no meto a mi cuate Ulises Lima en el grupito que va a Nicaragua? Esto pasó en enero, una buena manera de inaugurar el año. Y además, me habían dicho que Lima estaba muy mal y yo pensé que un viajecito a la Revolución le recompone los ánimos a cualquiera. Así que arreglé los papeles sin consultarle nada a nadie y metí a Ulises en el avión que iba a Managua. Por supuesto, yo no sabía que con esa decisión me estaba poniendo la sogá al cuello, si lo hubiera sabido Ulises Lima no se mueve del DF, pero uno es así, impulsivo [...] Metí a Ulises Lima en el avión y yo creo que ya antes de que despegáramos me olí lo que podía acarrearle aquel viajecito. La delegación mexicana estaba encabezada por mi jefe, el poeta Álamo, y cuando éste vio a Ulises se puso blanco y me llamó aparte. ¿Qué hace este pendejo aquí, Montero?, dijo.” (LDS, 331)

pied-de-nez à la version mythique d'Ulysse : le chagrin d'Ulises Lima n'empêche pas le récit, car le manque reste à combler ; puis l'insatisfaction semble stimuler le besoin de voyager. Par ce retournement du mythe grec sur lequel se bâtit le récit d'Ulises Lima, par la désacralisation du mythe, par le fait que ce soit un antihéros, comme les détectives des polars, ce récit peut être qualifié de carnavalesque. Depuis que les détectives jouent aux devinettes dans leur voiture en fuite, le récit ne cesse d'enchaîner des histoires de basfonds dans lesquelles Ulises Lima est le protagoniste ; des voyages qui ressemblent plutôt aux errances d'un mort-vivant, un Ulises Lima peu astucieux et à la loquacité malade, dans une envolée de situations comiques. Le fait qu'un historien littéraire s'intéresse à des poètes joueurs comme Ulises Lima est une autre preuve du caractère parodique du récit : après l'Ulysse d'Homère, Ulises Lima, ce joueur et détective décadent, fait partie de l'histoire littéraire.

La modification de l'histoire littéraire par les écrivains qui font beaucoup de haute littérature est considérable.<sup>19</sup> Ces derniers placent dans des histoires littéraires alternatives des mouvements, des œuvres, des champs littéraires non reconnus par l'histoire littéraire officielle. Simultanément, les auteurs qui font plus de paralittérature que de haute littérature peuvent apporter des changements non moins importants à l'histoire littéraire. Ce qui prouve que la valorisation de la haute littérature et de la paralittérature a lieu à tous les niveaux, même si elle ne se réalise pas de manière scientifique, à la ressemblance des historiens de la littérature.

Des auteurs comme Roberto Bolaño et Umberto Eco démontent parodiquement tout aspect scientifique d'un des genres les plus populaires de la

---

<sup>19</sup>Daniel Fondanèche écrit : « Le concept de « littérature traditionnelle » est fort vague. J'aurais préféré qu'on parle de « littérature attestée », celle que l'on trouve dans les ouvrages de didactique de la littérature. », *ibid.*, p.8. Les écrivains qui font de l'histoire littéraire vont proposer une alternative à cette littérature attestée.

paralittérature : le roman policier. Reste à savoir si cette action ne conduit pas, de manière indirecte, à une dévalorisation de la littérature ; car il est probable que la parodie ne soit qu'une manière de jouer. Le jeu serait donc plus important qu'un quelconque dessein de valorisation de la littérature.

**c. La parodie du roman policier : pour une critique de la quête moderniste du sens**

Les histoires parodiques de détectives ne manquent pas dans les œuvres du corpus, à commencer par *Fantômas* de Julio Cortázar, qui découle du célèbre récit éponyme du XIXe siècle, dont il présente une réécriture plus ou moins élaborée. Au cours de l'évolution des jeux dans les récits, l'histoire littéraire se construit ainsi en empruntant à des récits, la plupart du temps policiers, desquels découle l'importance de la figure du détective : c'est le cas par exemple dans le récit de Julio Cortázar où il fait lui-même le détective pour aider Fantômas. Les manigances de Salvatore ou les imprudences ridicules provoquées par le jeune narrateur Adso de Melk dans le roman d'Umberto Eco sont d'autres histoires comiques de détectives. Ces histoires reposent sur le comique de situation, sur la caricature des personnages inspirée des livres de l'abbaye et sur un schéma éprouvé des péripéties de détectives. Il existe aussi une reprise de la manière de réfléchir des philosophes dans le cadre de la recherche du criminel dans l'abbaye, par exemple le maître d'Adso lui explique les différences entre la déduction, l'abduction, l'induction. Ou quand il lui explique comment il se fait guider par son intuition :

« Si tu vois quelque chose de loin et ne comprends pas de quoi il retourne, tu te contenteras de le définir comme un corps étendu en extension. Quand il se sera approché de toi, tu le définiras alors comme un animal, même si tu ne sais pas encore s'il s'agit d'un cheval ou d'un âne. Et enfin, quand il sera plus près, tu pourras dire que c'est un cheval, même si tu ne sais pas encore si c'est Brunel ou Favel. Et seulement quand tu seras à la bonne distance, tu verras que c'est Brunel (autrement dit ce cheval et pas un autre, quelle que soit la façon dont tu décides de l'appeler). Et là ce sera pleine connaissance, l'intuition du singulier. [...] Ainsi les idées, dont j'usais précédemment pour me figurer un cheval que je n'avais pas encore vu, étaient de purs signes, comme les empreintes sur la neige étaient des signes de l'idée de cheval : et on use des signes et des signes de signes dans le seul cas où les choses nous font défaut ».

(LNR, 35)<sup>20</sup>

Cette histoire imite la figure positiviste du détective en la retournant et la mettant à l'épreuve dans le labyrinthe de l'abbaye ; c'est aussi une image de la

---

<sup>20</sup> “Se tu vedi qualcosa da lontano, e non capisci cosa sia, ti accontenterai di definirlo come un corpo esteso. Quando ti si sarà avvicinato lo definirai allora come un animale, anche se non saprai ancora se sia un cavallo o un asino. E infine, quando esso sarà più vicino, potrai dire che è un cavallo anche se non saprai ancora se Brunello o Favello. E solo quando sarai alla giusta distanza tu vedrai che è Brunello (ovvero quel cavallo e non un altro, comunque tu decida di chiamarlo). E quella sarà la conoscenza piena, l'intuizione del singolare. [...] Così le idee, che in precedenza io usavo per figurarmi un cavallo che non avevo ancora visto, erano puri segni, come erano segni dell'idea di cavallo le impronte sulla neve: e si usano segni e segni di segni solo quando ci fanno difetto le cose.” (INR, 40)

méthode scientifique utilisée par les chercheurs et penseurs, notamment ceux qui réfléchissent sur la littérature, et la figure du détective est celle du chercheur qui cherche le sens, telle la mouvance post-moderniste. Mais rares sont les cas qui, comme celui-ci, satirisent le scénario stéréotypé du roman policier et tendent tant vers la farce. Dans d'autres romans policiers, certaines scènes, censées susciter la peur et le dégoût, peuvent aussi se lire comme des parodies grotesques de séquences narratives et de motifs stéréotypés. Mais la présence de l'humour dans un texte aussi métalittéraire que *Le Nom de la Rose* et d'autres œuvres du corpus reste problématique. Sa compréhension dépend évidemment des conditions de production et de réception du texte et des codes littéraires et culturels partagés par « l'auteur » et le « lecteur ». Pour avoir une vision plus précise de l'humour dans le roman d'Umberto Eco, il est impossible de se contenter d'impressions de lecture non-intertextuelles ; il faudrait savoir qu'Umberto Eco lui-même dit s'inspirer de Jorge Luis Borges et de la culture érudite du Moyen Âge ; et il faudrait connaître la figure du détective dans l'histoire littéraire, restituer les codes intertextuels opératoires de la haute littérature et de la paralittérature présents dans *Le Nom de la Rose*. La caricature dans le roman d'Umberto Eco inspirée de celle du Moyen Âge, par exemple, constituerait un aspect d'une étude de la parodie du roman policier qui nous permet de le transférer au cadre d'une critique de la quête moderniste de sens. Cela rend clair le repérage des détournements parodiques : dans un monde chaotique, l'auteur évite de façon ludique la possibilité du sens.

Le plus étonnant pour nous est de constater que les « lectures » postmodernes très accaparées par la crise de la littérature n'abordent ou n'exploitent presque jamais la dimension humoristique existante dans les œuvres du corpus qui, au lieu de donner une quelconque vérité sur la littérature, proposent un retour au même.

Elles jettent un regard ironique et ludique sur l'histoire littéraire, sur la distinction entre paralittérature et haute littérature, sans forcément les démonter.

Deux exemples illustrent cette possibilité de certifier l'humour transtextuel. Le moins convaincant : poursuivant le tueur de l'abbaye, le jeune Adso de Melk protège son maître dans une bibliothèque qui contient toute la littérature mondiale. Pour un lecteur contemporain, l'humour peut venir de l'inversion des rôles où le disciple fait le guide et où le maître est ridiculisé. Adso de Melk n'est proprement pas un détective, sinon un immature, plus passionnel que rationnel. Or, cet humour n'apparaît que dans la relation avec des conduites déterminées par un ordre historique où la figure du détective positiviste domine, et s'amplifie en regard du scénario-type érudit dans lequel le vieux sage a accès à la connaissance pendant que son disciple muet le contemple et l'écoute. Cependant, cette lecture rencontre au moins deux restrictions.

D'une part, rien n'assure que la lecture parodique soit impliquée : suite à une valorisation éphémère du rôle du disciple, le maître garde son rôle de protecteur et guide. Humour ou non, l'enjeu, c'est la mort de la littérature représentée par l'incendie de la bibliothèque de l'abbaye. Le personnage d'Adso de Melk fait partie des jeunes érudits, dont l'exploit de l'incendie de la bibliothèque provoque l'admiration de son maître, et la crise dans la bibliothèque lui sert de faire-valoir :

« Point ne m'étonnait que le mystère des crimes tournât autour de la bibliothèque. Pour ces hommes voués à l'écriture, la bibliothèque était à la fois la Jérusalem céleste et un monde souterrain aux confins de la terre inconnue et des enfers. Ils étaient dominés par la bibliothèque, par ses promesses et par ses interdits. Ils vivaient avec elle, pour elle et peut-être contre elle, dans l'espoir coupable d'en

violier un jour tous les secrets. Pourquoi n'auraient-ils pas dû risquer la mort pour satisfaire une curiosité de leur esprit, ou tuer pour empêcher que quelqu'un ne s'appropriât un de leurs secrets jalousement gardé ? »<sup>21</sup>

L'humour serait plutôt un effet collatéral qui, au lieu de critiquer la quête de sens, l'inscrit dans la tradition du partage de savoir littéraire entre maîtres et disciples.

D'autre part, dans certains passages dans lesquels Adso de Melk contemple l'abbaye au lieu d'aider son maître à retrouver le criminel, le jeune disciple se fait gronder comiquement ou s'effraie, comme une poule mouillée, en regardant des statues monstrueuses. Passages divertissants du récit, ils peuvent se lire comme une parodie du détective qui ne pense qu'au crime, comme certains érudits ne pensent qu'à la fin de la littérature.

Pour résumer, les œuvres du corpus font converger divers courants, tendances et mouvements littéraires, qu'elles incorporent à plusieurs reprises, qu'elles cousent, qu'elles mélangent de façon ludique... Un seul récit peut être issu de plusieurs motifs ludiques ou de séquences héritées de la littérature populaire antique ou de la paralittérature, bricolés, joints par la propre créativité des narrateurs intradiégétiques qui sont souvent des poètes ou des conteurs, qui ont chacun leur façon de jouer avec les mots. Les hypothèses sur comment résoudre la crise de la

---

<sup>21</sup>LNR, p.198. IRN, Page 217: "Non mi stupivo che il mistero dei delitti ruotasse intorno alla biblioteca. Per questi uomini votati alla scrittura la biblioteca era al tempo stesso la Gerusalemme celeste e un mondo sotterraneo al confine fra la terra incognita e gli inferi. Essi erano dominati dalla biblioteca, dalle sue promesse e dai suoi interdetti. Vivevano con essa, per essa e forse contro di essa, sperando colpevolmente di violarne un giorno tutti i segreti. Perché non avrebbero dovuto rischiare la morte per soddisfare una curiosità della loro mente, o uccidere per impedire che qualcuno si appropriasse di un loro segreto geloso?"

littérature sont considérables. Les structures singulières de certains romans comme *Les Déetectives sauvages* ne sont pas épargnées par la réflexion sur la fin de cette dernière ; mais le nombre et la variété des jeux d'une œuvre à l'autre contraignent toute interprétation à relativiser ses prétentions théoriques : c'est toujours le jeu qui prime sur la théorie. Ce constat tendrait d'autre part à relativiser l'idée que les auteurs du corpus font du nouveau, alors qu'ils s'inspirent constamment de la littérature populaire et la paralittérature pour valoriser l'histoire littéraire. Ils sont à la fois des créateurs et des compilateurs qui intègrent des discours théoriques dans des récits paralittéraires. Ils interviennent parfois au niveau de l'ensemble des théories pour élaborer une réflexion à part entière, une œuvre ayant une unité, une cohérence, même si le peaufinage de l'assemblage par ces compilateurs doit être mesuré avec prudence, car le plus important est d'inviter à se divertir, à passer le temps. Selon Umberto Eco dans *De Superman au Surhomme*, ce besoin de se divertir, de « jouer » est tout à fait « naturel » :

« Dans notre société industrielle contemporaine [...], l'alternance des paramètres, la déperdition des traditions, la mobilité sociale, l'usure des modèles et des principes, tout s'inscrit sous le signe d'une incessante charge informative avançant par à-coups brutaux, impliquant constamment des réajustements de la sensibilité, des adaptations de la psychologie, des requalifications de l'intelligence. La narrativité de la redondance apparaîtrait alors ici comme une douce invitation au repos, l'unique occasion d'une réelle détente offerte au consommateur. Auquel l'art « supérieur », en revanche, ne

propose que des schémas en évolution, des grammaires en mutuelle élimination dialectique, des codes en perpétuelle transformation. »<sup>22</sup>

La tendance des auteurs comme Roberto Bolaño à démonter des figures de la paralittérature comme celle du détective, intervient principalement dans le cadre de cette « invitation au repos ». Ainsi, puisque l'histoire littéraire officielle ne le fait pas, c'est au sein d'une histoire littéraire fictive que la littérature mineure et la paralittérature sont valorisées.

## II. Dialectique métalittéraire entre des lettrés et des non-lettrés

La paralittérature peut provoquer une revalorisation d'elle-même à travers le jeu. La haute littérature peut s'auto-valoriser de la même façon, en même temps qu'elle valorise à la fois des œuvres et des champs littéraires non reconnus par l'histoire littéraire. Cela est possible grâce à une fonction spécifique accordée au jeu dans un roman pluri-vocalique comme *Les Détectives sauvages* de Roberto Bolaño.

Mais comment pratiquer le jeu sans se dévaloriser ? La haute littérature ne risque-t-elle pas de perdre son essence en montrant l'histoire littéraire comme un simple jeu ?

Le roman *Les Détectives sauvages* présente une pluri-vocalité sans renoncer à l'unité de l'histoire littéraire, de sorte que celle-ci acquiert une deuxième façon d'être légitimée. D'une part, les historiens de la littérature la légitiment et

---

<sup>22</sup>Umberto Eco, *De Superman au Surhomme*, Paris, Grasset, « Biblio essais Le Livre de Poche », 1993 [1978], p.137.

d'autre part, dans le roman de Roberto Bolaño, c'est le « peuple » qui s'en charge ; mais ce dernier n'est pas un professionnel de la littérature. Accorder la parole à n'importe qui peut impliquer de faire n'importe quoi, surtout quand ce « peuple » éprouve un si grand plaisir pour le jeu.

Premièrement, ce peuple littéraire joue dans le sens de « faire quelque chose avec joie et à la seule fin de s'entretenir ou se divertir ».

Deuxièmement, il aborde l'histoire littéraire dans le sens de « s'adresser à quelqu'un sans la considération ni le respect qu'il mérite ».

Et enfin, il n'est pas forcément objectif et peut se servir de l'histoire littéraire à des fins extra-littéraires, voire révolutionnaires. Le peuple est libre de jouer avec le feu.

Nous observons ainsi que cette façon de valoriser la littérature à travers le jeu et la pluri-vocalité peut entraîner l'effet contraire : la dévalorisation de la littérature en en faisant un banal jeu ou une expression extra-littéraire.

#### a. **Le jeu et la dévalorisation de la littérature**

À la différence d'Umberto Eco et d'Alberto Mussa, dont les romans bâtissent la perfection de l'assemblage pour élire comme acteur de premier plan le jeu, le hasard, le mélange de littérature populaire et paralittérature qui fait apparaître des scénarios et des significations inédits, Sami Tchak et Roberto Bolaño, quant à eux,

par la présentation d'une pluri-vocalité, proposent une interprétation capable d'éviter le problème de cohérence, de reconnaître les apports continuels et infinis, d'affirmer une œuvre ouverte et en devenir, sans renoncer à l'unité. Cette démarche est particulière chez Roberto Bolaño parce qu'il accorde une grande importance au jeu. Celui-ci se déplace plutôt à un autre niveau pour récupérer la cohérence mise en brèche par le caractère hasardeux, contingent et hétérogène des romans pluri-vocaliques tels que *Les Détectives sauvages*. Grâce au jeu, l'œuvre s'auto-engendre, sous l'impulsion d'une nécessité, une parole silencieuse, un narrateur extra-diégétique qui commande un schéma producteur des mécanismes de productions de sens, des fondements silencieux. Les jeux que les narrateurs intradiégétiques sélectionnent pourraient s'enorgueillir d'un mécanisme parfait : tout est au service de ce que le jeu a à enseigner, à faire réfléchir, dans la répétition constante et angoissante des affrontements entre érudits et détectives sauvages qui parlent de littérature avec des prostituées :

« Une des prémisses pour écrire de la poésie préconisées par le réalisme viscéral, si je me souviens bien (en vérité, je n'en mettrais pas ma main au feu), était la déconnexion passagère d'avec un certain type de réalité. Quoi qu'il en soit, le fait est qu'à cette heure-là les clients du bar ne se bouscullaient pas, c'est pourquoi les deux autres serveuses se sont peu à peu approchées de ma table, et maintenant je me trouvais entouré dans une position apparemment innocente (réellement innocente), mais qui n'aurait pas semblé telle à un spectateur non avisé, un policier par exemple : un étudiant assis et trois femmes debout à ses côtés, l'une d'elles frôlant son

épaule et son bras gauche avec sa hanche droite, les deux autres, les cuisses appuyées contre le rebord de la table (rebord qui sûrement laisserait des marques sur ces cuisses), plongés dans une innocente conversation littéraire mais qui, vue de la porte, pourrait paraître quelque chose d'autre. Par exemple : un étudiant excité qui ne se laisse pas séduire. » (LDS, 25-26)<sup>23</sup>

*Les Détectives sauvages* est une œuvre de la tentative de consécration de la littérature marginale dans la conjuration par le jeu du sérieux des institutions littéraires et le franchissement des limites et des préjugés entre haute littérature et paralittérature, à commencer par le préjugé que les romans paralittéraires ne peuvent pas être pluri-vocaliques ; ils doivent, au contraire, être uni-vocaliques comme *Le Nom de la Rose* d'Umberto Eco. Le jeu transcende beaucoup d'interventions des narrateurs intradiégétiques qui ne peuvent être que des porte-paroles des réflexions sur la littérature qui se rassemblent. Le jeu collectif permet d'élaborer une stratégie commune sur la littérature idéale, construite pendant le temps diégétique qui commence à la fin du XXe siècle et se termine au début du XXIe siècle ; mais cette réflexion ne prétend pas répondre à des questions, sinon

---

<sup>23</sup> “Una de las premisas para escribir poesía preconizadas por el realismo visceral, si mal no recuerdo (aunque la verdad es que no pondría la mano en el fuego), era la desconexión transitoria con cierto tipo de realidad. Sea como sea lo cierto es que a aquella hora los clientes en el bar escaseaban, por lo que las otras dos camareras poco a poco se fueron acercando a mi mesa y ahora me hallaba rodeado en una posición aparentemente inocente (realmente inocente) pero que a cualquier espectador no avisado, un policía, por ejemplo, no se lo parecería: un estudiante sentado y tres mujeres de pie a su lado, una de ellas rozando su hombro y brazo izquierdos con su cadera derecha, las otras dos con los muslos pegados al borde de la mesa (borde que seguramente dejaría marcas en esos muslos), sosteniendo una inocente conversación literaria pero que, vista desde la puerta, podría parecer cualquier otra cosa. Por ejemplo: un proxeneta en plena plática con sus pupilas. Por ejemplo: un estudiante rijoso que no se deja seducir.” (LDS, 17-18)

plutôt représenter la richesse de l'histoire littéraire et souvent la capacité ludique des hommes lettrés.

Le jeu favorise paradoxalement le caractère hétéroclite des récits des poètes avant-gardistes qu'un personnage historien tentera d'unifier. Alors que le jeu peut être une entrave, il est plutôt la condition de la créativité. C'est justement parce qu'il rend les liens entre les récits lâches que le travail du personnage historien est infini, impossible. Le jeu génère plus de jeu, ce qui implique dans le roman de Roberto Bolaño plus de joueurs-poètes et donc plus de voix qui échappent à l'histoire littéraire. Le roman devient un supplément à l'histoire littéraire en regroupant les poètes que l'historien ne parvient pas à valoriser.

Les narrateurs intradiégétiques, comme le poète Juan Garcia Madero qui est le protagoniste de la première et la dernière partie du roman, jouent aux devinettes pour se distraire avec du lexique, des théories et l'histoire littéraire, en évoquant un temps non-diégétique à partir duquel ils sont amenés à prendre des décisions sur la route. Jouer pour évoquer la littérature a donc pour objet de reformuler la tension entre répétition et variation de l'histoire littéraire par la pluri-vocalité. Tel est le procédé du jeu dans le roman : son pouvoir créateur repose sur la duplication des voix à partir desquelles s'élabore une nouvelle variation de l'histoire littéraire, c'est-à-dire une histoire alternative. Il s'agit là de stratégies ludiques intertextuelles plus du côté de la dialectique, d'un projet de construire l'histoire littéraire collectivement, sans distinction entre érudits et non-érudits, que du monologue propre à celui qui ne donne qu'une seule version de l'histoire, comme le protagoniste du roman d'Alberto Mussa. Le roman de Roberto Bolaño est paradigmatique du fait qu'il illustre la capacité de la littérature à engendrer du nouveau à force de répétitions : la même histoire littéraire mondiale est racontée une fois encore, toute neuve en raison des

ajouts imaginaires et des anecdotes. Elle se consomme elle-même en tirant son ressort de la fascination pour la diversité et la variété des voix des différents personnages, souvent excentriques, qui sont leur porte-parole.

Cette idée de créer une histoire littéraire alternative a été déjà répertoriée par Michel Mural dans son article « La Faiseuse d'histoires » :

« Il arrive que l'histoire littéraire devienne sujet de roman, comme dans *Illusions perdues* ou dans *Anicet*. Le roman n'est pas sérieux, mais ce qu'il dit peut l'être tout à fait. Il peut tout représenter, même l'autorité critique. Il peut tout faire, même se passer du roman, comme dans *Nadja*, et ce sont toujours des histoires : car ce que nous appelons le roman, c'est la littérature comme faiseuse d'histoires. C'est là qu'elle est dans son meilleur rôle, celui que Benjamin, dans un texte célèbre, assignait au narrateur. »<sup>24</sup>

À un niveau assez abstrait, la littérature comme narrateur de l'histoire littéraire se divise en plusieurs voix qui entraînent un processus de répétition et variation, duplication et nouveauté. Il nous laisse voir que toute voix porte avec ou en elle différentes versions de l'histoire littéraire, c'est-à-dire sa réitération partielle ou totale et ses variations, sa stabilité et ses différences. Plus une voix est ludique à l'égard de l'histoire littéraire plus celle-ci sera inachevée, plus sa gamme de variantes sera ouverte.

---

<sup>24</sup> *Les Ecrivains auteurs de l'histoire littéraire*, Presses Universitaires de Franche-Comté, p.10-11.

On peut y ajouter de surcroît la particularité intergénérationnelle dans *Les Détectives sauvages* : il n'y a pas de distinction d'âge entre les détectives sauvages, à la différence des autres érudits. Plus ces détectives, jeunes ou vieux, désacralisent l'histoire littéraire, plus ils jouent. La pluri-vocalité de ces poètes, qui ne se distinguent pas par leur âge et sont caractérisés par le jeu, consiste précisément à « enlever » la temporalité de l'histoire littéraire. Les poètes se plaisent par exemple à imiter le mouvement surréaliste, à remanier allégrement son fonctionnement, avec une liberté rendue plus grande par leur ignorance, car la plupart ne savent pas lire le français. Vieux et jeunes, ignorants et érudits, se plaisent à ironiser sur certains mouvements et personnalités littéraires mondiales du XXe siècle, comme André Breton qu'Arturo Belano imite en expulsant de manière systématique certains membres de son mouvement viscéral réaliste.

Ainsi, au niveau textuel, les variations infinies de l'histoire littéraire sont maintenues par les nombreuses combinaisons des personnages-types de la paralittérature, du roman policier : les détectives sauvages. La diversité des personnages n'est pas sans fin : elle dépend des contraintes qu'impose le roman-total qu'est le récit de Roberto Bolaño, capable de représenter une grande partie de la littérature latino-américaine du XXe siècle, surtout latino-américaine. À cette tension infini-fini s'ajoute le fait que le roman ne discrimine pas les distinctes versions imaginaires et marginales de l'histoire littéraire. Car le roman *Les Détectives sauvages* repose, dans la quasi-totalité de son ensemble, sur une architecture du jeu.

La représentation d'une histoire littéraire qui met en avant le dialogue entre les époques et la non-discrimination des tendances littéraires marginales révèle donc l'ampleur de la dimension pluri-vocalique du roman, des processus d'échanges,

d'annexions, d'hybridations, de transformations poétiques par le jeu. L'histoire littéraire paraît se réécrire elle-même grâce à ce système.

Le jeu intertextuel fonctionne ainsi comme principe de transformation continue de l'histoire. Les différents types d'architextualité théorisés par Gérard Genette s'y retrouvent dans la prise de parole constante des différents narrateurs ; la littérature se nourrit de la complexité des interactions orales.

D'une certaine manière, *Les Détectives sauvages* est une somme d'anecdotes orales des poètes qui jouent avec la littérature dans le sens de « faire quelque chose avec joie et à la seule fin de s'entretenir ou se divertir » : le récit d'un acte sexuel se fait sur les traces des récits de Sade, une aventure fantastique se raconte à partir d'un poème classique sur les vampires, la recherche d'une poétesse est narrée de manière à passer d'un sous-genre littéraire à l'autre, du roman d'aventures au roman sentimental... La plupart des anecdotes sont ainsi narrées à partir de ou *sur* une ou plusieurs littératures. Certes, l'idée que cette architecture du roman pluri-vocalique favorise une littérature transgenre, est une évidence. On peut se demander si ce n'est pas une manière de questionner les limites du roman et plus particulièrement, de répondre à la crise de la littérature. Marianne Froye dans son article « André Frénaud et ses frères : questions historiques et génériques », décrit la particularité d'un poète qui fait de l'histoire littéraire et qui peut faire penser à la poétique de Roberto Bolaño :

« L'histoire littéraire élaborée par le théoricien ou le critique a des visées pédagogiques ou didactiques que n'inclut pas celle d'un auteur. Le panorama littéraire que Frénaud nous propose participe plutôt à la construction de sa propre poétique : écrire les autres pour

s'écrire soi-même. S'interroger sur l'histoire littéraire que Frénaud donne à voir à ses lecteurs, met en cause le geste poétique de cet auteur où l'altérité et l'altération du sujet poétique sont nécessaires pour que le chant s'élève »<sup>25</sup>

Dans le roman de Roberto Bolaño « le chant se lève » à partir d'un des éléments principaux de la fonction poétique : le jeu. Ce dernier est surtout pris dans le sens de « s'adresser à quelqu'un sans la considération ni le respect qu'il mérite », ce qui est une manière de désacraliser la littérature.

#### b. **L'histoire littéraire dévalorisée**

Les errances des poètes détectives dans l'espace ont parfois le caractère abstrait inspiré du roman grec d'aventures et d'épreuves ; mais comme dans le roman d'Umberto Eco et celui de Jasper Fforde, elles ont aussi lieu dans des espaces concrets (par un souci de précision l'adresse des lieux est citée) et à des moments précis (les dates historiques sont aussi citées), emplis par une rigueur réaliste, ce qui fait entrer les personnages dans un rapport historique et même politique avec la vie (comme c'est le cas chez certains poètes engagés du roman). Cet aspect concret du chronotope de la route permet d'y développer amplement le

---

<sup>25</sup>*Op. cit.*, p.130.

quotidien familial et social de maint couples et collocations qui finissent presque toujours par se désintégrer. Cela correspond à une vision plutôt obscure de l'amitié et l'amour, générale dans l'œuvre du Chilien. Dans 2666, un des cadavres des jeunes filles tuées dans le désert de Sonora est retrouvé dans la rue Amistad, et il s'appelle « Estrella » (« étoile »), comme le premier mot du roman, c'est-à-dire « *Etoile distante* », qui signifie aussi « espoir » et plus précisément l'espoir d'une nation latino-américaine, le Chili, dont le drapeau est orné d'une étoile solitaire.

À l'instar des romans totaux, ce chronotope prend place dans chaque « chemin de la vie » des personnages, y compris celui de Juan Garcia Madero. Nous avons d'ailleurs accès dans la première partie à son journal. L'énorme quantité de focalisations que nous pouvons trouver dans le roman de Roberto Bolaño nous sert d'objet d'étude sur la dimension encyclopédique des sous-genres littéraires (dans le passage du duel physique entre Arturo Belano et un critique littéraire réputé, nous retrouvons plusieurs focalisations à la première personne : celle sous le prisme fantastique d'une amie d'Arturo Belano qui regarde le combat de loin ; celle d'un ami du critique qui narre l'évènement comme s'il était sorti d'un roman de cape et d'épée ; celle du critique lui-même qui utilise un discours rhétorique érudit comme ceux de la haute littérature). Cela sert d'argument à la démonstration de la richesse et de la vitalité de la littérature populaire, à travers le mélange de paralittérature et haute littérature.

Dans un système différent du plurivocalisme, la bande-dessinée de Julio Cortázar propose aussi une vision plus démocratique de la littérature, dans le sens où c'est le personnel romanesque lui-même qui décide s'il convient ou non de sauver la littérature.

Les éléments de la paralittérature peuvent embarrasser les lecteurs de littérature érudite qui ont du mal à accepter l'idée qu'on puisse sauver la littérature avec de la littérature populaire. Les auteurs du corpus ne proposent pas tous des personnages qui valorisent la paralittérature. La connotation négative que reçoit la littérature populaire dénature sa véritable compréhension dans les romans du corpus. Elle y a un sens bien différent de celui que Julio Cortázar lui donne dans *Fantômas*, où la littérature populaire est subordonnée à la culture consumériste du capitalisme sauvage, dans un double mouvement de valorisation et de dévalorisation. Ainsi, les personnages érudits de la bande dessinée de l'Argentin traitent avec une sorte de dédain les personnages prototypes de la littérature populaire, soulignant à dessein le caractère candide et sauvage de leurs comportements en les assimilant à une culture prête à « acheter » des émotions tout le temps.

Au début de la bande dessinée, l'auteur, qui est aussi personnage, se moque d'une lectrice d'un magazine people pour femmes. Il souhaite partager avec elle son opinion sur la bande dessinée « Fantômas ».

« Il serait bien agréable de pouvoir montrer l'un des premiers dessins à la nana platinée en lui disant : « Avez-vous l'impression que ce monsieur a une tête à être directeur de la Bibliothèque de Londres ? » pour qu'elle laisse enfin tomber son Vedettes intimes avec toutes ces histoires sur Alain Delon et Romy Schneider ; en réalité ce monsieur a davantage l'air d'un général de Guadalajara à

la retraite, mais la voyageuse sophistiquée suit ligne par ligne les péripéties matrimoniales de Sylvie Vartan » (FCVDM, 18) <sup>26</sup>.

Plus tard, dans une conversation qu'il engage avec une intellectuelle, il exprime avec ironie que la force brute du superhéros ne lui sert absolument pas :

« Fantômas n'est pas content, il faut bien le dire, mais je crois que je l'ai convaincu, en tout cas il est dans un de ses meilleurs moments, on voit ses pectoraux de loin, il tremble comme un avion à réaction qui s'apprête à sortir ses freins pour se poser sur la piste.

-À part cette description sexy, si tu me disais ce qui se passe, Susan ? » (FCVDM, 40) <sup>27</sup>.

Analysons ces jugements. Prenons un instant au sérieux les jugements des personnages et intégrons-les dans le mécanisme métalittéraire mis en place par Julio Cortázar.

Avant tout, les personnages Fantômas et Julio Cortázar sont adjutants. La bande dessinée de Julio Cortázar est essentiellement une œuvre qui réfléchit sur elle-même. En fait, le récit est divisé en deux : d'un côté nous avons le récit de Julio

---

<sup>26</sup> "Hubiera sido tan agradable poder mostrarle una de las primeras figuras a la nena platinada y decirle: "¿A usted le parece que este señor tiene aire de ser el director de la biblioteca de Londres?", para que ella renunciara por fin a sus Vedettes Intimes con tanto Alain Delon y Romy Schneider, porque en realidad ese señor parecía sobre todo un general retirado de Guadalajara, pero la sofisticada pasajera seguía línea a línea las incidencias matrimoniales de Sylvie Vartan". (FCVM,12)

<sup>27</sup> "Fantomas no estaba contento, hay que decirlo, pero creo que lo convencí, en todo caso se puso como en sus mejores momentos, los pectorales se le veían de lejos y temblaba como un jet antes de soltar los frenos y largarse por la pista. -Si aparte de esa descripción sexy me dijeras lo que pasa, Susan." (FCVM, 29)

Cortázar en train de lire la bande dessinée et en faire des commentaires et, d'un autre côté, la bande-dessinée elle-même dans laquelle Julio Cortázar est protagoniste. D'autre part, il ne s'agit pas d'une opinion unique de la part des intellectuels, mais d'un énorme champ dialectique, présent surtout dans les bulles de la bande dessinée, qui favorise l'échange de commentaires entre des personnages soi-disant idiots, comme la lectrice du magazine people, et les érudits qui, d'ailleurs, se raillent entre eux (« À part cette description sexy, si tu me disais ce qui se passe, Susan ? »).

La dévalorisation des lecteurs, de la littérature par elle-même est tellement forte qu'on se demande si elle ne relève pas de l'extra-littéraire.

**c. La paralittérature et la haute littérature au service de l'extra-littéraire : jouer avec le feu**

Les mouvements et les personnalités littéraires sont dans *Les Détectives sauvages* une illusion masquant le fait que tout est le produit d'un jeu entre plusieurs narrateurs et que ce qui constitue la littérature est davantage la chaîne des points de vue sur celle-ci que l'avis d'une quelconque élite littéraire. Raconter la littérature, c'est avoir la possibilité de jouer.

Dans le cas d'*Ecrivains* d'Antoine Volodine, la littérature est représentée à partir des pratiques orales et écrites des narrateurs intradiégétiques : elle est toujours l'objet d'une transmission et se réécrit continuellement ; mais à la différence du roman de Roberto Bolaño, elle n'est pas exhaustive et le jeu est moins une

distraction qu'une façon de cacher le contenu subversif du mouvement post-exotique qui passe sa vie en prison. La plurivocalité dans les œuvres du corpus s'exprime donc à travers le jeu non seulement pour le divertissement, sinon afin de prendre en considération le renouvellement d'une idéologie, qui dans le cas du texte d'Antoine Volodine, avec ses narrateurs révolutionnaires, critique de manière explicite le fascisme. Ses personnages jouent avec le feu.

L'événement politique et littéraire sert de publicité aux personnages des romans ayant des éléments biographiques. Nous pouvons même affirmer que ces personnages sont entièrement définis par cet événement. Dans le roman de Jasper Fforde, il a lieu au moment de la résolution de l'intrigue. Le personnage de Thursday Next doit émettre face à la communauté démocratique du royaume de la littérature et à côté d'autres candidats comme elle dont certains cherchent à la censurer, un discours qui prévient la communauté du dessein de l'oligarchie de créer un nouveau monde dans lequel les habitants n'aient pas de pensée critique et dans lequel la littérature soit préfabriquée à partir d'une machine. Le discours invite à la glorification de la littérature sans distinction entre le haut et le bas et revendique la position résistante du personnage.

Ce qui importe ici est moins le moment de la vie du personnage, comme c'est le cas d'Adso de Melk dans *Le Nom de la Rose*, que celui de sa proclamation publique. Il matérialise le passage du protagoniste de son statut de « chevalier à la charrette », sans aucune approbation publique, à une superhéroïne. C'est à ce moment que l'univers jadis exploré par l'héroïne tout au long de la série des romans acquiert une épaisseur spéciale. Comme dans le roman biographique grec, il est question du chronotope de la « place publique, l'agora », tel qu'il est décrit par Mikhaïl Bakhtine.

Quant aux références à l'actualité (le militaire retraité de Guadalajara et Sylvie Vartan, dans le récit de Julio Cortázar), elles sont tout à fait à leur place, car il s'agit effectivement d'une des caractéristiques de la littérature populaire citées par Umberto Eco dans *De Superman au Surhomme* : la profonde relation avec l'immédiat. Ce ne sont pas des références gratuites, mais un argument en faveur de la littérature populaire, capable d'accueillir les idées de l'écrivain sur son époque. Les éléments propres à la littérature populaire sont mis au service d'une réflexion sur une littérature engagée.

Cette importance accordée à l'engagement peut s'expliquer par la recherche de certains auteurs des grands récits : ils cherchent à faire renaître à la fois la littérature et la politique.

Dans le récit de Julio Cortázar, le bibliothécaire de Londres est comparé à un retraité militaire de Guadalajara. C'est là une mise en commun des deux objets différents : les livres et les armes. La bande dessinée est contaminée par la vision martiale de la littérature qu'a Julio Cortázar. Les livres sont des armes contre le capitalisme aliénant. Et ceux qui sont censés être les personnages, « le bibliothécaire », ressemblent à l'ennemi par leur impuissance, comme « le général retraité ». Ce dernier n'est pas un militaire quelconque mais le membre d'une armée conservatrice très critiquée à l'époque de Julio Cortázar, notamment par le massacre de la place Tlatelcoco en 1968, évoqué par Roberto Bolaño dans *Les Détectives sauvages*. La mise en commun entre bibliothécaire d'un pays du Nord et un général d'un pays du Sud évoque le rapport entre littérature et guerre, ainsi que celui des pays du Sud et ceux du Nord. Julio Cortázar est beaucoup plus martial que Roberto Bolaño. Cela peut s'expliquer parce que ce dernier mélange plusieurs genres de la paralittérature, alors que Julio Cortázar ne propose qu'un : celui des histoires de

super-héros. Plus il y a du mélange des genres, moins la guerre entre les opprimés et les dominants, entre le Nord et le Sud, est nuancée. L'histoire littéraire et l'Histoire ne sont donc pas abordées de manière scientifique, objective, dans toutes les œuvres du corpus. La bande-dessinée relève souvent du pamphlet, d'un objet extra-littéraire.

A la différence des personnages de Jasper Fforde et Umberto Eco, le Fantômas de Julio Cortázar n'a pas de portrait psychologique. En tant que figure publique et universelle, il est ouvert entièrement à l'extérieur. Cependant, l'auteur argentin tente à plusieurs reprises de faire ressurgir ce côté privé du personnage afin de mieux l'intégrer dans la communauté intellectuelle qu'il représente. En effet, d'après l'écrivain, sans la reconnaissance de sa propre individualité, le superhéros ne peut pas en être un. Ces tentatives sont présentes dans la bande-dessinée dessinée par la voie de l'humour. A l'origine de la démarche, il est question de casser le procédé typique des récits populaires d'identification des personnages, tel qu'il est défini par Umberto Eco dans *De Superman au Surhomme* (1999). Par exemple, chaque fois que Fantômas apparaît dans l'histoire, la règle des textes populaires indique qu'un spectateur doit éprouver de l'admiration envers lui. Ce qui effectivement arrive. Mais le lecteur peut repérer des éléments de parodie, car le célèbre superhéros entre en scène de manière chaplinesque. La distance créée entre le personnage idéalisé et celui parodié favorise une réflexion sur l'aspect privé du portrait de Fantômas.

Il est évident que dans la version satirique de Fantômas de Julio Cortázar il y a une critique à la culture populaire qui, en créant des personnages capables de tout accomplir, soulage les consommateurs. Ces derniers déposent en eux la lourde responsabilité de changer le monde.

La haute littérature et la paralittérature mélangées chez Julio Cortázar sont au service d'une tentative d'arrêter le repli de la littérature sur elle-même, mais en tombant dans le pamphlet ou le jeu gratuit.

### **III. Correspondances entre fiction et essai : pour une revalorisation des savoirs**

La paralittérature dans son expression la plus ludique peut provoquer une dévalorisation de la littérature, alors que les auteurs du corpus essaient de valoriser la littérature mineure et la paralittérature.

De manière générale, la littérature est dévalorisée, jusqu'à son genre le plus célèbre : le roman. La particularité des romanciers de notre corpus, héritiers du XXe siècle, pendant lequel l'art de la critique a été le plus développé, est qu'ils représentent la fin de la littérature à travers le jeu. La réflexion constante sur la littérature favorise l'élaboration d'un compte rendu d'histoire littéraire, présenté de manière à instruire en s'amusant ; mais les auteurs, en quête d'originalité, vont encore plus loin. Ils s'approprient des techniques propres aux romans d'anticipation, c'est-à-dire à la paralittérature, pour représenter des histoires littéraires fictives.

Pour illustrer la dévalorisation systématique de ce type de roman, nous allons analyser un certain nombre d'idées, inspirées par la lecture des romans de Jasper Fforde, Alberto Mussa et Umberto Eco.

Tout d'abord, ces romans reproduisent les caractéristiques des textes fondateurs de la littérature négative (la littérature qui nie l'œuvre) et accordent une

grande importance aux jeux de langage. Ces deux éléments mettent en évidence une littérature repliée sur elle-même et qui perd donc le rapport avec le réel.

Le jeu dans ces romans est générateur des récits historiques fictifs. Sa logique mathématique donne une impression de nouveauté, alors que le jeu ne provoque qu'un mélange singulier des littératures qui existent déjà. Le jeu n'a donc pas la caractéristique propre à la littérature moderne, qui est de créer du nouveau.

Un autre élément qui prouve la dévalorisation de la littérature à travers le jeu est en rapport avec cette logique mathématique et le fait que la littérature se replie sur elle-même. Le jeu a un impact métalittéraire considérable. Les figures du lecteur, des narrateurs et narrataires sont modifiées par cette esthétique du jeu sans rapport avec le réel.

De même, à force de se replier sur elle-même la littérature tombe dans le pédagogisme. Ce pédagogisme implique une façon conservatrice de concevoir le roman. Les auteurs deviennent des donneurs de leçons et proposent moins d'énigmes. Ils transforment leurs romans en romans d'apprentissage tout en reproduisant une certaine structure de la consolation, signalée par Umberto Eco à propos de la littérature populaire.

#### **a. Une littérature repliée sur elle-même et sans rapport avec le réel**

Le rapprochement avec la littérature du XXe siècle est doublement signalé, par la présence des sous-genres comme la science-fiction placés devant la haute littérature avec *Ecrivains* d'Antoine Volodine, et par l'hétérogénéité des genres littéraires, qui

seraient comme les reliquats de plusieurs versions de l'histoire littéraire récente, preuve de la capacité du roman à valoriser la littérature. Pourquoi ne pas songer à l'œuvre de Jorge Luis Borges, qui n'a jamais écrit de roman, mais a fait de la critique à travers ses contes ? La majorité des auteurs du corpus font ce que l'auteur argentin a fait dans un genre différent.

Les oeuvres du corpus, à la fois critiques et ludiques, font de l'histoire littéraire un récit paradoxal, existant simultanément dans plusieurs versions. L'histoire littéraire a ses propres romanciers, qui écrivent sur elle et en donnent chacun une version différente. Nous pouvons presque parler d'histoires littéraires dans des univers parallèles. Ces histoires littéraires seraient un modèle de la littérature qui nie l'œuvre, développée par des auteurs comme Jorge Luis Borges et Fernando Pessoa, à plusieurs dimensions : symboliquement, créer une histoire littéraire alternative se comprend, pour beaucoup d'auteurs, comme une manière de se faire une place dans l'histoire littéraire. Celle-ci fascine, divertit et rend intéressants les auteurs non-valorisés. Historiquement ensuite, les histoires littéraires, à partir du moment où elles sont l'œuvre de plusieurs narrateurs intradiégétiques et auteurs, croissent dès que quelqu'un y contribue. Cette contribution n'est pas à envisager seulement à l'échelle d'une histoire littéraire ajoutée à un corpus donné, mais sous la forme d'une diffraction de l'histoire littéraire par chaque version, de la démultiplication et du dédoublement que chaque nouvelle histoire engendre. Nous développerons plus loin une autre conséquence de cette conception de l'histoire littéraire. Des auteurs comme Umberto Eco exemplifient les processus fondateurs de la littérature négative de Jorge Luis Borges et Fernando Pessoa : la négation de l'œuvre, la dimension alternative de l'histoire littéraire par opposition à celle proposée par la doxa et la réécriture de la paralittérature.

## **b. La littérature négative et l'illusion de la nouveauté**

Le jeu acquiert une dimension énigmatique, historique et narrative : il abrite l'histoire littéraire, et pas n'importe quelle histoire, celle de la littérature non valorisée par la doxa, selon une conception capitale du jeu qui affirme qu'il y a un rapport entre la créativité et les contraintes du jeu, si ce n'est plus, qu'il y a une convergence des interrogations littéraires par-delà les différences littéraires. Par ce dynamisme fabuleux du jeu en son sein, la littérature héritière de la littérature qui nie l'œuvre (Jorge Luis Borges) révélerait des histoires littéraires possibles. Le jeu n'en établit pas moins la tradition de la littérature, autrement dit l'impossibilité à créer du nouveau : les jeux ressemblent les uns aux autres, mais figurent l'infinité des versions de l'histoire littéraire, ainsi que le propose le narrateur de *l'Enigme de Qaf* :

« [Les arabes] développèrent le concept arithmétique le plus important – celui du nombre zéro. Je peux affirmer qu'une telle conquête est due seulement à deux personnages, l'un d'entre eux étant le célèbre al-Kwarizmi.

Mais aucun livre ne mentionne l'histoire de Malika, fille de Mansour, fils de Sarjun – descendant de Labwa en lignée maternelle – née et élevée à Dama, qui cousait, cuisinait, montait à cheval, jouait du *loud*, récitait tous les poètes, connaissait la danse des sept voiles, parlait en sept langues et calculait avec une grande

perfection, car elle n'est pas précisément devenue célèbre en ces circonstances-là. » (LEQ, 121) <sup>28</sup>

La différence entre la littérature négative de Jorge Luis Borges et Fernando Pessoa et celle proposée par les romanciers du corpus vient de ce que celle-ci, en vertu des prémisses de la combinaison et de l'absence de hiérarchie dans le jeu, est totale, et que la richesse du roman permet de consigner toutes les manières possibles de raconter l'histoire littéraire. Le moteur de la deuxième littérature est donc le jeu fonctionnant selon une logique mathématique : qui découvre un morceau d'histoire littéraire sait que c'est seulement parce qu'une combinaison ludique a produit un récit historique. La deuxième littérature présente donc une vision relativiste quant à la critique des auteurs qui ne parlent de littérature qu'en étant nombrilistes : les auteurs et narrateurs occupent un rôle secondaire dans le récit historique, c'est plutôt le jeu qui donne place à ce type de récit.

Grâce au jeu, la deuxième littérature serait alors le double désabusé de l'histoire littéraire officielle ainsi que le double hyperbolique de la littérature négative présente dans les textes courts de Jorge Luis Borges. Ici, pas de jeu qui développe amplement l'histoire littéraire, sauf quand les jeux convergent entre eux d'une œuvre à l'autre des écrivains de nouvelles courtes tels qu'Antoine Volodine. Pour aller plus

---

<sup>28</sup> “[Os árabes] desenvolveram o conceito aritmético mais importante – o do número zero. Posso afirmar que tal conquista se deve apenas a duas personagens, sendo uma delas o famoso al-Kwarizmi.

Mas não são os livros que mencionam a história de Malika, filha de Mansur, filho de Sarjun, descendente de Labwa por linha materna, nascida e educada em Damasco, que tecia, cozinhava, montava, flechava, tocava alaúde, recitava todos os poetas, executava a dança dos sete véus, falava e escrevia em sete línguas e calculava com tamanha perfeição que não foi célebre precisamente por essa circunstância. ” (OEQ,147)

loin encore : le jeu révèle le double de l'histoire littéraire officielle : celui qui n'est pas encore reconnu.

Le jeu est l'une des stratégies par lesquelles certains écrivains postmodernes valorisent la littérature mineure et la paralittérature ; et par lesquelles ils mithéorisent, mi-fictionnalisent leur conception de la littérature. Le créateur métalittéraire, de ce point de vue, n'est démiurge qu'en jouant – ce qui n'est pas sans démythifier les aspirations des auteurs à faire partie de l'histoire littéraire en créant du nouveau, alors que c'est la logique mathématique du jeu qui crée cette illusion.

Même s'ils inventent une autre histoire littéraire ces auteurs sont condamnés à reproduire l'histoire littéraire officielle à combiner différemment les mêmes catégories et notions, à créer des hiérarchies entre la haute littérature et la paralittérature. Le rapprochement avec le jeu, que nous avons présenté comme un moteur de créativité, se fait facilement : l'histoire littéraire fictive y apparaît toujours sous les traits de la réelle.

Cela peut être observé dans les romans de Roberto Bolaño, Alberto Mussa, Jasper Fforde, Umberto Eco, le recueil de nouvelles d'Antoine Volodine et la bande dessinée de Julio Cortázar. Dans ce jeu de miroirs, le rapprochement entre les auteurs n'est pas à perdre de vue : dès lors qu'on accepte de penser ensemble *Les Détectives sauvages* et *L'Enigme de Qaf*, on s'aperçoit que l'histoire officielle et l'histoire fictive sont « connectées », via la paralittérature qui les représente à travers des jeux d'énigme et des devinettes. On serait tenté de rectifier l'assimilation trop directe des histoires littéraires au jeu : comme le magazine de la poétesse Cesàrea Tinajero qui comporte des devinettes dans le roman de Roberto Bolaño, comme dans *Le Puits des histoires perdues*, le laboratoire de l'oncle de Thursday dans lequel on trouve des inventions pour jouer avec l'histoire littéraire, comme, encore,

*Ecrivains* d'Antoine Volodine aussi, le jeu permet de raconter une histoire littéraire fictive en la laissant entrevoir. Mesuré à l'aune des motifs principaux des œuvres du corpus et des références majeures de la paralittérature, le jeu n'est pas plus central que d'autres et serait moins efficace pour la valorisation de la littérature mineure et de la paralittérature que la structure narrative du roman policier, qui a inspiré Umberto Eco pour l'écriture du *Nom de la Rose*. En revanche, le jeu semble être un moyen qu'ont les auteurs pour perpétuer la tradition littéraire : d'une part, l'œuvre est le produit de plusieurs jeux plus qu'une œuvre littéraire ; d'autre part, le jeu montre au moins une partie de l'histoire littéraire ; enfin le jeu est une des caractéristiques de la fonction poétique, c'est-à-dire qu'il peut permettre de reconnaître tout texte littéraire. À cette tradition nous ajouterions volontiers une connexion supplémentaire : celle avec le Lecteur, ce joueur parfois intradiégétique dans l'œuvre de Jasper Fforde, qui apprend en se divertissant.

Dans le roman d'anticipation *Le Puits des histoires perdues* de Jasper Fforde, l'avant-gardisme est présent à travers la protagoniste, une policière enceinte qui risque sa vie pour sauver le monde à partir d'une quête littéraire. Dans la bande-dessinée de Julio Cortázar, sauver la littérature n'est qu'une étape pour sauver le monde. Dans le roman de Jasper Fforde au contraire, le sort de la littérature est crucial. Pourtant, les deux œuvres ont en commun que le recours à la paralittérature pour construire un grand récit (la quête stéréotypée de sauver le monde) n'aboutit pas à une critique avant-gardiste. Dans les deux récits, le monde est sauvé pour rester tel qu'il est, comme dans la paralittérature. Julio Cortázar critique la paralittérature tout en laissant pour une autre occasion l'idée d'aborder les grands récits à la façon des avant-gardistes. En fait, le personnage Octavio Paz émet le souhait de vouloir corriger *Fantômas contre les vampires des multinationales* :

« -Nous sommes les parfaits intellectuels, Julio. Relis mon dialogue avec Fantômas et tu verras que je lui demande de faire quelque chose au nom de l'amour de l'art. Si je pouvais changer ce texte, je devrais dire « homme » au lieu d' « art ». » (FCVDM, 40) <sup>29</sup>

Les intellectuels avant-gardistes ne séparent pas l'art de l'engagement. « Faire quelque chose au nom de l'amour à l'homme » est le désir qu'émet le personnage Octavio Paz, sans que cela change pour autant l'esthétique non avant-gardiste du récit de Julio Cortázar. Jasper Fforde fait essentiellement de la littérature d'anticipation ; le récit a lieu dans un monde où la guerre de Crimée s'est résolue de manière différente de la réalité historique, ce qui a provoqué de singulières conséquences comme le fait que la littérature en Angleterre est une affaire de sécurité de haute importance (les vétérans de la guerre sont devenus des policiers littéraires). Ils sont donc des guerriers comme les soldats avant-gardistes romantiques, sauf qu'au contraire de ces derniers, ils ne sont pas des marginaux à l'encontre d'un système tyrannique : ils en sont leurs gardiens. Le guerrier littéraire chez Fforde, en réalité une espèce de policier antiterroriste, occupe un poste de conservateur du bagage littéraire de la nation. Il protège les canons de la haute littérature tels qu'Emily Brönte ou William Shakespeare ; pour cela ils vivent au sens littéral à l'intérieur des livres. On sait qu'il occupe d'autres fonctions, comme s'occuper des problèmes de l'Église en chassant des vampires et d'autres démons.

---

<sup>29</sup> “Somos unos perfectos intelectuales, Julio. Verifica mi diálogo con Fantomas y verás que le pido que haga algo por el amor que profesa al arte. Si pudiera cambiar ese texto, donde dice arte yo hubiera debido decir hombre.” (FCVM, 29)

Dans cet exemple, la paralittérature et la haute littérature sont conjuguées à des fins conservatrices.

La paralittérature vise à protéger la haute littérature. Ce n'est donc pas un mélange proprement avant-gardiste qui vise le renouvellement de la littérature.

Enfin, en qualité de phénomène parallèle, la protagoniste s'appelle Thursday Next, nom qui orne le calendrier, statique, ordonné selon le vouloir de l'Église et de l'État qui se confondent dans l'Angleterre de Fforde. Thursday Next garantit la sécurité et le bien-être de cet empire. D'autres policiers ont des tâches normatives de la langue littéraire, tels que David Perkens, surnommé de manière infantilisante « Pinky ». L'administration policière s'adresse à lui comme à un enfant de chœur parce qu'il a une « conduite exemplaire ».

« Nom : Perkens, David « Pinky »

Numéro d'agent : AGD 136-323

Adresse : c/o série policière Perkins & LeRoussi

Date d'incorporation : septembre 1957

Notes : Pendant toutes ses années de service, Perkins a fait preuve d'une conduite exemplaire. Après s'être engagé pour une durée de vingt ans, il a rempli pour une période identique en 1977. Au bout de cinq années à la tête de la brigade de protection de l'orthographe, il a été transféré à l'inspection et éradication des grammasites, [créatures mangeuses de lettres] et, en 1983, il a pris la direction du département de recherche sur les grammasites.

Extraits des Archives Internes de la Jurifiction (abrégé) » (LPHP, 100)<sup>30</sup>

Justement dans certains romans du corpus, nous trouvons un rapport asymétrique entre les figures d'autorités et ceux qui suivent les ordres, entre les savants et les ignorants, entre les maîtres et les apprentis. Ce type de rapport se trouve dans tous les passages d'apprentissage du roman d'Umberto Eco dans lesquels la paralittérature et la haute littérature sont valorisées. L'esthétique de chaque auteur recrée l'écart qui existe entre l'apprenti à émanciper et le maître et entre la paralittérature et la haute littérature. Ce qu'ignorent les Télémaque des romans, c'est la distance décevante, représentée dans le texte de Roberto Bolaño par l'absence de communication entre les poètes mort-vivants et les ignorants. Seul un travail patient (la rencontre entre la culturiste et Arturo Belano dure plusieurs jours et est décrite en détail) peut aider à assumer cette distance sans peur ni regret. Les personnages en quête initiatique peuvent être silencieux comme le jeune Adso de Melk du *Nom de la Rose*. La plupart du temps, il écoute les interventions des autres, comme dans cette intervention du moine Bence, qu'utilise le discours rapporté :

« —Vous l'avez entendu hier. Jorge observait qu'il n'est pas permis d'orner images ridicules les livres qui contiennent la vérité. Et

---

<sup>30</sup> "Name: Perkins – David "Pinky".

Operator's number: AGD136-323

Address: c/o Perkins & Snell Detective Series

Induction date: September 1987

Notes: Perkins joined the service and has shown exemplary conduct throughout his service career. After signing up for a twenty-year tour of duty, he extended that to another tour in 1977. After five years heading the misspelling Protection Squad, he was transferred to grammasite inspection & eradication, and in 1983 took over leadership of the grammasite research facility.' Entry from Jursifiction Service Record (abridged)". (TWLP, 73)

Venantius observa qu'Aristote lui-même avait parlé des traits d'esprit et des jeux de mots, comme instruments pour mieux découvrir la vérité, et que ; partant, le rire ne devait pas être mauvais s'il pouvait se faire un véhicule de vérité. Jorge releva que, pour autant qu'il s'en souvenait, Aristote avait parlé de ces choses dans le livre de la *Poétique* et à propos des métaphores. Qu'il s'agissait déjà de deux circonstances inquiétantes, d'abord parce que le livre de la *Poétique*, demeuré inconnu au monde chrétien tellement longtemps et peut-être par décret divin, nous est arrivé par l'intermédiaire des maures infidèles... » (LNR, 122) <sup>31</sup>

Adso de Melk qui n'exprime sa pensée qu'une fois qu'il réussit à se donner une idée globale de l'abbaye, c'est-à-dire vers la moitié du récit. La distance qu'il a à franchir n'est pas celle qui sépare son ignorance et celle de son maître. Elle est plutôt la différence entre son savoir et ce qui lui reste à savoir, c'est-à-dire à traduire, réussir à exprimer ses expériences et à en tirer ses propres hypothèses, traduire ses recherches de détective à l'usage de son maître et des autres habitants de l'abbaye, et traduire à son tour les traductions qu'ils lui présentent de leurs propres recherches. De cette façon, il finit par aider son maître à analyser les traces criminelles et plus tard il devient maître lui-même en devenant vieux, comme pour dire que la différence

---

<sup>31</sup> “Lo avete udito ieri. Jorge osservava che non è lecito ornare di immagini ridicole i libri che contengono la verità. E Venanzio osservò che lo stesso Aristotele aveva parlato delle arguzie e dei giochi di parole, come strumenti per scoprire meglio la verità, e che pertanto il riso non doveva essere cosa cattiva se poteva farsi veicolo di verità. Jorge osservò che, per quanto ricordava, Aristotele aveva parlato di queste cose nel libro della Poetica e a proposito delle metafore. Che già si trattava di due circostanze inquietanti, primo perché il libro della Poetica, rimasto ignoto al mondo cristiano per tanto tempo e forse per decreto divino, ci è arrivato attraverso i mori infedeli...” (INR, 134)

entre un détective de roman populaire et un érudit de la haute littérature est tout simplement l'âge. Le plus vieux, le plus sage.

Guillaume de Baskerville, chargé d'aider Adso de Melk, doit apprendre à ne pas imposer son savoir, ce qui n'est pas facile. Entre le moine et le jeune moine se développe un conflit psychologique similaire à celui de Guillaume Tell et son enfant. Guillaume Tell ne veut pas que son fils tire une flèche sur une pomme sur sa tête. De même, le moine qui représente une figure paternelle ne laisse pas Adso de Melk prendre des risques. L'acte d'émancipation du jeune Adso de Melk s'exprime par le chemin parcouru entre l'idéal du Moi et le Moi idéal. À la fin du récit, Adso de Melk n'est plus l'idéal de son maître, ce que ce dernier veut de lui, il est son propre idéal. L'acte héroïque de Guillaume de Baskerville consiste en permettre malgré lui que le jeune s'aventure dans le labyrinthe des traces et des pistes, qu'il dise ce qu'il a vu et ce qu'il pense de ce qu'il a vu, le vérifie et de le fasse vérifier par un spécialiste comme quand il accompagne son maître chez le réparateur de lunettes. L'acte d'émancipation obéit à une logique similaire à celle qui régit le carnavalesque traité dans la première partie, car il abolit les hiérarchies, les frontières, les fixités entre la sagesse et l'ignorance ; ni le sage ni l'ignorant n'est plus important que l'autre. En revanche, l'acte d'émancipation, parce qu'il est le résultat d'un processus défini depuis la pré littérature, n'est pas aussi éphémère qu'un carnaval. Après ce dernier, l'ordre est rétabli. Une fois le personnage libéré, il n'y a pas de marche en arrière. Nous pouvons dire que dans *Le Nom de la Rose* le lecteur s'émancipe par la lecture du moment où il s'identifie au jeune Adso de Melk qui est à la fois le personnage de l'aventure policière et le savant qui la raconte. En fait, pour s'identifier au personnage, il doit signer un pacte de lecture qui consiste à admettre préalablement

la paralittérature et la haute littérature, qui représentent les deux visages du même Adso de Melk.

Ce type de roman ne fait que réactiver la hiérarchie entre savants et ignorants. De même la littérature qui se prétend nouvelle doit reconnaître celle qui la précède, comme Adso de Melk obéit à son maître. Ce qui change vraiment, ce sont certaines figures littéraires, ce qui est en accord avec l'esthétique d'une littérature repliée sur elle-même. Quand nous parlerons du lecteur nous allons nous référer aux personnages intradiégétiques qui sont lecteurs.

### c. **Les figures du lecteur, narrateur et narrataire face au jeu**

Les inventions pour jouer avec la littérature dans *Le Puits des histoires perdues* et, par analogie, avec l'histoire littéraire permettent au narrataire de communiquer, voire de se transporter à l'intérieur des livres-pays, livres-labyrinthes, livres-infinis, tout comme le monde non-littéraire, celui où vit Thursday, est une fiction. Les deux livres-pays imaginés par Jasper Fforde sont l'univers uchronique de Thursday et l'univers littéraire. Ils fonctionnent pareillement, mais dans des espaces séparés. Le premier met les péripéties littéraires de Thursday en relation avec l'Histoire uchronique, après la Guerre de Crimée.

Le second livre a lieu dans une bibliothèque qui regroupe toute la littérature. Thursday peut se transporter dans chaque livre, comme dans *Wuthering Heights* d'Emily Brontë, où elle dialogue avec ses personnages. Dans tous les romans, à chaque fois que Thursday est confrontée à plusieurs alternatives, elle opte pour l'une

d'elles et modifie le récit ; dans les fictions non valorisées par l'histoire littéraire, comme les romans inachevés ou les œuvres d'auteurs néophytes, elle peut s'amuser à créer des alternatives. Elle est ainsi un narrataire qui améliore des récits, voire qui crée les propres siens qui vont trouver place dans la bibliothèque de l'univers littéraire. Le rapprochement entre les histoires de *Le Puits des histoires perdues* et celles venant de la tradition littéraire, comme celles écrites par des écrivains majeurs comme Shakespeare, sera avancé par le narrataire lui-même.

Dans la mesure où les références littéraires actualisent, aux côtés de l'univers littéraire où voyage Thursday et de celui de son propre monde, le motif du jeu, elles font aussi l'objet de jeux de mots et de détournements. Comme nous venons de le suggérer, le jeu a un impact narratif. Les mots, les notions littéraires avec lesquels le narrataire s'amuse peuvent être des personnages. Thursday Next peut littéralement « voir le langage », comme écrit Roland Barthes. On sait qu'en entrant dans les livres la policière doit capturer des fautes d'orthographe ; elle doit pénétrer dans des mondes faits d'un certain nombre de mots issus du champ sémantique de la littérature qui seront supprimés afin d'améliorer des récits.

Dans *L'Enigme de Qaf* et *Le Puits des histoires perdues*, les jeux de mots n'évoquent pas un chaos hétéroclite : les mots ne sont certes pas toujours des personnages, ils peuvent être dépourvus de valeur narrative et même incompréhensibles comme les glossolalies, mais parce que cela fait partie du pacte de lecture, et non parce que le jeu est gratuit. Accepter le pari de résoudre l'énigme de Qaf, c'est découvrir le mystère du monde. C'est explorer le monde en jouant avec les mots et, plus particulièrement, l'alphabet arabe. Cet univers oriental où s'éprouve l'aventure de la recherche d'un poème, comme s'il s'agissait de rassembler un casse-tête, autorise une procédure antagoniste : l'errance. En fait, le lecteur est invité

à commencer le récit où il veut. A propos du récit d'Alberto Mussa, Walnice Nogueira Galvao déclare :

« La rigueur dans la construction du discours rare se complètent dans le croisement des éléments de la structure, la monade qui se répète : la triple unité de chapitres+ détours + paramètres, directement justifiés par l'auteur. Le chapitre amène, comme d'habitude le déroulement de l'histoire du protagoniste, héros ou poète. Les détours s'occupent des narrations secondaires. Les paramètres amplifient les dimensions mythiques à la portée de la narration, avec des fables relatives aux autres héros. L'unité tripartite se répète en plus des vingt-huit chapitres du livre, portant le nom de l'une des vingt-huit lettres de l'alphabet arabe.

Le jeu des épigraphes et des titres des chapitres, avec des annotations télégraphiques sur la lettre de l'alphabet arabe qui précède chacune – rien de cela n'est gratuit mais oui minutieusement organisé. »<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Notre traduction de : “O rigor da construção e o discurso rarefeito complementam-se no entrançado dos elementos da estrutura, mônada que se reitera: a tripla unidade de entrecho + excurso + parâmetro, já de saída justificados pelo autor. O entrecho traz, como de hábito, o desenrolar da estória do protagonista, herói e poeta. Os excursos encarregam-se das narrativas secundárias. Os parâmetros ampliam para dimensões míticas o alcance da narrativa, com fábulas relativas a outros heróis. A unidade tripartite repete-se sem falhar pelos vinte e oito capítulos do livro, cada qual encimado por uma das vinte e oito letras do alfabeto árabe.

O jogo das epígrafes e dos títulos dos capítulos, com telegráficas anotações sobre a leta do alfabeto árabe que preside a cada um – nada disso é gratuito e sim minuciosamente tramado. ” (OEQ, 9)

Le pacte de lecture est aussi une invitation à jouer. Alberto Mussa invite le lecteur à choisir ce qu'il veut apprendre de la littérature mineure ancienne. Ce qui n'est pas le cas chez Jasper Fforde qui, lui, ne propose pas cette manière de lire très répandue en Amérique Latine et qui trouve un exemple avec *Marelle* de Julio Cortázar. Le lecteur doit lire *Le Puits des histoires perdues* du début à la fin, parce que tous les jeux d'apprentissage sont étroitement liés aux éléments narratifs. On touche alors à un problème que connaît ce type de littérature représenté par les romans de Jasper Fforde et Alberto Mussa : la littérature est mise à l'écart pour privilégier l'apprentissage ; la recherche de la vérité vaut plus que la manière de raconter ; bien que les hétérogénéités sont assumées, elles ne libèrent pas les individus de l'argumentatif (sous la forme du législatif dans le cas du roman de Jasper Fforde, dans lequel le personnage éponyme, détective littéraire, devient juge).

Quel est le rapport entre la littérature et la question du lecteur aujourd'hui ? Nous ne sommes plus au temps de l'illustration où les érudits voulaient expliquer à leur lectorat le Contrat social et les moyens de s'émanciper contre des tyrans. De plus en plus, ces derniers restent dans l'ombre, sans visage, et ils sont plus difficiles à cerner. Il faudrait une nouvelle culture qui vise à les dévoiler. Il se peut que la perte des repères soit une des raisons qui conduit les écrivains à être plus exigeants avec leurs lecteurs : peut-être sauront-ils, eux, ce qu'il faut faire, à condition que le mélange entre littérature érudite et paralittérature les tire de leur passivité consummatrice et les transforme en des êtres aussi engagés que les personnages de la bande-dessinée dessinée de Julio Cortázar, dont le super-héros est aussi humain que les érudits, participants actifs pour résoudre une crise universelle de la littérature. C'est cette conviction que les auteurs érudits et paralittéraires pourraient

partager avec les vulgarisateurs qui font moins de littérature que de pédagogie : celle du vide qui sépare deux situations. Même si Julio Cortázar dans sa bande-dessinée dessinée n'expose pas en détail ce que les lecteurs doivent faire contre le capitalisme, il sait au moins qu'il doit franchir la frontière entre le consommateur d'histoires à super-héros et celui des textes érudits, rassembler les deux pour les transformer en des lecteurs actifs ou « complices ». Le discours judiciaire est employé pour inciter à l'engagement.

« —Le Tribunal déclare que la junte militaire présidée par le général Pinochet au Chili se trouve dans une situation de totale violation du droit international et ne mérite pas d'être considérée comme membre intégrant de la communauté intégrée des nations ;

Condamne de ce fait les Présidents Nizon et Ford, les hommes qui gouvernent les Etats-Unis et tout particulièrement Monsieur Henry Kissinger, dont la responsabilité dans le coup d'Etat fasciste au Chili est évidente pour le Tribunal, à en juger d'après les documents publiés aux Etats-Unis ». (FCVDM, 62)<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> «—El Tribunal declara que en el caso de la junta militar presidida por el general en Chile, ésta se encuentra en una situación de completa violación del derecho internacional y no merece ser considerada miembro integrante de la comunidad integrada de las naciones;

Condena por este hecho a los Presidentes Nixon y Ford, a los gobernantes de los Estados Unidos de América y especialmente al señor Henry Kissinger, cuya responsabilidad en el golpe fascista de Chile es evidente para el Tribunal, juzgando sobre los documentos publicados en los Estados Unidos.” (FCVM, 44)

Pourtant, cette volonté de franchir la frontière détient en elle-même l'impossibilité de l'accomplir. Déclarer le personnage lecteur non-émancipé implique d'avoir établi préalablement la différence entre passivité et activité. Identifier lecture et passivité est de l'ordre de la présupposition. L'écrivain protagoniste de *Fantômas* considère que le lecteur consomme le texte sans s'efforcer de trouver ce qui est derrière, la réalité à laquelle il devrait être sensible. Il y a un préjugé qui consiste à considérer la lecture comme étant différente de l'action. Ce protagoniste semble avoir remarqué que la paralittérature se lit sans agir, qu'il faut par conséquent en créer une qui ne sépare pas la lecture de l'action. Les oppositions lire-agir, simulacre-réalité, érudit-super-héros peuvent être constructives ou destructives. Ainsi, le personnage Julio Cortázar disqualifie Fantômas en pointant son individualisme qui l'empêche de sauver le monde comme il faut. Dans ce sens, l'érudit est plus efficace que le super-héros qui privilégie l'action à la parole ; mais l'opposition entre érudit et super-héros se retournerait aussitôt si les érudits n'avaient pas fait appel à Fantômas, lequel incarne l'action (il est toujours représenté en mouvement). L'union entre les deux figures opposées détermine la résolution de l'intrigue, ainsi que l'efficacité d'une nouvelle littérature qui sait mélanger la paralittérature et la littérature savante de manière à créer des meilleurs lecteurs intradiégétiques.

L'émancipation commence quand le lecteur s'investit au-delà de l'opposition agir-lire, c'est-à-dire quand il comprend que lire est aussi une action. Pour travailler avec Fantômas, les érudits intradiégétiques ont dû observer, interpréter la bande-dessinée dont il est issu. Ils ont dû lier leur lecture à bien d'autres lectures des textes et de la vie. Ils ont dû construire leur stratégie d'action en intégrant les éléments de la BD à leur perception du monde.

« —Vos billets ! —dit le contrôleur.

Un épisode exceptionnel... la culture du monde brûle... Regardez FANTOMAS à l'œuvre, il rencontre les plus grands écrivains contemporains !

« De qui s'agit-il » se demande le narrateur, déjà pris comme une sardine dans un filet de nylon, mais décidé à accepter la règle du jeu et à lire un dessin après l'autre, sans se presser, comme le veut l'expérience du plaisir que tout vieux renard connaît et respecte, un peu contraint et forcé, il faut bien le dire. » (FCVDM, 16) <sup>34</sup>

C'est là un point essentiel : les personnages qui sont lecteurs lisent quelque chose autant qu'ils composent leurs propres récits, créent leurs propres univers. Observons seulement la mobilité du regard du jeune Adso de Melk. Umberto Eco cherche à ce que les visions et les ressentis du jeune personnage soient partagés par le lecteur extradiégétique, qu'il sache quelque chose et qu'il en tire une résolution aux énigmes, comme dans tout roman policier. Il y a toujours un savoir, une vertu, une énergie qui est d'un côté – chez autrui, qui est tout le temps quelqu'un de plus âgé et savant que lui – et qui doit passer dans un autre. Ce que le lecteur extradiégétique doit apprendre est ce qu'Umberto Eco lui apprend. C'est justement le risque que prennent les romans du corpus avec des personnages qui lisent. La métalittérature ne laisse pas de place à une interprétation personnelle. Tout est

---

<sup>34</sup> “—Boletos—dijo el guarda.

Un episodio excepcional... arde la cultura del mundo... ¡Vea a FANTOMAS en apuros, entrevistándose con los más grandes escritores contemporáneos!

“¿Quiénes serán?”, pensó el narrador, ya captado como sardina en red de nailon pero decidido a aceptar la ley del juego y leer figurita por figurita sin apurarse como manda la experiencia de placer que todo zorro viejo conoce y acata, un poco a la fuerza es cosa de decirlo.” (FCVM, 10)

donné par l'auteur, par ses personnages. Ce que le détective doit voir est ce que l'auteur lui fait voir. Cette identité de la cause et de l'effet a été déjà critiquée par André Breton dans le *Manifeste surréaliste*. Elle est au cœur d'une pédagogie arrogante, qui empêche réellement le lecteur de s'émanciper, qui le dissocie du royaume des savants.

Le pacte de lecture nous permet de conjecturer qu'Umberto Eco ne veut pas instruire le lecteur et qu'il le divertit plutôt en créant une ambiance rétro, très appréciée aux temps du postmodernisme, avec les moyens nécessaires pour adapter des textes historiques au cinéma ; mais il communique tout de même un savoir à travers une œuvre littéraire. Le pacte de lecture consiste en partie en assimiler ce qu'il a mis dans son *Nom de la Rose*, titre qui fait allusion explicite à un personnage dont le mystère peut sauver le romancier d'avoir à tout expliquer. Nous avons dans ce roman deux distances : d'une part, la distance entre le romancier et le lecteur, et d'autre part, la distance inhérente à l'art du récit lui-même, qui réside dans l'autonomie de la lecture, entre l'idée de l'écrivain et la compréhension du lecteur. Pour qu'il y ait une véritable émancipation de la part du lecteur intradiégétique, il faut qu'il y ait entre l'auteur et ce type de lecteur une troisième chose, étrangère à l'un comme à l'autre et à laquelle ils peuvent se référer pour vérifier tous les deux ce que le lecteur a vu, ce qu'il a écrit notamment s'il est critique. Une bonne œuvre littéraire n'est donc pas la transmission d'un savoir que détient l'auteur. Elle est cette troisième chose dont ni l'auteur ni le personnage du lecteur n'est propriétaire et que le personnage du critique peut contribuer à faire apprécier. Elle est quelque chose dont personne n'est propriétaire. Elle est bien au-delà de toute identité de la cause et de l'effet.

Chez Antoine Volodine et Jasper Fforde la figure du critique est portée par des personnages qui apportent un aspect dévalorisant à cette fonction, le pédagogue, voire le donneur de leçons.

Ces deux auteurs donnent sens à ces idées en constituant un réseau de situations qui placent la question du spectateur et du lecteur au centre de la discussion sur la fin de la littérature. « Pas de nouvelle littérature sans de nouveaux lecteurs », disait Julio Cortázar. Les romanciers du corpus dessinent le modèle global du lecteur susceptible d'apprécier le type de nouvelle littérature proposé dans leurs romans.

Ce modèle de lecteur répond à un problème simple à formuler : il n'y a pas de littérature sans lecteur. D'après Jauss le sujet doit être au cœur de l'expérience esthétique et sociale de la littérature :

« L'historicité de la littérature ne consiste pas dans un rapport de cohérence établi a posteriori entre des « faits littéraires », mais repose sur l'expérience que les lecteurs font d'abord de œuvres. Cette relation dialectique est aussi pour l'historien littéraire la donnée première. Car l'historien de la littérature doit toujours redevenir d'abord lui-même un lecteur avant de pouvoir comprendre et situer une œuvre, c'est-à-dire fonder son propre jugement sur la conscience de sa situation dans la chaîne historique des lecteurs successifs »<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup>Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p.46-47.

Depuis Edgar Allan Poe, qui accorde une place primordiale au lecteur en littérature, ce dernier ne cesse de gagner en importance, jusqu'à rejoindre celle de la figure de l'auteur. D'après Julio Cortázar, le lecteur est aussi auteur à partir du moment où il lit. Il participe de la création et découvre ce qu'il savait à sa manière en tant que « lecteur complice », ce qui fait songer à la théorie de la réception qui lutte contre une conception substantialiste et idéaliste de l'interprète qui lit :

« On remet ainsi en question, comme dogme métaphysique d'une philologie restée plus ou moins platonicienne, la fausse évidence d'une essence poétique intemporelle, toujours actuelle, révélée par le texte littéraire, et d'un sens objectif, une pour toutes arrêté, immédiatement accessible en tout temps à l'interprète »<sup>36</sup>

Or, ce type de lecteur, intradiégétique dans les textes d'Antoine Volodine et Jasper Fforde, doit faire face à deux problèmes.

Premièrement, lire ce n'est pas forcément connaître. Le lecteur ignore le processus de création et la réalité que le texte recouvre. Dans cette perspective, il est pertinent d'analyser l'œuvre de Jasper Fforde, qui dessine l'anatomie du lecteur-personnage. Son récit avance à mesure que le lecteur découvre en quoi lire une fiction consiste ; plein de commentaires sur l'expérience de la lecture, la saga du personnage Thursday Next peut être comprise comme un essai sur celle-ci.

Deuxièmement, lire de la littérature de masse, c'est le contraire d'agir. Le lecteur narrataire de Jasper Fforde demeure immobile à sa place, passif. Au contraire, celui d'Antoine Volodine est envahi par une sensation d'urgence qui le

---

<sup>36</sup>*Op. cit.*, p.58

pousse à agir. Le personnage du lecteur actif proposé par l'auteur français est représenté à travers une technique littéraire qui ressemble à celle de la distanciation employée par Bertolt Brecht, ainsi que celle de l'« esperpento » créée par l'écrivain espagnol de la génération de 1898, Ramón del Valle-Inclán. La technique d'Antoine Volodine consiste en une déformation de la réalité, rechargeant ses traits grotesques dans un langage violent et obscur. Nous observons deux principales caractéristiques :

D'un côté, le grotesque est une forme d'expression : la dégradation des personnages, la réification des personnages, réduits à l'état de marionnettes. L'animalisation ou fusion de formes animales et humaines. L'abus du contraste entre la réalité et la fiction. Le mélange du monde réel et du cauchemar. La distorsion du monde extérieur aux prisons.

D'un autre côté, la réalité est déformée de manière systématique : l'apparence de critique et caricature de la réalité. La signification profonde, semi-transparente, chargée de critique et d'une intention satirique comprenant une authentique leçon morale. La présence de la mort comme personnage fondamental.

Une des réflexions les plus importantes proposée par Antoine Volodine est de s'interroger sur la réalité de ce qu'il peint : est-ce une image déformée de la réalité, ou s'agit-il plutôt de l'image fidèle d'une réalité difforme ? La dégradation de la réalité dans le texte d'Antoine Volodine concerne à la fois les espaces et les personnages. Les lieux notamment parce que les scénarios prennent place dans des prisons, des lycées autoritaires, des maisons en décombres et abandonnées, des labyrinthes obscurs et sauvages. Et le personnel romanesque parce qu'il est constitué par des suicidaires, militants incarcérés, terroristes, voleurs, assassins, artistes déprimés et inconnus, bohémiens, présentés comme des marionnettes sans volonté, animalisés

et chosifiés. Dans cet extrait, l'écriture sans points contribue à accentuer une sensation d'angoisse sans repos :

« Il se rappelle que, tandis qu'il immobilisait avec la main gauche le protège-cahier sur lequel il écrivait, il devinait à l'arrière-plan, autour de lui, la classe, guère plus de vingt-cinq enfant, vingt-six ou vingt-sept peut-être, mais moins de trente, parmi lesquels Linda Woo, Eliane Schust, Mourma Yogodane, ses trois petites amies, complices de préau et complices de cabinets, ainsi que le petit Jean Doïevode, le fils du fusillée, assis juste derrière lui, une forte tête en dépit de son âge, six ans à tout casser, jamais à court de propositions fantasmagoriques et subversives, mais qui ce jour-là somnolait tranquillement, sans doute drogué par l'atmosphère ouatée d'octobre, par le silence de ce matin d'octobre, et, s'il devinait à proximité la présence de ces êtres qui faisaient partie de sa vie, de ces proches, il sentait aussi sur lui le poids de la surveillance qu'exerçait la maîtresse, car même si celle-ci avait admis sa plongée dans l'écriture, son exploration écrite d'un univers parallèle où l'école n'existait plus, même si elle avait jugé bon de ne pas intervenir, elle tenait à ce que son attitude déviationniste ne fasse pas tache d'huile, et à ce qu'il n'entraîne pas les autres élèves dans son no man's land » (E, 45-46)

L'acte de lecture de la haute littérature est présenté comme la panacée, l'objet dont se servirait un nécromancien pour ramener les morts à la vie. La plupart des

personnages sont des lecteurs qui deviennent à nouveau ou pour la première fois des êtres engagés. La lecture et l'écriture créent un rapport de partage. Une certaine forme de communisme naît à travers la transformation du texte écrit en texte lu. En effet, les personnages sont pour la plupart, des auteurs qui se lisent entre eux.

Être lecteur, pour Jasper Fforde, ce n'est ne pas être séparé de la capacité de connaître le processus de lecture. Et pour Antoine Volodine, il est question de pouvoir agir.

Ce constat ouvre la voie à une conclusion. Les lecteurs intradiégétiques proposés par Antoine Volodine recréent une littérature qui est une chose absolument bonne, un espace qui supprime l'illusion provoquée par l'ignorance et la passivité au profit de ce qu'elles interdisent : ce que Jacques Rancière appelle « la connaissance et l'action, l'action de connaître et l'action conduite par le savoir »<sup>37</sup>. À contre-courant des littératures populaires et de masse, Antoine Volodine n'est pas concerné par une vieille critique au théâtre : il est le lieu où des ignorants sont conviés à voir des hommes souffrants.

En intégrant des éléments de la haute littérature à la basse littérature, et notamment en élaborant un personnage qui nous invite à réfléchir aux caractéristiques d'un lecteur idéal de haute littérature, Antoine Volodine cherche à incorporer le mineur dans les attitudes vivantes des lecteurs : le lecteur idéal est celui qui lit de la haute littérature et de la paralittérature. Les fictions d'Antoine Volodine nous permettent de réfléchir à ce que peut être un lecteur de paralittérature. Daniel Fondanèche donne cette définition de la basse littérature :

---

<sup>37</sup>*Le Spectateur émancipé*, Jacques Rancière, Paris, La Fabrique, 2008, p. 30.

« [Les paralittératures ce sont] des littératures « basses » terme que recouvre le Trivialliteratur allemand, des littératures populaires, donc bonne pour la canaille. Ce genre d'argument est encore fréquemment utilisé dans les milieux lettrés sous forme de jugement de valeur, à défaut d'être de raison. La trame dramatique est linéaire, le vocabulaire limité, le style est standard quand il n'est pas familier, les valeurs morales communes. Elles offrent peu d'espace à la réflexion (métaphysique ?). On admet malgré tout que, parfois, quelques romans des paralittératures –hors du genre fantastiques qui a ses lettres de noblesse- méritent un peu d'attention, sans atteindre à la perfection toutefois. Pourtant, même les belles lettres ne sont pas exemptes de faiblesses : les lieux communs, les longueurs, les digressions sans intérêt, les personnages sans épaisseur, les valeurs ordinaires, la banalité de la trame dramatique, des incohérences. Mais il y a ce qui est sacralisé par les mystères de l'histoire et ce qui ne l'est pas encore. Pour autant, tout est-il bon dans les paralittératures ? Non, loin s'en faut, [...] Convient-il donc de les louer ? De les louer, non, de les faire connaître, oui, en faisant le pari de l'intelligence pour faire la part entre ce qui est abouti et ce qui ne l'est pas. Entre les deux, il y a la littérature qui n'est ni bonne, ni mauvaise et qui n'a de valeur que celle qu'on lui attribue. »<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup>*Ibid.*, p.692.

Qui dit littérature dit lecteur, et c'est là un bien, pensent beaucoup d'écrivains contemporains. Les auteurs narrataires d'Antoine Volodine considèrent qu'il nous faut une autre littérature : non pas des textes lus par des personnes passives, mais une littérature où le lecteur soit soumis à un autre type d'activité, une qui implique un état d'âme actif (le « lecteur complice » de Julio Cortázar). L'idée en est que la littérature soit la voie pour qu'une péripétie conduite à son accomplissement par des personnages mobilise des êtres vivants. Ces derniers peuvent avoir renoncé à leur pouvoir, comme certains personnages emprisonnés d'Antoine Volodine ; mais ce pouvoir est repris, réactivé dans les quêtes des premiers, dans l'intelligence qui construit ses intrigues, dans l'énergie qu'elles produisent. C'est sur ce pouvoir actif qu'il faut créer une littérature nouvelle, ou plutôt une littérature rendue à sa principale qualité, à son essence originelle dont certaines maisons d'éditions qui empruntent ce nom n'offrent qu'une version *soft*. Il faut une littérature sans lecteurs, où les amants de la littérature apprennent au lieu d'être séduits par des fictions adaptées au cinéma et dans d'autres supports qui ressemblent plutôt à des drogues. Une littérature où les lecteurs deviennent des participants actifs et non pas des voyeurs passifs, comme la plupart des personnages littéraires de Jasper Fforde, qui vivent dans un royaume dans lequel la plupart des décisions sont prises par des énarques, comme l'Homme à la Cloche. Dans cet extrait un des principaux opposants du récit essaie de le persuader pour parvenir au pouvoir :

« Il sortit le mince volume de son habit, et je sentis à distance une odeur de cantaloup. Désormais, la Constitution, ils pouvaient lui faire dire tout ce qu'ils voulaient. S'approchant de nous, Libris glissa tout bas à l'Homme à la Cloche :

—On peut employer la méthode douce ou la méthode forte. C'est nous qui fixons les règles. Vous êtes à deux doigts de la retraite. Joignez-vous à moi, et vous partirez tranquille. Mettez-vous en travers de mon chemin, et vous serez broyé.

Il pivota vers moi [Thursday Next].

—En quoi cela vous concerne-t-il ? Personne dans le Monde Extérieur ne verra la différence. Vous aurez une semaine pour faire vos bagages et déménager... là-dessus, vous avez ma parole.

L'Homme à la Cloche le foudroya du regard.

—On vous a payé combien ?

—Je n'ai pas besoin qu'on me paie. L'argent ne signifie rien ici. Non, moi ce que j'aime, c'est la technologie. Plus de Puits des Histoires Perdues, plus de Génériques, plus de Conseil, plus de personnages de comptines en rogne. Tout passera par le GCT. Et vous savez la meilleure ? Plus d'auteurs. Plus d'échéances manquées. Plus de deuxièmes romans de qualité variable : chaque livre d'une série sera pareil au précédent. Quand un éditeur aura envie d'un best-seller, il n'aura qu'à contacter notre représentant exclusif dans le Monde Extérieur. » (LPHP, 433-434) <sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> “He pulled the slim volume from his coat and I could smell the cantaloupes from where I stood. It would say whatever they wanted it to say. Libris walked over to us and said to the Bellman in a quiet voice: ‘We can do this the easy way or the hard way. We make the rules, we can change the rules, we can modify the rules. We can do anything we want. You are due to step down. Go with me on this one and you can have an easy retirement. Go against me and I’ll crush you.’ Libris turned to me. ‘What do you care? No one in the Outland will notice the difference. You’ll have a week to pack up and move out –you have my word on that.’ The Bellman glared at Libris.

Ce renversement connaît deux esthétiques différentes qu'on peut retrouver chez Jasper Fforde et Antoine Volodine. Dans la première, le lecteur personnage est arraché à la fascination qu'il éprouvait pour les intrigues policières qui ne concernent pas la culture et sympathise, voire s'identifie avec le protagoniste, qui n'est pas la typique détective illettrée. En revanche, le monde qu'explore ce personnage est étrange, comblé d'énigmes dont le lecteur est obligé de chercher le sens. Le lecteur se voit forcé de jouer le rôle d'enquêteur littéraire ou de l'expérimentateur, comme le protagoniste, qui observe les phénomènes et recherche leurs causes. De surcroît, il est confronté à des dilemmes semblables à ceux qui se posent aux hommes engagés contemporains dans les décisions de l'action. En effet, le roman de Jasper Fforde contient des clins d'œil aux printemps d'indignation des dernières années. Le personnage du lecteur doit ainsi s'entraîner pour mieux affronter la réalité. Il apprend à juger pour changer la société diégétique.

Dans la deuxième esthétique, il n'est pas question de s'identifier au personnage et tout est étrange. Le lecteur intradiégétique est souvent emprisonné, isolé de ses semblables ; et le lecteur extradiégétique doit être soustrait à la position de l'observateur qui réfléchit sur l'histoire presque sans intrigue qui lui est proposé. En fait, le sous-genre de la nouvelle a un rapport singulier avec le lecteur extradiégétique. Elle est le genre de l'événement par excellence. Elle agit en fonction

---

'How much did they pay you?' 'They didn't need to. Money doesn't mean anything down here. No, it's the technology that I really love. It's too perfect to be sidelined by people like you. I get a hundred per cent control. Everything will go through TGC. No more Well of Lost Plots, no more Generics, no more Council, no more strikes by disgruntled nurseries. Design and marketing must be brought together for efficiency reasons. But do you know the best bit? No more authors. No more missed deadlines. No more variable-quality second books –each one in the series will be the same as the next. When a publisher needs a best-seller all they need do is contact our sole representative in the Outland!' (TWLP, 350)

d'une théorie du sens qui fonde l'expérience de la littérature sur l'avènement d'un lecteur créé et créateur à partir d'un point de non-sens originaire, qui n'offre pas des données socioculturelles, psychologiques et empiriques. Le lecteur extradiégétique doit donc être dépossédé de la possibilité de se rapprocher à l'univers décrit pour appréhender la réalité qui ne peut se montrer que sous une forme déformée.

Telles sont les esthétiques qui apparaissent dans le récit épique et merveilleux de Jasper Fforde et celui fantastique de Antoine Volodine.

Pour l'un, le lecteur doit trouver un guide, comme le Virgile de la *Comédie Divine* de Dante Alighieri auquel s'identifier (Thursday Next a toujours besoin d'un guide qui l'aide à tout découvrir). Pour l'autre, il doit prendre beaucoup de distance pour mieux voir. Pour l'un il doit affiner son regard, pour l'autre il doit regarder la réalité d'une autre façon. Les deux démarches s'inscrivent dans le cadre d'entreprises postmodernes visant à refuser la fin de la littérature. La participation vitale et l'enquête distante sont la preuve de combien Jasper Fforde et Antoine Volodine ont la prétention de transformer la littérature à partir d'un des diagnostics qui conduisaient à sa suppression. Ils répondent donc à la critique selon laquelle la littérature est le lieu où des ignorants sont conviés à voir des hommes souffrants. Ils veulent substituer à la communauté des lecteurs passifs une autre communauté, résumée dans un autre rapport à la lecture. Ils lui opposent la communauté des lecteurs des textes populaires tels que ceux qui donnent le choix aux lecteurs de choisir la fin (*Marelle* de Julio Cortázar est une version érudite de ce type de récit). Dans cette nouvelle littérature, aucun lecteur ne demeure passif, chacun doit réagir selon les dilemmes posés par les intrigues qui aboutissent à des débats démocratiques sur l'avenir de la littérature. Dans le roman de Fforde, l'intrigue principale se résout par la décision du peuple de défendre la culture ; le lecteur

extradiégétique d'une certaine façon peut s'imaginer parmi la foule, d'où l'utilisation du présent instantané qui donne la sensation de vivre l'histoire en temps réel.

Ils cherchent à faire de la littérature l'espace diégétique où le personnage du lecteur passif se transforme en son contraire : ils décrivent un univers dans lequel un peuple actif s'unit et se révolte contre la barbarie, c'est-à-dire où le lecteur se confronte à lui-même à travers un collectif. Cela signifie que la littérature cherche à devenir une forme communautaire. En fait, cette littérature où la participation du lecteur s'intensifie coïncide avec la démocratisation de la culture. Elle engage une idée de la communauté en tant que présence à soi. D'où l'allusion à la démocratie dans l'univers merveilleux et comique de Thursday Next. Le Grand Manitou est le gardien de cette démocratie :

« A son arrivée, le Grand Manitou comprit la situation au premier coup d'œil. Elle figea tout le texte à l'intérieur de la salle, verrouilla toutes les portes et décréta qu'un vote devait avoir lieu séance tenante. Elle convoqua à l'unanimité contre UltraWord. Elle m'adressa la parole à trois reprises : tout d'abord, pour me dire que j'avais l'esprit et la lettre, ensuite pour me demander si les boules à facettes dans les boîtes de nuit du Monde Extérieur étaient motorisées ou si c'était la lumière qui les faisait tourner. Je répondis « Merci », « Oui » et « Je ne sais pas », dans cet ordre précis. » (LPHP, 436)<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> "When she arrived the Great Panjandrum read the situation perfectly. She froze all the text within the room, locked the doors and decreed that a vote be taken there and then. She summoned the head of the Council of Genres and the vote against UltraWord was carried unanimously. She spoke to me three times: once to tell me I had The Write Stuff, second to ask me whether I would take on the job of the Bellman, and lastly to ask whether disco mirror balls in the Outland had a motor to make them go round or whether they did so by virtue of the light. I answered 'Thank you', 'Yes' and 'I don't know', in that order." (TWLP, 354)

Depuis le romantisme allemand, la littérature est nourrie par l'idée de la collectivité vivante. La littérature d'Antoine Volodine, Roberto Bolaño et Jasper Fforde se présente comme une constitution esthétique, sensible à la collectivité sous un prisme moins idéaliste. Il s'agit moins de la voix du peuple, en tant que masse informe, primaire, surnaturelle, que de la voix de chacun, comme le montre Roberto Bolaño dans le roman pluri-vocalique *Les Détectives sauvages*. Il faut entendre par là la communauté comme façon de faire changer la perception du monde avant de vouloir le changer. À l'instar de l'idée romantique d'une révolution esthétique, il est question de d'acquérir une cosmovision particulière. Cette littérature rassemble les lecteurs intradiégétiques en leur accordant plus de participation. De surcroît, elle les sensibilise à la crise de la fin de la littérature. Par l'intermédiaire des fictions, ces lecteurs à la fois narrataires prennent conscience de leur rôle à jouer dans cette crise. Si la littérature représente ainsi la collectivité active tout en intégrant les lecteurs, nous pouvons affirmer que la volonté d'échapper à son essence, c'est-à-dire, sortir du cadre de la fiction, constitue sa propre critique. Elle reste une littérature qui cherche sa propre fin, qui se supprime elle-même.

Quelle est en effet l'essence du personnage lecteur dans les nouvelles d'Antoine Volodine ? C'est son rapport à ce qui est étrange. Il se trouve toujours dans des endroits carcéraux (un labyrinthe, une prison, une salle d'école pendant le cours), pour s'évader desquels il procède à une forme de dépossession de soi. Son malheur peut se résumer en cette formule : « Plus il reste dans le réel, moins il est ». Son évasion consiste à réinventer le réel tout en se dépossédant de soi. Cet acte peut symboliser l'idée romantique de la vérité comme non-séparation. Pour trouver la vérité de son être, le personnage du lecteur doit rassembler le réel et la vérité. Sa vision est celle d'une séparation résolue sous une apparence étrange, troublante. Ce

qui explique pourquoi quand il lit, il voit des fantômes, des cadavres, des monstres. Ce lecteur est un rêveur qui réinvente la réalité à travers ses cauchemars. Il fait songer au dormeur de l'eau forte du peintre Francisco Goya qui s'intitule « El Sueño de la razon produce monstruos » (« le Rêve de la raison produit des monstres »). Le manuscrit de Ayala explique le tableau en signalant que le dessein de définir l'art est de résoudre une séparation semblable à celle de l'apparence et la vérité : « L'imagination sans la raison produit des monstres et unie avec elle, elle est la mère des arts ».

Cette idée de l'émancipation s'oppose ainsi clairement à celle sur laquelle la nouvelle littérature s'appuie à l'instar de la politique de démocratisation de la culture : l'émancipation comme réappropriation du lecteur d'un rapport à lui-même perdu dans le processus de séparation entre le sage et le disciple, comme dans *Le Nom de la Rose*. Dans cette logique, la séparation du lecteur et de l'œuvre littéraire est un état à dépasser. C'est le but même des auteurs du corpus qui font de la littérature la protagoniste de leurs textes. Avec la démocratisation de la culture, beaucoup de jeunes se demandent ce qu'est la littérature, ce que veut dire être écrivain. Des auteurs comme Roberto Bolaño et Jasper Fforde, mettent en scène ces jeunes curieux alors que la littérature n'est pas dans leurs textes : elle est toujours ailleurs, en fuite, recherchée exhaustivement par les personnages. Ils suppriment la différence entre le lecteur et le personnage, en déplaçant les interrogations qui portent sur la littérature des textes académiques vers le texte littéraire, en s'identifiant à la grande demande de la fin du XXe siècle de prendre possession de la littérature (il est à noter que *2666* de Roberto Bolaño était attendu dans les librairies de New York par ses jeunes fans, comme s'il était question du *bestseller Harry Potter*). Et, assurément, cet effort pour bouleverser la distribution du rôle du lecteur dans la

littérature a généré des conséquences positives notamment chez un lectorat jeune qui hésite entre consacrer sa vie entièrement à la littérature ou reproduire le même chemin de vie que ses parents qui, jadis, devaient choisir seulement entre une carrière de médecine, le droit ou l'ingénierie. Néanmoins, c'est une chose que la redistribution des rôles dans l'œuvre littéraire, c'en est une autre l'exigence des écrivains qui se donnent pour objectif le rassemblement d'une communauté littéraire qui parle d'elle-même. La première rejoint d'autres aventures intellectuelles explorées notamment par André Breton, Jorge Luis Borges et Fernando Pessoa sur la négation de l'œuvre et les hétéronymes, dans lesquels Antoine Volodine se spécialise, la seconde une nouvelle forme d'assignation de la littérature qui s'adresse à la communauté littéraire.

« Je ne remercie pas Abel Daradanski, Donald Bocks, Roum Marchadian, Oleg Strelnikov, Chico Rausch, Anabela Janvier, Ilda Lorca, Gamal Tretiakov, Simon Tatha, Jak Ferricali, Urban Zawaliewski, Henri Loubier, Fernanda Saori, Mina Legallin, Maroussia Begueyan, Wilfred Ribero, Norman Hedrad, Hubert Plissonnier, Laurent Houdin, Jean-Claude Cameron, dont les critiques malveillantes, les petites recensions mesquines et les impardonnables silences ont considérablement pesé dans l'insuccès de mes livres et dans ma relégation au sein de la corporation des auteurs difficiles, à laquelle je n'appartiens pas et envers laquelle je n'éprouve aucune sympathie. » (E, 86)

Car le refus de la médiation entre le sage et le lecteur, comme dans le roman d'Umberto Eco, l'intégration d'une communauté littéraire marginale comme la nouvelle génération des jeunes lettrés, c'est l'affirmation de la culture en tant que miroir de la société et particulièrement des minorités. Moins l'auteur sait ce qu'il veut que fasse la communauté littéraire, plus il sait qu'ils doivent en tout cas agir comme un collectif, transformer leur identification en communauté revendicatrice. Il serait pertinent pourtant de s'interroger sur cette pensée que la littérature est par elle-même un espace de rencontre universel. Car la littérature, comme le dit Fernando Pessoa, est la négation de la vie. Elle montre l'aliénation à des lecteurs aliénés. De ce fait, elle peut s'assumer comme porteuse d'un certain sens de communauté.

Mais le pouvoir commun aux lecteurs ne tient pas à leur qualité de membres de la communauté littéraire ou à un groupe spécifique de jeunes qui aiment qu'on leur parle de littérature, comme certains critiques décrivent les lecteurs de Roberto Bolaño. D'ailleurs, *2666*, après la publication des *Déetectives sauvages*, peut faire songer à un changement d'esthétique. Dans *2666*, Roberto Bolaño est plus implicite quand il s'agit de faire de la métalittérature et le lecteur peut avoir l'impression que l'écrivain ne s'adresse plus à une communauté spécifique, mais à un champ beaucoup plus élargi de l'humanité. C'est qu'il reconnaît le pouvoir qu'a chaque lecteur de traduire à sa manière ce qu'il lit, et laisse surtout l'œuvre parler d'elle-même, sans intermédiaire ni besoin de donner beaucoup d'importance dans l'intrigue à des personnages fades de la paralittérature, tel que le maître et le disciple dans *Le Nom de la Rose*. Ce pouvoir commun à tout lecteur ne requiert pas un lectorat spécifique. Il est le fruit de l'œuvre littéraire qui pousse à jouir, à enseigner, à écrire, à faire de l'art, sans que cela soit un objectif explicite.

L'intérêt pour un récit sur une littérature qui se supprime elle-même est d'émanciper le lecteur intradiégétique. Dans les nouvelles d'Antoine Volodine, celui-ci trouve l'essence originaire de la littérature en même temps qu'il se trouve lui-même. La « bonne » littérature est celle qui « cannibalise », cannibalisation qui s'effectue à travers un dispositif particulier qui reprend au compte de la littérature les critiques négatives envers la littérature populaire. Ce sont donc ces critiques que les auteurs du corpus cherchent à réexaminer, voire à revaloriser. La figure du lecteur est essentielle, car c'est à travers lui que s'exprime le jeu d'équivalences et d'oppositions entre la haute littérature et la basse littérature dans les nouvelles. Il conviendrait aujourd'hui de réexaminer le jeu d'équivalences et d'oppositions entre le personnage du lecteur de littérature de masse chez Jasper Fforde et le personnage du lecteur de littérature érudite marginale chez Antoine Volodine, entre un lecteur passif et un lecteur actif, entre une vision aliénée du monde dont se nourrit la littérature populaire pour la perpétuer et la réinvention d'une nouvelle cosmovision par la haute littérature, qui vise à pousser le lecteur intradiégétique à s'émanciper. Dans cet extrait le narrateur fait à la fois la biographie et la critique de l'œuvre d'un auteur marginal :

« Il contenait huit textes brefs, d'inspiration fantastique ou bizarre, composés dans un style sans brillant mais impeccable. Disons qu'il s'agissait d'un recueil qui entretenait une certaine parenté avec le post-exotisme, et qui, dans cet univers-là, aurait pu passer pour un recueil d'entrevoûtes. Sur le plan idéologique, Mathias Olbane n'avait respecté aucune contrainte, sinon celle consistant à ne pas mettre en scène des révolutionnaires conventionnels et, plus généralement, des personnes au comportement surréaliste magique

et stéréotypé. [...] En résumé, l'échec éditorial fut énorme. Toutefois, deux ans plus tard, Mathias Olbane ; qui avait mis le point final à une deuxième œuvre, la confia au même éditeur. Celui-ci, nullement découragé par le destin désolant d'*Un automne chez les Boyols*, accepta de publier *Splendeur de l'esquif*. C'était un roman plus ambitieux du point de vue littéraire, puisqu'on avait là une fiction très habilement structurée qui relatait à la fois une enquête policière, plusieurs épisodes de la révolution mondiale, et des incursions traumatisantes dans des mondes oniriques. *Splendeur de l'esquif* fut tiré à cinq cents exemplaires. » (E, 15)

Ce jeu d'équivalences et d'oppositions compose en effet un champ de bataille de discrimination envers la basse littérature et de rédemption de la haute littérature. Dans *Fantômas*, Julio Cortázar s'accuse lui-même de fomenter des lecteurs passifs et de trahir ainsi son essence de moyen libérateur. Elle se donne en conséquence la responsabilité d'inverser ses effets maléfiques et d'expié ses erreurs en créant des personnages lecteurs qui réfléchissent sur la lecture dans des intrigues propres à la littérature populaire, comme dans le roman de Roberto Bolaño. Ces lecteurs sont des sortes de médiateurs entre la basse littérature et la haute littérature qui finissent par valoriser davantage la deuxième. Ils sont comme les esprits des Lumières qui cherchent à civiliser les lecteurs « bons sauvages » de la littérature populaire. À l'encontre de ce type de civilisateur qu'on peut trouver dans le roman de Roberto Bolaño et Jasper Fforde, Antoine Volodine propose des lecteurs intradiégétiques qui, afin de se faire une armée de lecteurs, déclament et écrivent des poèmes quand ils sont emprisonnés et font la guerre fusil à la main contre un système aliénant. La

médiation de ce lecteur rend conscient son semblable du monde en crise et lui donne envie d'agir pour le transformer (dans le roman de Roberto Bolaño, il s'agit surtout d'une crise littéraire).

La constante réflexion sur la lecture et la distanciation par l'esthétique de l'étrange entraîne la naissance d'un nouveau type de lecteur : au lieu d'être passif, il est conscient de la dépossession de soi, de son aliénation vis-à-vis du monde. Cela au prix de conduire la littérature à son autodestruction intradiégétique.

#### **d. Paralittérature et pédagogisme**

La littérature négative de ces deux auteurs ne s'agence pas seulement dans un contexte ludique : de même que les jeux avec des notions littéraires et les éléments narratifs s'adosent les uns aux autres, jouer c'est surtout apprendre sur la théorie littéraire, sur l'histoire littéraire, dont la littérature majeure. Alberto Mussa, Jasper Fforde, Julio Cortázar et Umberto Eco, qui tombent dans ce didactisme, ont en commun de valoriser ce qui a été déjà reconnu par l'histoire littéraire officielle.

D'ailleurs, le roman de Jasper Fforde est considéré comme de la littérature pour la jeunesse, pour un lectorat en formation littéraire, qui commence à connaître les auteurs majeurs de la littérature mondiale (Aristote dans *Le Nom de la Rose* et Shakespeare dans *Le Puits des histoires perdues*). Dans la forgerie du roman de Jasper Fforde, le didactisme illustre avec divers jeux de langage une alternative à l'histoire littéraire et l'Histoire. Jasper Fforde mélange roman historique et science-

fiction pour rendre vraisemblables les voyages de Thursday Next dans une machine à remonter le temps. A propos du roman historique Daniel Fondanèche écrit :

« S'il les théoriciens du roman historique sont rares, on peut retenir quand même quelques éléments intéressants de leurs études : le premier est sans doute qu'il faut réaliser un équilibre entre la réalité et la fiction ; qu'il faut également que l'aspect romanesque qui va faire émerger des personnages secondaires ou imaginaires à côté des personnages « mondialement historiques » aient des accents de plausibilité forts ; enfin, il faut que s'écoule entre l'événement et le temps de l'auteur une durée suffisante pour qu'une lecture intelligible de l'histoire puisse se faire. Sinon, nous sommes dans un autre registre : celui des mémoires, des confessions, des autobiographies ou de la biographie romancée ou non. Dans le roman historique, l'élément romanesque doit être privilégié, l'histoire n'étant qu'un support, un des ressorts du drame. Si le roman historique a donné lieu à quelques subdivisions comme le roman de cape et d'épée (Les Trois Mousquetaires), comme le roman de l'histoire secrète (Le secret du Masque de fer), ses deux dérivations les plus intéressantes restent l'uchronie, qui parfois se rattache à la science-fiction et qui est un jeu spéculatif sur l'histoire parallèle »<sup>41</sup>

Au moins quatre situations narratives deviennent alors possibles, parallèlement : dans l'un des cas, Thursday remonte le temps jusqu'à la Guerre de

---

<sup>41</sup>*Ibid.*, p.688.

Crimée pour essayer de sauver son époux, kidnappé par un personnage littéraire. Ce personnage a jeté un maléfice sur la détective. Elle perd ses souvenirs. Si elle oublie son mari, elle ne peut plus le sauver. Ici, la métalittérature (le personnage littéraire) est à l'origine de l'élément perturbateur dans lequel vont converger l'histoire individuelle et l'Histoire. Dans un deuxième cas, Thursday voyage à l'intérieur d'un roman après avoir choisi un passage spécifique.

« Guide de voyage : équipement de base de tout agent de la Jurisdiction, le Guide de Voyage polyvalent contient des informations, des cartes, des tuyaux, des recettes et des extraits de romans populaires ou abscons pour faciliter le déplacement inter-livres. Il comporte également nombre de gadgets de chez JurisTech réservés aux missions spéciales, comme le masque MV, le Marqueur de Texte et le Chapeau Eject-O. La couverture de chaque guide est nominative et dotée d'un système d'alarme et d'un mécanisme d'autodestruction.

LE CHAT DE L'A.U. DE W.

*Guide de la Grande Bibliothèque (glossaire) » (LPHP, 207)*<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> “TravelBook: Standard-issue equipment to all Jurisdiction agents, the dimensionally ambivalent TravelBook contains information, tips, maps, recipes and extracts from popular or troublesome novels to enable speedier transbook travel. It also contains numerous JurisTech gadgets for more specialised tasks such as an MV mask, TextMarker and Eject-O-Hat. The TravelBook’s cover is read-locked to each individual operative and contains as standard an emergency alert and auto-destruct mechanism.’UA OF W CAT –*The Jurisdiction Guide to the Great Library (glossary)*” (TWLP, 161)

L'objectif est de chasser un criminel caché dans ce passage. Cette démarche métalittéraire ressemble à l'exercice du commentaire littéraire, à la différence que le langage argumentatif est remplacé par le langage narratif. Les mots employés par le narrataire pour décrire le passage littéraire qu'il « visite » ont tendance à avoir des rôles de personnages. Dans un troisième cas, les personnages littéraires visitent le monde uchronique de Thursday Next. Cela implique une réflexion sur l'influence de la littérature sur la vie réelle ; des réflexions sur les différents types de lecteurs, sur les lettrés, sur l'immense influence des classiques dans la culture populaire. Cette immersion permet de montrer une utopie littéraire ; un monde idéal, similaire à celui proposé par Julio Cortázar dans sa bande-dessinée, dans lequel la littérature est au centre des préoccupations politiques. Cette diversification des chronotopes est une machine bien huilée pour instruire sur la littérature tout en amusant.

Le récit d'Adso, qui mélange paralittérature et littérature érudite, représente l'avenir après la crise. Nous notons bien qu'Umberto Eco, comme les autres auteurs du corpus, fait d'une crise littéraire son élément perturbateur principal. Comme le patient expose au thérapeute lacanien son fantasme avant de s'engager dans sa « traversée ». L'avenir d'Adso est ce qui en résulte de tout ce que son maître lui a appris en lui donnant même des exemples avec des animaux :

« —Adso, dit Guillaume, résoudre un mystère n'est pas la même chose qu'une déduction à partir de principes premiers. Et ça n'équivaut pas non plus à recueillir une bonne quantité de données particulières pour en inférer ensuite une loi générale. Cela signifie plutôt se trouver en face d'une, ou deux, ou trois données

particulières qui apparemment n'ont rien en commun, et chercher à imaginer si elles peuvent être autant de cas d'une loi générale que tu ne connais pas encore, et qui n'a peut-être jamais été énoncée. Certes, si tu sais, comme dit le philosophe, que l'homme, le cheval et le mulet sont tous trois sans fiel et qu'ils ont tous trois longue vie, tu peux tenter d'énoncer le principe selon lequel les animaux sans fiel vivent longtemps. Mais imagine le cas des animaux à cornes. Pourquoi ont-ils des cornes ?» (LNR, 328) <sup>43</sup>

La résolution du conflit dans les romans fait songer au poème « Expérience » d'un poète argentin du XXe siècle, Osvaldo Pol :

«L'expérience  
Consiste  
à essayer que l'oiseau revienne  
depuis l'extrême opposé de la nuit  
et pose sa fatigue  
sur ta poitrine ouverte d'adolescent.  
Tu le prends dans tes mains,  
le caresses,

---

<sup>43</sup> « “Adso,” disse Guglielmo, “risolvere un mistero non è la stessa cosa che dedurre da principi primi. E non equivale neppure a raccogliere tanti dati particolari per poi inferire una legge generale. Significa piuttosto trovarsi di fronte a uno, o due, o tre dati particolari che apparentemente non hanno nulla in comune, e cercare di immaginare se possano essere tanti casi di una legge generale che non conosci ancora, e che forse non è mai stata enunciata. Certo, se sai, come dice il filosofo, che l'uomo, il cavallo e il mulo sono tutti senza fiele e tutti vivono a lungo, puoi tentare di enunciare il principio per cui gli animali senza fiele vivono a lungo. Ma immagina il caso degli animali con le corna. Perché hanno le corna? » (INR, 353)

extrais de ses ailes tout le vent  
et tandis qu'il s'offre  
à l'innommable,  
tu te laisses voler.  
C'est facile l'expérience.  
Le difficile,  
c'est trouver le moment  
qui te permet d'assassiner l'oiseau  
sans mourir à ses côtés  
de tristesse. »<sup>44</sup>

L'oiseau mis à mort peut être la littérature étudiée par les narrataires adolescents au risque de leur vie. En même temps ils apprennent à écrire. Le mélange de paralittérature et haute littérature pratiqué favorise l'apprentissage de l'écriture. Il implique de faire le deuil de la crise littéraire, d'où les copieux dialogues intergénérationnels. À l'instar de la thérapie lacanienne qui consiste en parvenir à la

---

<sup>44</sup>Notre traduction de : "La experiencia  
Consiste  
en intentar que el pájaro regrese  
desde el extremo opuesto de la noche  
y pose su cansancio  
sobre tu abierto pecho adolescente.  
Lo tomas en tus manos,  
lo acaricias,  
extraes de sus alas todo el viento  
y mientras él se entrega a lo innumerable  
tú te dejas volar.  
Es fácil la experiencia.  
Lo difícil  
es dar con el momento  
que te permita asesinar al pájaro  
sin morir a su lado de tristeza."

cure par l'épuisement de la parole, les auteurs du corpus multiplient les dialogues sur l'ancien et le nouveau.

La parodie de Jasper Fforde est d'autant moins opérante qu'il s'approche d'une réplique pédagogique. C'est le cas d'un assez grand nombre d'explications sur le fonctionnement de la langue et l'histoire de la littérature anglaise. Plus le caractère pédagogique de la réplique est apparent, plus elle se confond avec le banal esprit d'instruire en divertissant. Ceci n'est naturellement pas limité à l'enseignement de la haute littérature. Il est question de valoriser la paralittérature, dont les auteurs de la haute littérature non reconnus par l'élite littéraire. C'est dans cet ordre d'idées que l'œuvre sur le rire d'Aristote est valorisée par des moines dans *Le Nom de la Rose* d'Umberto Eco.

Le monde du *Nom de la Rose* d'Umberto Eco et celui d'*Ecrivains* d'Antoine Volodine sont abstraitement étranges ; dans le cas d'Antoine Volodine, l'étrangeté court même de bout en bout. Dans *Le Nom de la Rose*, se profile clairement l'image du monde vécu par le narrateur. Il y a même une carte détaillée du monastère où ont lieu les crimes. Pourtant, paradoxalement, l'aspect mystérieux de ce monde ne fait que s'accroître (nous établirons un parallèle avec *Les Détectives sauvages* de Roberto Bolaño dans lequel les « manques d'investissement » et de « renseignement » – deux notions que donne Paul Valéry dans *Mr. Teste* –, chez les personnages-historiens entravent le caractère objectif de leur démarche). Rien n'y limite le pouvoir absolu du hasard. Toutes ses traces perdues et retrouvées, captivités et délivrances et autres aventures qui ont lieu à un rythme démoniaque (il y a tout un jeu entre des chiffres comme le 13 et un grand nombre d'autres références sur l'apocalypse).

Le temps des aventures a lieu dans les romans dans un espace étranger et

abstrait. Pour que l'aventure puisse se déployer dans le roman de Jasper Fforde, il lui faut beaucoup d'espace.

« Les manifestations simultanées ou consécutives fortuites sont indissolublement liées à l'espace, mesuré avant tout par la distance ou la proximité (à différents degrés) ». <sup>45</sup>

Pour que les personnages capturés du roman soient sauvés, Thursday Next, la protagoniste de Jasper Fforde, doit se retrouver juste à l'endroit où ils sont. Le romancier s'empare d'éléments propres à la science-fiction pour rendre possible cette quête : la protagoniste voyage à travers le temps et l'espace grâce à une machine. Alors que dans le roman grec pour se trouver au moment voulu les personnages courent dans un espace abstrait, le roman populaire contemporain a besoin de la science pour être crédible.

Or, les références scientifiques et géographiques ne contribuent pas à rendre moins étranger l'univers du roman. Ces références ont pour seule fonction de permettre au lecteur des romans populaires de se repérer. Pour un combat entre des forces ennemies et alliées, il faut une ville, un pays ; mais peu importe lequel du point de vue géographique et historique, puisqu'il s'agit d'un territoire uniformisé par l'effet de la mondialisation. Le chronotope du récit de Jasper Fforde trouve souvent sa place dans les organisations de la vie familiale, sociale et même nationale (Thursday devient femme publique). Entre chaque péripétie de Thursday, cette dernière doit faire des rencontres qui sont strictement réglementées : le temps et le lieu sont établis selon le rang du sujet rencontré (elle voit sa famille dans sa maison natale ;

---

<sup>45</sup>Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978 [1975]. p.250.

les criminels dans la rue ; son copain dans un hôtel, lieu de passage qui représente le caractère volatile de sa relation amoureuse).

« La rencontre est un des plus anciens événements inspirateurs des sujets de l'épopée (et particulièrement du roman). Il faut prêter attention à ses liens étroits avec les thèmes de la séparation, la fuite, les retrouvailles, la perte, le mariage, etc.... qui, par l'unité de leurs définitions spatio-temporelles, sont analogues au thème de la rencontre. »<sup>46</sup>

Une étude du thème de la rencontre permet de voir combien cette dernière se nourrit de l'aspect étrange du contexte. Elle peut assumer un sens partiellement métaphorique (les rencontres de Thursday avec des criminels se prêtent à des lectures allégoriques : ce sont des malfaiteurs et représentent aussi la fin de la littérature) ou totalement métaphorique (Thursday cherche l'architecte du royaume qui se manifeste à la fin du récit à travers une créature divine qui est sa messagère. À l'instar de la littérature qui est toujours en fuite, l'architecte se cache toujours), ou, encore, avoir une valeur symbolique : la quête individuelle de Thursday, sauver son amoureux, se mêle à celle de sauver l'univers littéraire. En empruntant les termes de Lacan, l'amour envers l'objet de son amour est « élevé à la dignité de la Chose », au point que la rencontre avec celui-ci symbolise la paix du monde de la littérature. Comme la structure du roman de Jasper Fforde est celle d'un roman par épisodes, il est important de signaler que les rencontres de Thursday avec son amoureux sont toujours éphémères. La disposition des intrigues dans ce type de roman empêche

---

<sup>46</sup>*Op. cit.*, p.249.

que le personnage ait une vie stable, comme le remarque Umberto Eco dans *De Superman au Surhomme*, quand il explique pourquoi James Bond est célibataire. D'une certaine manière, le roman à épisodes représente l'éternité de la littérature.

Le chronotope de la rencontre remplit chez Jasper Fforde une fonction compositionnelle : il sert de nœud de l'intrigue (l'amoureux de Thursday doit être rescapé), qui à son tour justifie des petites péripéties qui constituent le chronotope de la route. Elles permettent à Thursday de découvrir l'étrange royaume des lettres.

« Particulièrement significatif est le lien étroit du thème de la rencontre avec le chronotope de la route (« la grand-route ») : les multiples rencontres en chemin. L'unité des fonctions spatio-temporelles apparaît là également de façon très nette et précise. L'importance du chronotope de la route est énorme dans la littérature ; rares sont les œuvres qui se passent de certaines de ses variantes, et beaucoup d'entre elles sont directement bâties sur lui, et sur les rencontres et péripéties « en route ». »<sup>47</sup>

Le sujet commande, comme point de départ du *Fantômas* de Julio Cortázar, la première rencontre du protagoniste, Julio Cortázar lui-même, et de Fantômas, et la soudaine apparition de l'élément perturbateur : la disparition criminelle de tous les livres et des célèbres intellectuels partout dans le monde. Le point d'arrivée sera la résolution du problème. Toute l'action se déroule entre ces deux points, pôles de l'action, événements dans lesquels les digressions sur l'engagement d'un superhéros et d'un intellectuel tel que l'écrivain argentin jouent un rôle essentiel pour rapprocher

---

<sup>47</sup>*Ibid.*, p.249.

le genre populaire de la bande-dessinée-dessinée à la littérature majeure.

Néanmoins, le roman n'est pas bâti sur eux, mais sur ce qui se discute entre eux. Par essence, il ne devrait rien y avoir entre le point de départ et le point d'arrivée : l'intellectuel et le superhéros sont, dès le début, uniquement d'accord sur le fait qu'il faut régler le problème ; cela demeure absolu et invariable tout au long du récit. Après toutes les péripéties, c'est comme s'il ne s'était absolument rien passé. Fantômas au début du récit brise une fenêtre pour entrer dans l'habitation de Julio Cortázar., et il répète son geste irréfléchi à la fin de l'histoire.

« — Ma pauvre... — commence le narrateur, mais il ne terminera jamais sa phrase, car les carreaux de sa fenêtre volent en éclats (et avec ça, la science prétend que le verre est *un liquide*) et, conformément à ses habitudes, Fantômas se plante au beau milieu du salon avec son masque blanc, vêtu de bleu électrique. Le narrateur raccroche ; le bruit a dû renseigner Susan plus que nécessaire. Il se compose une figure plus ou moins.

— Putain de leur mère — dit Fantômas — je ne vais pas en laisser un seul en vie ! me faire ça à moi, les enculés !

— Et la facture, je te l'envoie ? — veut savoir le narrateur.

— Poissons te la réglera, c'est la trésorière. » (FCVDM, 41-42) <sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> «—Mi pobre... empezó el narrador, pero no terminó nunca la frase porque los vidrios de la ventana volaron en astillas (y eso que según la ciencia el vidrio es un líquido) y de acuerdo a sus costumbres Fantomas se plantó con la máscara blanca y un traje azul eléctrico en mitad del salón. El narrador colgó, puesto que el ruido debía haber informado de sobra a Susan, y puso una cara más o menos.  
—La puta que los parió —dijo Fantomas—, no voy a dejar a uno solo vivo, esto no me

À propos de ce phénomène, Mikhaïl Bakhtine écrit :

« Deux moment connexes d'une existence et d'un temps biographiques se sont immédiatement confondus. Cette rupture, cette pause, ce hiatus, qui apparaissent entre ces deux moments directement contigus d'une biographie, et au-dedans desquels, justement, se structure tout le roman, n'entrent pas dans la série biographique temporelle. Ils se placent hors du temps biographique, ne changent rien à l'existence des héros, n'y apportant rien. Il s'agit d'un hiatus extratemporel entre deux moments d'un temps biographique. »<sup>49</sup>

À une époque où la littérature se trouve en apparence démunie de moyens innovateurs, certains auteurs du corpus s'inspirent du modèle du roman antique grec.

Ce dernier est gouverné par ce que Mikhaïl Bakhtine appelle le « temps de l'aventure et du hasard », qui est, spécifiquement, « le temps de l'intrusion des forces irrationnelles dans une vie humaine ». Nous observons combien, dans les romans d'Alberto Mussa et de Jasper Fforde, l'intrusion implique une série de réflexions scientifiques appliquées à un univers littéraire imaginaire. Par exemple, l'univers littéraire du roman de Jasper Fforde est expliqué à partir de la théorie de la relativité d'Einstein, dont s'inspire également le théoricien russe pour illustrer sa notion de

---

lo hacen a mí, conchemadres.

—¿La factura te la mando a tu casa? —quiso saber el narrador.

—Piscis te la pagará, es la tesorera.” (FCVM, 30)

<sup>49</sup>*Op. cit.*, p.242.

chronotope.

En fait, le temps de l'aventure et du hasard du roman antique a une fonction éminemment pédagogique dans les romans de l'auteur portugais et de l'Anglais.

Jusqu'à présent, nous avons parlé du didactisme, du normatif, des éléments réactionnaires des œuvres du corpus ; il faut toutefois souligner que tous ces termes n'ont pas forcément un sens péjoratif. Avant tout, ces éléments ne sont pas isolés dans la totalité des œuvres du corpus, ils sont, au contraire, une partie fondamentale de tout le système, de ses images et de son style. Nous ne pouvons pas détacher, par exemple, l'esthétique nazie de l'œuvre de Roberto Bolaño, alors qu'elle contribue à accorder une nouvelle jeunesse à la littérature, à travers le carnaval littéraire du poète démoniaque sacrifié, déjà analysé auparavant. Dans *Les Détectives sauvages*, le didactisme est un des éléments fondamentaux des images carnavalesques qui mélangent culture populaire et haute culture. Il est à l'origine de la quête principale : apprendre sur la vie d'une poétesse et son mouvement littéraire marginal.

Le trajet temporel le plus important dans la trame narrative du roman de Jasper Fforde est celui qui permet de résoudre l'élément perturbateur : le kidnapping du mari de Thursday. Ce trajet permet d'instruire le lecteur sur l'Histoire, l'histoire littéraire et l'histoire individuelle. Alain Vaillant écrit :

« Les bouleversements de la littérature rendent obsolètes les vieux schémas historiques, obligent à trouver des modèles explicatifs bien supérieurs, capables de rendre compte à la fois de l'ordre ancien et des réalités nouvelles. C'est pourquoi les moments de mutation culturelle sont toujours propices à la pensée historique, parce qu'ils lui jettent un défi redoutable – si l'histoire littéraire ne veut pas se

contenter du plaisir nostalgique d'évoquer les temps anciens, qui paraissent alors d'autant plus désirables qu'ils sont lointains. Or, il est indéniable que nous sommes aujourd'hui engagés dans un bouleversement littéraire d'une ampleur exceptionnelle – peut-être le plus considérable depuis la Renaissance ; que, depuis quelques décennies, une page est en train de se retourner et qu'on commence, désormais à un rythme de plus en plus accéléré, à en repérer les effets climatiques. »<sup>50</sup>

Et plus loin il ajoute :

« La perception du fait littéraire reste, par nature, fondamentalement subjective et [...] Gustave Lanson l'avait déjà souligné avec force, le premier devoir de l'historien de la littérature est de prendre acte, précisément parce qu'il est historien, de cette subjectivité. »<sup>51</sup>

L'aller-retour d'une histoire à une autre s'adapterait très bien au vécu de Thursday : le voyage fait remonter vers le moment traumatique de la Guerre de Crimée, en même temps que ses lectures d'adulte et surtout ses jeux de mots, qui ont des conséquences narratives dans un monde merveilleux, et contribuent à mieux digérer son passé. Jasper Fforde semble exagérer les bontés de l'expérience du voyage vers l'univers littéraire pour montrer combien la littérature peut changer la vie des lecteurs, en affichant une attitude bienpensante, différente de celle d'autres auteurs qui réussissent à changer l'histoire littéraire, être à contre-courant du

---

<sup>50</sup>Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, « Lettres », 2010, p.12.

<sup>51</sup>*Op. cit.*, p.16.

système dominant qui met des hiérarchies entre la haute culture et la culture populaire ou de masse, et répondre à la question sur la fin de la littérature. Voyager équivaut à faire du tourisme ou partir en vacances :

« *Fido chien de berger*, l'histoire d'un chien infiniment loyal et intelligent dans un village rural d'avant-guerre fut publié par Collins en 1950. Enid Blyton, qui noircissait des centaines de pages depuis son adolescence, avait trouvé une échappatoire à son enfance malheureuse dans les contes simples qu'elle inventait pour le jeune public. Elle a été rééditée sous une forme revue et corrigée pour mieux répondre aux mœurs actuelles et, depuis un demi-siècle, sa popularité ne s'est pas démentie. Les héros non conformistes de ses romans vivent dans un monde idéalisé d'éternelles vacances d'été, d'aventures, de goûters copieux, de limonade au gingembre, de gâteaux et d'adultes tellement obtus qu'il faut tout leur expliquer... ce qui n'est pas très loin de la réalité.

MILLION DE FLOSS

*Enid Blyton* » (LPHP, 243) <sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> “Shadow the Sheepdog, the story of a supremely loyal and intelligent sheepdog in a rural pre-war countryside, was published by Collins in 1950. A compulsive scribbler from her early teens, Enid Blyton found escape from her own unhappy childhood in the simple tales she wove for children. She has been republished in revised forms to suit modern tastes and has consistently remained popular over five decades. The independently minded children of her stories live in an idealised world of eternal summer holidays, adventure, high tea, ginger beer, cake and grown-ups with so little intelligence that they need everything explained to them – something that is not so very far from the truth.’MILLON DE FLOSS –*Enid Blyton*” (TWLP, 193)

Les jeux de mots de Thursday Next ne lui permettent que de sauver son mari ou de réformer le système de l'univers littéraire, afin de le rendre plus convivial en apparence. Elle, en tant que protectrice de la haute littérature, de l'œuvre de William Shakespeare, essaie avant tout de faire régner l'ordre. Le jeu dans le roman de Jasper Fforde est, par conséquent, non subversif. Il y a des élans de subversion dans *Le Puits des histoires perdues*. À l'instar des films américains dans lesquels le personnage est un marginal qui s'oppose avec nonchalance à l'ordre régnant jusqu'à qu'il tombe amoureux de quelqu'un qui l'invite à s'intégrer dans la société, et même à devenir un représentant de l'ordre, la détective de Jasper Fforde, lequel a contribué à l'écriture du scénario d'un des épisodes de James Bond, devient la juge suprême de l'univers littéraire ; au lieu de détruire le pouvoir, elle finit par l'exercer.

*Le Puits des histoires perdues* apparaît comme un roman conservateur, dans la représentation de la société et de l'histoire littéraire. Cela s'explique par la résolution des éléments perturbateurs, qui ne révolutionne ni l'Histoire ni la littérature, bien qu'elles appartiennent à la diégèse ; par le fait que les mots-personnages représentent une esthétique qui se limite à expliquer le fonctionnement de la littérature, et parce que l'utopie littéraire apparaît dans le récit seulement sous une forme décorative. Il n'est pas question d'interroger la littérature, sinon de rendre son portrait le plus beau, tout en la rendant attractive, car ludique.

Le roman de Jasper Fforde est un hybride entre roman d'épreuves et d'aventures et roman d'aventures et de mœurs. Comme dans les romans de ce dernier groupe, l'héroïne de Jasper Fforde, une adulte qui sera bientôt mère, subit une certaine évolution en ligne droite. À l'instar des jeux de rôles, l'expérience gagnée au cours de ses aventures lui permet d'acquérir de la reconnaissance sociale et cumuler des savoirs au service de la société, tant érudits (Thursday doit

connaître les brouillons des textes littéraires pour pouvoir poursuivre sa quête) qu'opérationnels (stratégies militaires et policières).

Au contraire, dans le roman de Roberto Bolaño, l'idée d'évolution procède par à-coups et nœuds. Les acquis de chacun varient selon les circonstances. Nous proposons de décomposer de façon littéraire cette idée d'évolution complexe du roman de Roberto Bolaño, afin d'en faire découler une série généalogique spécifique :

*La série du temps historique et des générations* : celle de l'époque des manifestations sociales latino-américaines contre des états qui réagissent par la force (la prise par l'armée de l'université mexicaine). Et des générations (la décomposition du foyer de l'architecte qui finit dans un asile psychiatrique. L'avant-garde littéraire y est concernée car il aidait financièrement et intellectuellement à son maintien).

*La série des manifestations divines* : les passages fantastiques du roman ont le chronotope du conte.

*La série de la transformation du jeune en adulte* : Le récit est construit sous la forme d'une quête initiatique.

*Et la série économique d'une industrie littéraire* : Alors que Platon accuse la littérature de « simulacre », Roberto Bolaño montre l'industrie censée défendre la haute littérature comme un véritable simulacre comique, carrément néfaste pour l'homme.

Au surplus, chez Roberto Bolaño, la série cyclique des travaux d'écriture se construit comme une sorte de transformation du poète en auteur maudit.

Toutes ces séries ont en commun l'alternance (ou la succession) de formes différentes, des mêmes phénomènes. Ainsi, dans le processus historique, à l'époque

du conflit civil au Nicaragua succède celui d'une émigration intellectuelle forte des latino-américains pour l'Europe. Les années et les générations passent, de même que les mouvements littéraires. Ces nomades intellectuels mènent une vie précaire. Ils travaillent avec des personnes qui n'ont pas souvent accès à la culture.

« Quand nous sommes arrivés à Barcelone, je me sentais déjà mieux. J'ai abandonné discrètement le navire au cours de la deuxième nuit que nous passions au port et je suis sorti en marchant du port comme un travailleur du roulement de nuit. Tout ce que je possédais était sur mon dos, plus dix dollars que j'avais depuis Santiago et que je gardais dans l'une de mes chaussettes. La vie a beaucoup d'instantanés merveilleux, très différents, en plus, mais jamais je n'oublierai les Ramblas de Barcelone et les rues voisines qui se sont ouvertes pour moi cette nuit-là comme les bras d'une femme qu'on n'a jamais vue et en qui malgré tout on reconnaît la femme de sa vie ! Je n'ai pas mis trois heures, je vous le jure, à trouver du travail. Un Chilien, s'il a de bons bras et qu'il n'est pas paresseux, survit n'importe où, m'a dit mon père quand je suis allé lui dire au revoir. Moi je lui aurais volontiers mis mon poing dans la figure à ce vieux salopard, mais cette histoire c'est une autre histoire et ce n'est pas le moment de s'échauffer les sangs. » (LDS, 589) <sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> "Cuando llegamos a Barcelona ya me sentía mejor. A la segunda noche de estar atracados abandoné sigilosamente el barco y salí caminando del puerto como un trabajador del turno de noche. Llevaba lo puesto, más diez dólares que traía desde Santiago y que guardaba en uno de los calcetines. ¡La vida tiene muchos instantes maravillosos, muy variados, además, pero yo no olvidaré nunca las Ramblas de Barcelona y sus calles aledañas que se abrieron para mí aquella noche como los brazos de una mina que uno nunca ha visto y que sin embargo reconoce como la

Chaque auteur rappelle l'histoire littéraire à sa manière. A propos de la subjectivité de l'historien Alain Vaillant écrit :

« [Selon un cliché] les historiens seraient les passéistes, les théoriciens, les modernistes. C'est là encore une fausse évidence. Comme il vient d'être rappelé, l'histoire littéraire tient pour acquis que tous les phénomènes littéraires (passés, présents ou à venir) sont d'ordre historique, et rien n'est plus simple ni moins compromettant que cette conviction-là. Elle admet d'ailleurs qu'il peut être utile, et même nécessaire, d'aborder parfois les textes de façon synchronique, pour en conduire la description formelle de manière précise et rigoureuse. Mais cette littérature déshistoricisée se présente alors comme une sorte de fiction, qui n'est provisoirement acceptable qu'à la condition de ne pas vouloir passer pour autre chose qu'une pure abstraction, qu'un artifice méthodologique. »<sup>54</sup>

Et il ajoute :

---

mina de su vida! No tardé, se lo juro, más de tres horas en encontrar trabajo. Un chileno, si tiene buenos brazos y no es flojo, sobrevive en cualquier parte, me dijo mi papá cuando me fui a despedir de él. Yo de buena gana le hubiera aflojado un puñetazo en la cara al viejo conchaesumadre, pero esa historia es otra historia y no viene al caso hacerse mala sangre" (LDS, 385)

<sup>54</sup>Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, « Lettres », 2010, p.11.

« Surtout, il ne faut jamais oublier que la vraie raison d'être de l'histoire, sa seule justification sociale et intellectuelle, est que la connaissance du passé sert à éclairer l'avenir, à guider l'action : les historiens sont donc – ou du moins devraient être – intéressés au premier chef par le présent. »<sup>55</sup>

L'écrivain est en quelque sorte gardien de l'histoire littéraire. Reste à savoir s'il est bon ou pas : car produire un roman conservateur est le risque à prendre quand un gardien de la haute littérature tente de manière ludique de valoriser la paralittérature, et vice versa.

#### e. **Une certaine structure de la consolation**

Umberto Eco, dans *De Superman au surhomme*, a largement critiqué le côté conservateur de la paralittérature. À propos *Des Mystères de Paris* d'Eugène Sue il écrit : « réformisme édulcoré, où l'on souhaite que quelque chose change afin que tout reste comme avant. Sue est en apparence une manière de social-démocrate ; en réalité, c'est un vendeur d'émotions spéculant sur la misère humaine »<sup>56</sup>. Jasper Fforde spéculait plutôt sur le goût pour la littérature d'une population qui ne fréquente pas beaucoup les classiques. Plus tard, Umberto Eco revient à nouveau : « Recette pour concocter une œuvre narrative de large consommation, capable de susciter l'intérêt des masses populaires et la curiosité des classes aisées : choisir une réalité

---

<sup>55</sup>*Op. cit.*, p.11.

<sup>56</sup>*Op. cit.*, p.48.

quotidienne existante mais insuffisamment prise en considération, où l'on trouve des tensions irrésolues (Paris et ses misères) ; poser un élément résolutoire, contrastant avec la réalité de départ, qui propose une solution immédiate consolant des contradictions initiales. Si cette réalité est *effective* et ne porte pas en elle les conditions de résolution des contrastes, l'élément résolutoire devra être *fantastique*. En tant que tel, il sera immédiatement pensable, donné comme déjà réalisé, et il agira directement, sans être contraint de passer par les médiations limitatrices des événements concrets »<sup>57</sup>. Comble de cette structure de la consolation, le lecteur découvre le royaume merveilleux de la littérature à travers les problèmes familiaux de Thursday Next : elle est une policière enceinte qui risque de devenir veuve.

La maîtresse d'œuvre qui crée le besoin de consolation est la littérature elle-même, puisqu'il s'agit d'un personnage littéraire le principal opposant de Thursday ; le produit fascine et surprend le lecteur. Dans le *Nom de la Rose* d'Umberto Eco, le maître d'œuvre est un vieux lettré caché dans une bibliothèque idéale, le résultat fascine mais terrorise. Il y a donc une base commune aux deux cas, mais une différence quant au rapport de la littérature à la consolation. Le merveilleux littéraire et ludique de Jasper Fforde ne produit pas le même effet que la chasse au criminel dans une bibliothèque sublime, aussi belle qu'effrayante : chez Jasper Fforde, les périls que doit affronter la pauvre femme enceinte Thursday ne finissent jamais, mais son univers littéraire merveilleux est riche en *deus ex machina*, ce qui donne l'impression au lecteur que la vie est un jeu et la littérature, une sorte d'État-Providence ; chez Umberto Eco, les périls qu'encourent les deux détectives ne finissent jamais complètement et la littérature, la quête du texte d'Aristote non accepté par l'Église, provoque l'effroi. La curiosité intellectuelle est une manière de

---

<sup>57</sup>*Ibid.*, p.56.

jouer avec le feu. La consolation vient uniquement de la sympathie qu'éprouve le lecteur envers les deux détectives qui ne peuvent empêcher Jorge de brûler le livre d'Aristote :

« —Mais qu'est-ce qui t'a fait peur dans ce discours sur le rire ? Tu n'élimines pas le rire en éliminant ce livre.

—Non, certes. Le rire est la faiblesse, la corruption, la fadeur de notre chair. C'est l'amusement pour le paysan, la licence pour l'ivrogne, même l'Eglise dans sa sagesse a accordé le moment de la fête, du carnaval, de la foire, cette pollution diurne qui décharge les humeurs et entrave d'autres désirs et d'autres ambitions... Mais ainsi le rire reste vile chose, défense pour les simples, mystère déconsacré pour la plèbe. L'apôtre même le disait, plutôt que de brûler, mariez-vous. Plutôt que de vous rebeller contre l'ordre voulu par Dieu, riez et amusez-vous de vos immondes parodies de l'ordre, à la fin du repas, après avoir vidé les cruches et les fiasques. Elisez le roi des fols, perdez-vous dans la liturgie de l'âne et du cochon, jouez à représenter vos saturnales la tête en bas... Mais ici, ici » A présent, Jorge frappait du doigt sur la table, près du livre que Guillaume tenait devant lui. » (LNR, 507) <sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> “Ma cosa ti ha spaventato in questo discorso sul riso? Non elimini il riso eliminando questo libro.” “No, certo. Il riso è la debolezza, la corruzione, l'insipidità della nostra carne. È il sollazzo per il contadino, la licenza per l'avvinazzato, anche la chiesa nella sua saggezza ha concesso il momento della festa, del carnevale, della fiera, questa polluzione diurna che scarica gli umori e trattiene da altri desideri e da altre ambizioni... Ma così il riso rimane cosa vile, difesa per i semplici, mistero dissacrato per la plebe. Lo diceva anche l'apostolo, piuttosto di bruciare, sposatevi. Piuttosto di ribellarvi all'ordine voluto da Dio, ridete e dilettratevi delle vostre immonde parodie

L'existence des péripéties interminables vient, nous semble-il, d'une esthétique de la consolation qui requiert de conserver le lecteur sous tension : il éprouverait un mélange entre curiosité et peur devant l'imminence de l'apocalypse (chez Umberto Eco et Jasper Fforde, la fin du monde est constamment annoncée). Pour finir, il faudrait faire moins de paralittérature, empêcher cette structure de la consolation de se développer, et renoncer à s'identifier aux personnages. Il faudrait s'approcher de la haute littérature qui fait un minimum de paralittérature. Mais comment s'exprime le jeu dans la « précarité » paralittéraire ? Comment le jeu peut valoriser la littérature mineure et la paralittérature avec une petite dose de paralittérature ?

Heureusement, le lecteur d'Umberto Eco n'est pas pris par surprise. Il sait que, bien qu'il dénonce le côté conservateur de la paralittérature, il fait davantage de la paralittérature que de la haute littérature. Ce qui favorise sa rhétorique d'instruire sur la haute littérature en amusant. Du même coup, malheureusement, le lecteur perd au passage la dimension avant-gardiste de la haute littérature. Grâce à une omniprésence de la paralittérature, comme dans les romans de Jasper Fforde et Umberto Eco, le lecteur saisira la stratégie pédagogique et ludique du roman, au prix d'être obligé d'apprendre sur la littérature dans l'œil d'un cyclone émotionnel.

Dans le roman de Jasper Fforde, les ragots sur les auteurs majeurs comme William Shakespeare sont souvent mis en avant, comme la possibilité que cet auteur n'ait jamais existé (qu'il n'était qu'un personnage littéraire en fuite dans le monde réel), ou comme les explications farfelues sur « The History of Cardenio », texte

---

dell'ordine, alla fine del pasto, dopo che avete vuotato le brocche e i fiaschi. Eleggete il re degli stolti, perdetevi nella liturgia dell'asino e del maiale, giocate a rappresentare i vostri saturnali a testa in giù...Ma qui, qui..."ora Jorge batteva il dito sul tavolo, vicino al libro che Guglielmo teneva davanti". (INR, 545-546)

attribué au géant anglais. Ce qu'on apprend sur la haute littérature est, du coup, d'un niveau intellectuel moins élevé que ce que l'on apprend dans le roman d'Umberto Eco. En revanche, les romans ont tous deux en commun que les protagonistes aspirent à lire des ouvrages disparus. De plus, un autre malheur les frappe : à vouloir se précipiter pour les trouver, ils se blessent ; puis, pour le cas d'Adso de Melk, les illustrations sur le rire qu'il voit dans l'abbaye et qui concernent le livre recherché servent à décorer ses cauchemars. En fin, au moment où Guillaume, du roman d'Umberto Eco, ne peut plus lire parce qu'il perd ses lunettes, ou Thursday Next doit s'occuper de sa famille avant d'entrer dans l'univers littéraire, la réalité empêche les protagonistes de deux romans d'accomplir leurs quêtes. Une incompatibilité existerait donc entre ces deux univers de signes que sont *Le Puits des histoires perdues* et *Le Nom de la Rose* et le réel, ce qui oblige le lecteur à choisir. À la fin, la paralittérature (les ragots, la structure de la consolation, le grand nombre de tensions qui troublent la lecture des personnages lettrés) l'emporte sur la haute littérature. À la petite dose de haute littérature, il ne faut donc pas oublier d'ajouter la réalité, contenant tous les éléments de la paralittérature.

Chaque œuvre du corpus, avec plus ou moins de paralittérature, répète la rhétorique d'instruire en amusant comme moyen de valoriser la littérature majeure, mineure et la paralittérature. Comme les protagonistes dans un monde de signes se confectionnent des instruments ludiques (les jeux de mots, les devinettes, les jeux cruels comme le combats dans *Les Détectives sauvages* et *l'Enigme de Qaf*) pour interagir avec le personnel romanesque, décrire ce qu'ils voient, le lecteur s'éclaire par une lecture qui l'invite à jouer des contenus insoupçonnés par les personnages. Il est libre de choisir ce qu'il veut lire ou pas et ressemble au Surhomme selon Umberto Eco : « [II] est le ressort nécessaire au bon fonctionnement du mécanisme

de la consolation ; il rend immédiats et impensables les dénouements des drames, il console aussitôt et console mieux »<sup>59</sup>. Il participe à la création du récit en étant « le ressort nécessaire » qui répond à la question de la fin de la littérature. En effet, le récit pose les questions et le lecteur les résout en jouant. C'est la raison pour laquelle la fin des *Détectives sauvages* est ouverte : le roman s'achève par une énigme que le lecteur doit résoudre. Le lecteur devient presque un personnage en essayant de résoudre la crise littéraire. Ce qui différencie le rôle du lecteur d'une œuvre du corpus à l'autre est la quantité de paralittérature : plus sa quantité est élevée, moins le jeu sur lequel repose le destin de la littérature est sérieux.

La littérature qui mélange paralittérature et littérature érudite doit premièrement récuser la distance radicale entre les figures du maître et du disciple, deuxièmement permettre au lecteur d'imaginer, plutôt que d'attendre qu'on lui explique tout sur la littérature, troisièmement réduire les frontières entre les champs littéraires, en évitant de faire de la littérature pour un public spécifique tel que les futurs érudits littéraires. Elle ne doit pas transformer le lecteur en révolutionnaire kamikaze comme dans la nouvelle d'Antoine Volodine, ni les ignorants en savants ; car il y a un savoir à l'œuvre dans l'ignorant et le lecteur peut être émancipé, actif. Tout personnage du lecteur consommateur de paralittérature est déjà acteur de son histoire et est détenteur d'une sagesse que l'écrivain porte en mots. C'est à travers un bon mélange entre le populaire et l'érudit qu'il est possible d'éviter que la structure de la consolation provoque une perte de qualité du contenu littéraire.

La haute littérature contribue sensiblement à la transmission de la paralittérature. Beaucoup d'écrivains de notre corpus sont redevables de cette transmission et, en particulier, d'une conception moins apocalyptique de la littérature.

---

<sup>59</sup>*Ibid.*, p. 57.

La haute littérature et la paralittérature sont d'ailleurs reliées par un rapport d'échange : la valorisation de la paralittérature en échange à une réponse à la crise de la fin de la littérature décrétée par la haute littérature. À défaut de ne pas pouvoir résoudre cette crise littéraire, la haute littérature trouve dans les jeux infinis de la paralittérature un bain de jouvence. La nouvelle littérature résultante du mélange entre paralittérature et haute littérature se manifeste à travers le motif du jeu.

La haute littérature connaît une sorte de renaissance par la plume des auteurs du corpus. Ils rappellent l'importance du jeu dans la littérature, et proposent des variations des anciennes formes de jeu ; mais celui-ci est propre à toute la littérature, voire de la culture. D'après Johan Huizinga :

« La culture naît sous forme de jeu, la culture, à l'origine, est jouée. Même les activités visant directement à la satisfaction des besoins vitaux, telle la chasse, revêtent volontiers la forme du jeu dans la communauté archaïque. »

Plus loin, il ajoute cette précision :

« Dans ces jeux, la communauté exprime son interprétation de la vie et du monde. Il ne faut donc pas entendre que le jeu se transforme ou se convertit en culture, dans ses phases primitives, porte les traits d'un jeu, et se développe sous les formes et dans l'ambiance du jeu. »<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup>Johan Huizinga, *Homo ludens (Essai sur la fonction sociale du jeu)*, Paris, Gallimard, 1951, p.95.

Jean-Marie Apostolidès écrit ceci à propos d'un des objectifs Guy Debord dans son projet esthétique :

« Redonner au jeu la place prééminente qui était la sienne à l'origine de la culture. Le monde est vieux, il n'a plus rien à apporter, il est connu dans sa totalité. Pour qu'il redevienne passionnant, il doit rajeunir en retournant à l'enfance, c'est-à-dire au jeu [...] La vocation première du lettrisme sera de proclamer le retour du jeu. Pour y parvenir, l'art et la religion, qui sont des excroissances d'un jeu primitif, désormais pétrifié, doivent être détruits. Bien que le jeu ne puisse s'exercer sans règles, il acquiert dans la pensée de Debord le statut d'un élément liquide dont la fonction implicite est de ruiner tout ce qui a été fossilisé au cours du temps. La révolution à venir aura l'apparence d'une ivresse collective. »<sup>61</sup>

En s'inspirant de la paralittérature, la haute littérature ne fait que perpétuer la tradition littéraire. Bien que le romanesque favorise l'idéalisation de l'histoire de la littérature (ces protagonistes, ces mouvements), celle-ci n'échappe pas aux critiques caractéristiques du postmodernisme. Au lieu de la quête moderniste de sens dans un monde chaotique, les auteurs évitent de façon ludique la possibilité du sens. Contre cette quête de sens, il y a une architecture du hasard et, en même temps, sans le contrôle d'une voix unique. Plusieurs voix s'amuse à représenter l'histoire littéraire comme dans les romans des auteurs du boom latino-américain qui mènent une réflexion sur la démocratie. Antoine Volodine et Roberto Bolaño proposent une vision de la littérature d'après chaque individu, dans laquelle la distinction entre culture supérieure et inférieure est critiquée, ce qui sera traité dans le chapitre 3 de cette

---

<sup>61</sup>Jean-Marie Apostolidès, *Debord Le naufrageur*, éd. Flammarion, 2015, p. 126.

étude : dans *Les Détectives sauvages*, un passage représente une culturiste « décérébrée » qui semble être plus intelligente, meilleure poète qu'Arturo Belano, et la fin du roman nous montre qu'il peut être lu comme un Western (de façon simple, linéaire).

Au stade de la confusion des voix, espaces et temps, l'aspect conflictuel de la perception du monde, de la vie humaine et de la littérature est d'une grande envergure. On trouve, dans ce chaos, parallèlement aux conceptions réactionnaires des lettres de la part de certains érudits universitaires et mouvement littéraires (les surréalistes parodiés par Roberto Bolaño), des expressions moqueuses, qui tournent en dérision et blasphèment toute institution ou groupe de gens se prétendant sérieux ; parallèlement aux discours sérieux, des discours comiques et injurieux ; parallèlement aux personnages sauveurs des bibliothèques comme dans l'œuvre de Umberto Eco, leurs sosies parodiques. Une étude approfondie des éléments perturbateurs dans chaque roman peut nous éclairer sur ce type de portrait. Nous le développerons dans le chapitre suivant.

---

## **Chapitre 2**

### **Narratologie et métalittérature : pour un changement de perspective**

Héritiers du *Musée du Roman de l'Eternelle* (1967) de Macedonio Fernandez, la plupart des auteurs du corpus proposent des récits dans lesquels le lecteur lui-même est un personnage. Toutefois, on ne peut être Macedonien à moitié. Soit les auteurs font comme lui, c'est-à-dire qu'ils créent des œuvres sur le refus de faire de la littérature, soit ils acceptent la littérature en mettant la métalittérature au service de celle-ci. C'est le cas de Jasper Fforde, qui se moque de la littérature sans jamais la contredire, comme dans *Les Détectives sauvages* où les personnages cessent d'écrire pour toujours. Bien au contraire, Thursday Next devient la Juge Suprême de l'univers littéraire, et cela après avoir été la policière chargée d'empêcher que des personnages voyagent à l'intérieur des œuvres de la haute littérature, comme celles de William Shakespeare, pour les détruire. Jasper Fforde emprunte le deuxième chemin, celui de la paralittérature, ce qui explique son humour sans conséquence, plutôt *soft*.

Dans *Paralittératures*, Daniel Fondanèche valorise le roman policier et celui d'espionnage parce qu'ils éclairent l'Histoire, et expose son idée sur le mélange des genres :

« Le roman a d'abord une fonction de rééquilibrage social dans les relations interpersonnelles. Le roman d'espionnage assure une fonction semblable, mais au niveau des nations. En revanche, les deux ont un rôle populaire de dévoilement : le policier met au jour les côtés obscurs de l'individu afin d'assurer une forme de catharsis dans le lectorat qui assassine alors par procuration, tandis que le roman d'espionnage assure une fonction semblable pour les Etats. Il assure le dévoilement de l'histoire secrète, celle dont les pays ne

peuvent se glorifier de peur de déroger, mais dont le lecteur se délecte comme s'il était invité dans le bureau de « M » du « Vieux » ou de « Charlie » pour partager tous les secrets de la nation. Par procuration, le lecteur devient un personnage important, celui qui peut voir le dessous des cartes, ce qui est l'essentiel quand on sait que lesdites cartes sont toujours biseautées. »<sup>62</sup>

Ces deux idées sur le « rééquilibrage social » du roman policier et étatique du roman d'espionnage s'appliquent dans la construction des hiérarchies littéraires et nations littéraires des œuvres du corpus.

Dès l'introduction, nous avons posé que les œuvres du corpus partagent entre elles le mélange des genres, parmi lesquels le policier occupe une place considérable. Dans les œuvres des auteurs qui mélangent haute littérature et paralittérature, le genre de l'essai se retrouve mêlé à celui du roman policier. Pour ces auteurs, l'homme lettré est un enquêteur qui ne diffère pas d'un détective. Une personne qui frappe à la porte, un mystérieux livre déposé dans la chambre d'auberge ou encore un simple bruit à l'extérieur, tout événement, même minime, est analysé par le narrataire Héberto Prada dans *Hermina*, qui n'est pas à proprement parler un détective, sinon un flâneur.

« Au bout de quelques mois, Ingrid Himmler décida d'accorder une plus grande liberté à Héberto. « Je suis fatiguée de ce face-à-face quotidien, lui dit-elle. C'est préférable que tu sortes, que tu ailles te

---

<sup>62</sup>*Ibid.*, p.241.

balader, que tu fréquentes les bibliothèques, que tu te fasses des relations, que tu pénètres la ville avec ton regard et ton esprit. Tu dois t'enrichir d'un tas d'impressions et d'émotions pour écrire. » Pour qu'il eût une grande autonomie, elle lui remit une carte bancaire qui lui permettait de retirer un certain montant par semaine. « Tu seras un peu plus libre. Le meilleur homme pour une femme, c'est un homme libre. » (H, 115)

Il est détective dans la mesure où il cherche l'œuvre littéraire impossible, celle qu'il souhaite écrire. Personnage somnambule et toujours alerte au monde, il ne se promène pas dans la rue sans croire qu'il est poursuivi par quelqu'un. Il se différencie d'un policier, parce qu'il hallucine très souvent et se laisse emporter par son imagination. Ses promenades représentent un contexte propice à divagation, à la fantaisie.

Un narrataire similaire est l'éditeur de l'anthologie viscérale-réaliste dans *Les Détectives sauvages*. Tout son temps passé à la recherche de génies littéraires l'a laissé avec des manies : il croit être suivi par un auteur maudit. Dans *Le Puits des histoires perdues*, la détective littéraire est certaine d'être surveillée par un dieu de la littérature :

« Nul n'avait été plus surpris que moi par l'arrivée du Grand Manitou, après que j'eus tiré la poignée d'alarme. Pour les incroyants, ce fut un sacré choc, et pour les fidèles, pareillement. Elle avait si longtemps été une simple figure de rhétorique qu'il était quelque peu déroutant de la voir en chair et en os. Moi, je lui trouvai l'air d'une

femme plutôt ordinaire, âgée d'environ trente-cinq ans, mais Humpty Dumpty me confia plus tard qu'il avait une silhouette en forme d'oeuf. » (LPHP, 437) <sup>63</sup>

Une sorte jeu de cache-cache s'instaure entre les personnages lettrés, qui finissent par être inséparables. Mais à la différence des auteurs de la haute littérature tels que Sami Tchak et Roberto Bolaño, Jasper Fforde crée un personnage divin qui détermine les péripéties de sa narrataire (il s'occupe même de la résolution du conflit). Ce qui est exprimé par un retour vers le passé de Thursday et vers son enfance et sa propre nature cosmologique. C'est dans les résolutions des péripéties à travers le *deus ex machina* que le lien entre Thursday et le dieu de la littérature est le plus patent : il exprime une certaine intériorité partagée entre le démiurge et Thursday Next. Que ce soit sous les traits fantastiques du roman de Roberto Bolaño, surréalistes du roman de Sami Tchak ou merveilleux de celui de Jasper Fforde, toute réflexion sur objet ou une figure littéraire recherchée est accompagnée par une interrogation sur le protagoniste lui-même, preuve que métiers littéraire et métaphysique vont de pair.

Quand c'est au narrateur omniscient d'*Hermina* de prendre parole, il le fait à la troisième personne, sans vraiment se distinguer du récit global. Il décrit alors avec rigueur l'entourage d'Héberto Prada. Le personnage est conscient de cette absence équivalente à l'absence de dieu, d'où les nombreuses réflexions nihilistes. C'est ce qui fait entrer le métalangage dans l'enquête métaphysique d'Héberto Prada.

---

<sup>63</sup> "No one had been more surprised than me by the arrival of the Great Panjandrum when I pulled the emergency handle. For the non-believers it was something of a shock, and no less so for the faithful. She had been so long a figure of speech that seeing her in the flesh was startling. I thought she had seemed quite plain and in her mid-thirties, but Humpty Dumpty told me later he had been shaped like and egg." (TWLP, 353)

L'identification du narrateur étant la principale quête amorcée dans le roman, les quelques éléments de roman policier sont mélangés à une certaine recherche à la fois métaphysique et littéraire.

Jasper Fforde va au-delà de cette expérience en intégrant une divinité dans son récit. Dieu au nom imprononçable dans la bible (YHWH), il est représenté par sa presque absence diégétique dans son roman (il n'apparaît qu'à la fin), mais en même temps par sa toute présence qui s'exprime par la complexité du récit. Dieu ou son substitut narratif est « banalisé » au point de ressembler à une personne ordinaire comme Thursday Next. Il est comme les principaux adjuvants de la détective : des personnages aux physiques plutôt tendres et aux comportements enfantins, tel le chat de Cheshire, gardien de la bibliothèque de l'univers littéraire. Le chat gardien de la littérature corrobore le cliché sur les chats et les hommes lettrés, ce qui permet au lecteur de se repérer :

*« Délit d'initié : terme argotique désignant la Manipulation Narrative Interne. Illégale depuis 1932 et contraire à l'article B17 (g) du code de la continuité narrative, cette façon de prendre des libertés avec l'intrigue est tellement répandue dans le Monde des Livres que pour faire régner la loi, il faut recourir aux mesures discrétionnaires. Si des manipulations mineures telles que la violation du dialogue sont généralement tolérées, des réajustements narratifs non autorisés font l'objet d'investigations impitoyables. [...] Heathcliff figure parmi les nombreux cas de procès retentissants intentés par la Jurifiction.*

*LE CHAT DE L'A.U DE W. Guide de la Grande Bibliothèque*  
(glossaire) » (LPHP, 392)<sup>64</sup>

Il emploie un discours juridique mais il n'est qu'un chat, il est représentant de la loi mais il n'effraie que les opposants à la quête de Thursday. C'est à partir de cette contradiction que se développe une esthétique soft.

Le personnel romanesque est constitué par des Juvénal du néant littéraire. Leur humour est aussi radical que leur pensée philosophique. En cela, ils tiennent de Nietzsche en même temps que de son prédécesseur, Schopenhauer, lequel concevait Dieu comme un enfant pervers qui joue avec ses créatures. Justement, c'est dans ce sens que l'on doit prendre la grande diversité des jeux dans *Les Détectives sauvages*. Ils sont présents dans les moments cruciaux du roman, notamment quand les détectives sont poursuivis par des mafieux juste avant de retrouver la poétesse tant recherchée, et à la fin du roman, qui se termine par un jeu, non résolu par les détectives sauvages, comme si les aventures de ces derniers se poursuivaient au-delà de la page blanche. Ces deux passages ont en commun que le jeu qui nie la littérature annonce en même temps l'avenir de celle-ci. Il s'agit bien d'un nihilisme créateur. Grâce au jeu, les personnages s'approchent de plus en plus de la mort jusqu'à en prendre sa dimension créative. Dans *Hermina* et *Ecrivains*, ce n'est

---

<sup>64</sup> "Inside trading: Slang term for Internal Narrative Manipulation. Illegal since 1932 and contrary to Item B17(g) of the Narrative Continuity Code, this self-engineered plot fluctuation is so widespread within the BookWorld that it has to be dealt with on a discretionary basis to enable it to be enforced at all. Small manipulations such as dialogue violations are generally ignored, but larger unlicensed plot adjustments are aggressively investigated. The most publicized flaunting of these rules was by Heathcliff when he burned down Wuthering Heights. Fined and sentenced to 150 hours' community service within Green Eggs and Ham, Heathcliff was just one of many high-profile cases that Jurisdiction were prosecuting at that time.' UA OF W CAT – The Jurisdiction Guide to the Great Library (glossary)" (TWLP, 317)

pas le jeu qui annonce l'avenir de la littérature, mais le hasard pour l'un et l'austérité pour l'autre.

Ce phénomène de caractérisation de la figure de l'érudit est aussi présent dans le roman d'Alberto Mussa, que nous pouvons proclamer successeur de Jorge Luis Borges dans la mesure où, comme Georges Perec en France, il s'amuse à donner des spéculations numériques, telles que celles qui expliquent l'origine de la poésie, genre considéré par cette mouvance comme de la haute littérature. Avant ces auteurs, le philosophe de l'Antiquité Pythagore prenait au sérieux ses spéculations en tant que le moyen d'accéder à la connaissance.

Nous analyserons le roman *L'Enigme de Qaf* en tant que renaissance humoristique de Pythagore. Cette « fête des nombres » de l'auteur brésilien a la particularité de réunir les littératures majeure occidentale et mineure orientale, mais non moins érudite. En effet, le roman a une dimension encyclopédique des spéculations numériques proférées par des érudits arabes concernant la poésie.

L'idée romantique sur l'écrivain qui doit souffrir, voire être fou, pour être un avant-gardiste véritable est présente dans les textes d'Antoine Volodine, Roberto Bolaño et Sami Tchak. La paralittérature transforme ces écrivains en détectives ou aventuriers ; mais ce devenir écrivain n'est pas à l'avantage de la littérature. Plus ils deviennent des personnages paralittéraires, plus ils abandonnent cette dernière. Soit ils veulent s'exiler, soit ils aspirent à devenir soldats, soit ils essaient de se suicider. Ces écrivains parviennent à enrichir l'histoire littéraire en valorisant la littérature mineure, mais pas à créer du nouveau. Cette impossibilité est à l'origine de leur mélancolie. Ils rejoignent la constellation d'écrivains, notamment du XXème siècle, qui disent adieu à la littérature, alors qu'ils ont essayé de les dépasser. Ce siècle, comme nous l'avons déjà remarqué, est celui de la critique littéraire. Nonobstant, il

semble que plus la critique littéraire et la métalittérature sont présentes dans les fictions, moins la tentative de sauver la littérature de sa crise est évidente.

Nous nous arrêterons avant tout aux éléments des œuvres du corpus qui relèvent du « roman d'aventures et d'épreuves », « roman d'aventures et de mœurs » et « roman biographique ». Ces trois types romanesques sont essentiels pour comprendre le rapport entre un contexte particulier de l'histoire littéraire et les différents temps auxquels ont lieu les histoires de chaque récit du corpus. Ils sont proposés par Mikhaïl Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman* pour décrire le roman grec antique et afin d'introduire sa notion de chronotope qui nous sera indispensable.

« Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps. Cette intersection des séries et cette fusion des indices caractérisent, précisément, le chronotope de l'art littéraire. »<sup>65</sup>

Nous sommes intéressés par le rapport que le théoricien donne entre « la métamorphose (ou transformation, principalement celle de l'homme) » et « le problème de l'identité (également surtout humaine) », lequel appartient « au folklore

---

<sup>65</sup>*Ibid.*, p.238.

universel primitif ».

« Dans l'image folklorique de l'homme, la transformation et l'identité sont profondément unies. Cette conjonction subsiste sous une forme extrêmement nette dans le conte populaire. L'image de l'homme est toujours échafaudée sur ces mêmes thèmes de la métamorphose et de l'identité. (De même sont invariables, à leur tour, les détails concrets qui complètent ces thèmes.) La métamorphose et l'identité de l'homme se communiquent à tout l'univers des humains, à la nature, aux objets créés de main d'homme. »<sup>66</sup>

Dans les œuvres du corpus, l'idée de transformation se ramifie à travers la réflexion sur la littérature. Nous essayerons d'établir un parallèle entre l'évolution d'un discours sur la fin de la littérature et l'évolution de certains personnages.

## **I. Péripiéties littéraires : des parodies du système élitiste de la littérature**

Derrière un naturel feint, la catégorie « roman » cache des disparités entre la haute littérature et la paralittérature. Maurice Nadeau écrit : « En littérature, plus précisément dans le roman [...], on a pris l'habitude d'enfermer dans une même dénomination des produits bien différents. Quelle commune mesure existe-t-il

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p.262.

entre le roman, souvent d'une excellente facture, qu'on lit en chemin de fer, afin de tuer le temps, et l'œuvre – assez rare il est vrai – dont on a le sentiment qu'elle peut infléchir le cours d'une existence ? Le produit porte, ici et là, la même étiquette, ses artisans l'un et l'autre le nom de romancier »<sup>67</sup>. Appliquée aux romans qui mélangent paralittérature et haute littérature, cette catégorie fait croire à une harmonie entre deux littératures de factures bien différentes.

Nous ne chercherons pas ici à caractériser le récit-type de chaque œuvre du corpus ; nous nous attacherons à montrer comment les éléments perturbateurs, issus de la paralittérature, ne sont pas un obstacle pour valoriser la littérature mineure et la paralittérature. Néanmoins, plus ces éléments sont nombreux, moins la valorisation est possible. Comme dans le chapitre antérieur, nous allons donc nous attacher à distinguer à quel point les œuvres correspondent dans leur construction et leur contenu à la définition de la paralittérature.

#### **a. Des personnages en quête de littérature : l'intériorisation**

Les personnages lettrés du corpus réalisent souvent des déplacements dans le monde réel, mais aussi des voyages intérieurs. Chez les auteurs les plus paralittéraires tels que Julio Cortázar, Jasper Fforde, Umberto Eco et Alberto Mussa, les personnages lettrés sont tellement imprégnés par la littérature que l'évolution du récit dépend beaucoup de la manière d'enchaîner leurs références littéraires. Ces références ont pour fonction de valoriser la littérature, mais le caractère non-sérieux

---

<sup>67</sup>Maurice Nadeau, *Le Roman français depuis la guerre*, Le Passeur Ed., Paris, 1992, p.12.

(ludisme gratuit, pédagogisme, variété des sous-genres et pirouettes techniques pour amuser le lectorat) de la paralittérature risque, au contraire, de faire échouer le projet. Dans les faits, comment un roman d'aventure, une bande-dessinée avec une esthétique *soft* peuvent-ils valoriser la haute littérature et la littérature mineure sans les imprégner de leur vacuité ?

À la différence des romans policiers, *Le Puits des histoires perdues* ne donne qu'une représentation puérile de l'objet recherché. À la différence d'Umberto Eco, Alberto Mussa et Julio Cortázar, qui ont un type de narrateur en commun (le narrateur intradiégétique qui évoque son passé sous la forme d'une confession, ironique pour les protagonistes érudits du texte d'Alberto Mussa et celui d'Umberto Eco, plus acide chez le protagoniste de la bande-dessinée, qui est Julio Cortázar lui-même). Celui de Jasper Fforde est moins analytique : la narratrice, Thursday Next, est plutôt une femme d'action. Dans tous les cas, c'est le subjectif qui prime sur les valeurs objectives qui caractérisent le roman policier. Les éléments perturbateurs qui relèvent du roman policier ne sont qu'un prétexte pour donner une version spécifique de la littérature.

L'image du narrateur chez Sami Tchak est plus complexe que dans les autres œuvres. La pensée du protagoniste est présentée comme une confession, comme chez Umberto Eco, Julio Cortázar et Alberto Mussa ; mais elle est exprimée à travers le discours indirect libre, sous la forme de la technique du flux de conscience. De sorte que narrateur et protagoniste sont souvent confondus. La narration passe par la banalisation humoristique de la figure de l'homme lettré de la haute littérature en même temps que par la représentation psychanalytique. Le narrateur peut représenter le surmoi hostile, qui empêche Héberto Prada de s'ouvrir librement au monde. En même temps, les personnages fantasmés tels qu'Hermina peuvent

représenter le Surmoi lacanien qui pousse à jouir. Pendant qu'Héberto écoute sa femme, il pense à Hermina :

« « Normal, mais normal ! s'emporta Ingrid. Il faut toujours un parrain blanc pour les nègres même quand ils ont fait l'effort de se civiliser. Sinon, un avocat à la cour de Bordeaux, quand même, hein, quand même ! » Elle renifla. Héberto hocha la tête. Pas de commentaire. [...] Dans les petites rues obscures, Hermina se libère, elle se montre telle qu'elle est, la femme qui a beaucoup de fantasmes. Elle libère ses envies, elle se transforme. Devant la petite église, près de la bibliothèque, elle se couche sur le banc peint en vert. Un couple est assis en face, sur un autre banc. La femme est plus jeune que l'homme, mais c'est un vieux couple. Hermina veut que nous fassions l'amour devant eux. Ils ne sont pas levés, ils ont regardé en silence et nous ont dit merci pour le spectacle, « merci beaucoup ». » (H, 112-113)

Ceci s'illustre par l'allégorie de sa chambre d'auberge, qui représente son intériorité. L'absence d'une fenêtre peut être la porte de son âme qui ne trouve pas sa place dans le monde contemporain dans lequel la littérature semble en décadence. Dehors, c'est le royaume de l'hostilité.

En effet, si l'on s'en tient aux théories du critique Jakobson, on peut dire que Sami Tchak travaille beaucoup sur la fonction poétique. Cela le fait s'approcher de

certaines caractéristiques des épopées courtes, nommées « épilions<sup>68</sup> », dans lesquelles le descriptif et le lyrisme dominant face aux actions.

L'aliénation d'Héberto Prada s'exprime par le fait qu'aucune information n'est donnée sur lui, ce qui n'arrive pas dans les œuvres d'Antoine Volodine et Roberto Bolaño, où les liens familiaux et sociaux comptent. Ce vide autour de la vie d'Héberto Prada contribue au mouvement d'autonomisation de la littérature, parce que le lecteur ne peut connaître sur lui que sa vision de la littérature. Comme l'exprime William Marx :

« L'autoréférentialité narcissique peut en effet s'interpréter autant comme le symptôme d'une relation difficile avec le monde que comme le signe d'une positivité de l'activité artistique. La littérature se replie sur elle-même soit parce qu'elle se considère comme seule digne d'être prise pour objet, soit parce qu'a été perdue la croyance en sa capacité à agir sur le réel. »<sup>69</sup>

Ce regret d'avoir perdu « la croyance en sa capacité à agir sur le réel » se manifeste à travers l'accent mis sur les promenades de l'écrivain dans l'obscurité, des îles caribéennes non-communicantes entre elles, et la nature sauvage. Héberto Prada cherche la nature pour se mettre hors du réel, comme c'est repérable lorsque le personnage contemple la mer, en tournant le dos à la société.

La nature sauvage, l'obscurité, constituent des énormes poncifs dans le roman de Sami Tchak. Dans son sens *métatextuel*, les deux éléments réveillent la créativité de l'écrivain. Leur fonction rappelle la métaphore des corbeaux qu'Enrique Vila-

---

<sup>68</sup> L'épilon est un genre privilégié par des poètes baroques comme Luis de Gongora.

<sup>69</sup>William Marx, *L'Adieu à la littérature*, Paris, Les Editions de Minuit, 2005, p.78.

Matas emploi dans son essai « Même si on ne comprendra rien »<sup>70</sup>. Il s'agit des corbeaux de l'imagination qui aident à l'écrivain à lutter contre la page blanche.

Ainsi, le désir de fusionner avec la réalité d'Héberto Prada correspond en même temps à une allégorie du travail de l'écrivain. L'écriture et la vie se retrouvent mêlées. Si l'ennemie de l'écriture est la page blanche, dans la vie d'Héberto Prada, c'est la mélancolie, c'est-à-dire, l'absence d'enthousiasme provoquée spécialement par l'absence de nature, notamment dans l'excipit, où le personnage affronte une grave dépression à Berlin. Seuls les moments où se manifeste la paralittérature, la littérature érotique, semblent représenter le personnage dans un état d'esprit vivace. Mais ils restent passagers. Sami Tchak insiste sur le côté cyclothymique d'Héberto Prada, qui passe de « l'orgasme » intellectuel à un sentiment d'aliénation du fait d'être écrivain dans un monde où la littérature est en ruine. Du point de vue des émotions, les moments de paralittérature aident les personnages de la haute littérature à éviter leurs pensées mélancoliques.

La littérature mineure dans les textes du corpus participe à l'esthétique des adieux à la littérature. Elle illustre la crise existentielle des narrateurs de Roberto Bolaño, Sami Tchak et Antoine Volodine, telle une étoile qui illumine leur mélancolie. Une humeur qui contamine leur vision du monde, leur description des lieux qu'ils parcourent. Mais cette esthétique des adieux varie selon l'auteur, comme le signale William Marx :

---

<sup>70</sup>Il déclare : « Peut-être mon voyage, le voyage de ma conscience, est celui qui va vers le néant, mais tout en construisant un solide et contradictoire système de coordonnées essentielles pour exprimer ma relation avec la réalité et la fiction, ma relation avec le monde ». Andrés-Suárez, Irene ; Casas, Ana (eds.). *Enrique Vila-Matas, Cuadernos de Narrativa*, Madrid, Arco Libros, 2007 (2<sup>e</sup> édition), p.16.

«† L'institution littéraire n'est pas monolithique. Les trois phases distinguées, expansion, autonomisation, dévalorisation, correspondent plus à des moments typiques qu'à une chronologie valable pour tous les pays, toutes les cultures, tous les genres ou tous les auteurs. À tout instant, on peut trouver des œuvres qui relèvent plutôt soit de l'expansion, soit de l'autonomisation, soit de la dévalorisation. » <sup>71</sup>

La représentation du spleen ressenti par les narrateurs dans les trois œuvres métalittéraires du corpus varie selon les phases d'expansion, d'autonomisation et de dévalorisation. Très représentatives de la perception de la réalité de chaque narrateur, ces phases témoignent de la propension des personnages à dégrader l'image de leur environnement, souvent apocalyptique. La moindre vision décadente de leur entourage se transforme souvent pour eux en un problème de la littérature. La poétesse recherchée des *Détectives sauvages* rappelle le rôle de l'écrivain d'aujourd'hui : balayer les ruines du passé. Ce qui n'est pas le cas chez Antoine Volodine où l'écrivain doit s'occuper non seulement du passé mais aussi du futur : il rend hommage aux lettrés révoltés du post-exotisme et organise son groupe pour abandonner la littérature une fois sorti de prison, et s'engager militairement contre le système dominant. Les deux auteurs décrivent les ruines de la littérature, mais seul Antoine Volodine représente la littérature dans une phase de transition entre la vie littéraire et la vie non-littéraire, voire militaire. Le détective sauvage Arturo Belano ne prend les armes que de manière anecdotique. Il se désengage de tout pacte avec la société en s'exilant en Afrique. L'écrivain d'après les deux œuvres est un historien

---

<sup>71</sup>*Op. cit.*, p.16.

littéraire qui dévalorise la littérature tout en valorisant la littérature mineure, les avant-gardes. Il a donc pour fonction d'épandre la littérature, agrandir la constellation, grâce à l'ajout d'écrivains non connus. Une fois cette tâche achevée, il abandonne la littérature soit en s'engageant militairement, soit en s'exilant. Roberto Bolaño et Antoine Volodine, façonneurs d'une esthétique plus ou moins engagée, représentent les phases de dévalorisation et d'expansion de la littérature, alors que Sami Tchak montre en plus la phase d'autonomisation.

L'espace quotidien de l'écrivain Héberto Prada est saturé d'immondices, de précarité, comme on peut la trouver chez Roberto Bolaño, ce qui allégoriquement exprime une vision pessimiste de l'état de la littérature. L'allégorie provoque aussi la destruction de tout lyrisme. Une fois données par le narrateur, les références à la littérature mineure entrent en terre dépourvue du sacré de la littérature. Chose d'autant plus évidente qu'elles sont données pendant que le narrateur se promène au milieu de gens plus occupés par leurs problèmes économiques que par la littérature. La solennité de la littérature est aussi cassée par le voisinage d'éléments différents, comme le corps de l'écrivain obligé de se prostituer littéralement pour survivre et un chef d'œuvre qu'Héberto Prada ne parvient pas écrire.

« Héberto Prada ramassa les pages éparpillées (Hermina, ton slip et ton soutien-gorge au bord dentelé sentent la vanille du coquillage de ta mère nue dans la chambre). Il jeta un coup d'œil sur la première. Il tenta de se convaincre de ses qualités, de se consoler par la subjectivité de tout jugement porté sur une œuvre de création. Mais il ne parvint pas à se voir autrement que par les yeux d'Ingrid [la femme à qui il vendait son corps]. Elle lui avait enfoncé dans la tête, de façon durable, l'idée de sa propre médiocrité. » (H, 212)

Cette disharmonie entre la vie sociale et économique et l'écriture peut se refléter dans la tristesse d'Héberto Prada, qui le pousse davantage dans l'aliénation jusqu'à la tentative de suicide. La phase de l'autonomisation de la littérature s'exprime donc par l'incompatibilité de la littérature avec le réel.

Un autre problème de la paralittérature pratiquée dans les œuvres les plus paralittéraires du corpus est la surabondance des éléments biographiques, voire autobiographiques comme dans *Le Nom de la Rose*, des lettrés. Cette paralittérature fait que la littérature s'enferme de plus en plus sur elle-même, comme si elle était la seule à pouvoir parler d'elle. Dans *Les Détectives sauvages*, presque chaque paragraphe représente un moment de la vie des lettrés ; mais à la différence des autres œuvres, il est question d'une esthétique de sabotage : l'écriture est sabotée à l'intérieur d'elle-même. Roberto Bolaño s'inspire de la paralittérature comme les autres auteurs, mais pour la démonter et matérialiser l'adieu à la littérature à travers ses personnages principaux tels que Ulises Lima, Arturo Belano et Juan Garcia Madero, qui à la différence des personnages des autres œuvres, ne sont pas forcément érudits et font partie d'une classe sociale plutôt basse. Les personnages des œuvres les plus paralittéraires ont une vie plutôt commode, tandis que ceux de Roberto Bolaño vivent dans la précarité et sont des suicidés de la littérature, comme si leur crise économique empirait leur désespoir existentiel. La mort de la littérature est prise au sérieux par ces extrémistes qui abandonnent l'écriture dans l'exil, au sein du foyer familial ou se suicident ; mais cette obsession de Roberto Bolaño n'est pas plus encourageante sur l'état de la littérature que le goût des auteurs les plus paralittéraires pour le non-sérieux. Il semble que le plus grand potentiel de la haute littérature ne peut être exprimé qu'à travers les testaments des suicidés. Un certain plaisir morbide se cache derrière l'attention prêtée au mythe du lettré, qui exprime

avec sa propre vie la fin de la littérature. La paralittérature, et spécifiquement le roman autobiographique, recrée ce mythe dans les œuvres de Roberto Bolaño, Sami Tchak et Antoine Volodine. Ce dernier écrit dans « Remerciements » :

« Merci à mon ami Fredo Chang, qui a découvert pour moi l'adresse permanente de l'Arabe dément Abdul al-Hazred, auteur du *Necronomicon*, et m'a fermement incité à aller sur place vérifier que le livre existait vraiment et que son rédacteur célèbre n'était ni décédé en 743 à Damas, ni dément, ni une légende. Par lâcheté, je ne me suis pas pressé d me rendre à Bruxelles au 9, rue de la Montagne-au-Chaudron, où le poète habitait, selon Fredo Chang, un assez vaste appartement. J'ai en revanche pris des notes sur cette résidence luxueuse qui n'avait rien de lovecraftien, et je l'ai décrite dans mon roman *Nouvelle vie*. » (E, 88)

Il y a presque autant de moments que de réflexions sur la littérature, car ces dernières ont souvent lieu en même temps que les personnages se déplacent et changent de paysage. L'espace illustre les réflexions des personnages et vice versa. C'est par sa dimension symbolique qu'il constitue une grande allégorie de la littérature. La prison pour les post-exotiques, la capitale européenne pour Héberto Prada, l'exil pour les détectives sauvages, rendent mélancoliques les personnages, parce qu'au fond ces endroits représentent pour eux une certaine vision pessimiste de la littérature.

Dans le même ordre d'idées, l'espace géographique permet d'élucider l'état d'esprit du personnage dans la nouvelle « Discours aux nomades et aux morts » d'Antoine Volodine :

« Elle est essoufflée. Le vent lui arrache les mots de la bouche. Sur son visage passionné, magnifique, les larmes coulent. Elle ne replie pas les bras pour les essuyer. Elle est en transe, mais son corps menace à tout instant de la trahir, de s'effondrer ou de se déchirer, et elle sait qu'il vaut mieux bouger le moins possible. Il vaut mieux se figer pour tenir. Elle est sous le ciel, en face du ciel, au milieu des herbes. Les nomades au loin se sont glissés avec leur troupeau dans un vallon. Elle ne les voit plus. De son public, seuls les brûlés sont restés à portée de voix. Le gros mort malgracieux l'a écoutée un moment, puis il s'est écarté et, après une centaine de mètres, il s'est enfoncé dans un champ de roseaux et il n'en est plus sorti. Des corbeaux sautillent entre les touffes gris-vert, gris-jaune, des graminées au nom mongol, et, en déployant à peine les ailes, ils vont examiner au creux du fossé l'état des brûlés, puis ils reviennent s'installer sur la crête herbue. C'est aussi pour eux que Linda Woo dit sa leçon. » (E, 33)

Chez Antoine Volodine, les images militantes sont véhiculées par le rire, l'humour noir. La mort et la naissance dans les images politiques militantes sont présentées sous leur aspect comique et sarcastique. C'est pourquoi la cause littéraire d'Antoine Volodine est exprimée souvent par des allusions aux monstres

enfantins ou à des poupées sales, qui créent le rire comme substitut à la mélancolie de la fin de la littérature en tant que projet humanitaire, c'est pourquoi ces images sont indissolublement fondues avec des images infernales mais enfantines. En fait, leur infantilisme est bien différent de celui qu'on trouve dans l'œuvre de Jasper Fforde, où il est lié à l'obéissance et non à la révolte.

Les guerriers d'Antoine Volodine sont traités en prison comme des « bêtes nuisibles et mutantes, incapables de soumission » ; mais ces soldats voient des vraies bêtes venir vers eux et jouent avec elles où leurs donnent des leçons.

On peut dire que la quête avant-gardiste d'Antoine Volodine passe par le retour à l'enfance et surtout, comme chez Roberto Bolaño, au sacré. Ce retour se fait sous le mode comique, qui est la matière qui se prête à l'incarnation blasphématoire de tout ce qui est sacré. Ainsi, des militants politiques remplacent le poète Orphée. Ce dernier se fait entourer par des créatures amicales pendant qu'il chante ses chants divins, alors que les poètes d'Antoine Volodine font du prosélytisme à des monstres affreux et pas à ciel ouvert, sinon dans l'univers carcéral. Pourtant, Orphée et ces poètes ont en commun le fait qu'ils sont des boucs émissaires. Linda Woo souffre physiquement quand elle donne son discours, comme Orphée qui finit par attirer les bacchantes qui lui coupent la tête. Dans cet extrait, les nomades sont orientaux, comme le dieu nomade des bacchantes Dionysos, « des mongols ». Dans l'œuvre d'Antoine Volodine, les tribus orientales jouent souvent un rôle d'adjuvants, tout en restant très dangereuses pour ceux qui réclament leur aide. Les poètes d'Antoine Volodine cherchent donc le sacré dionysiaque qui dans leur époque, laquelle ressemble à la nôtre, est au cœur de la politique.

Même si leur champ littéraire est différent, Antoine Volodine et Roberto Bolaño ont une esthétique des adieux à la littérature similaire. Dans les deux œuvres, les

créations littéraires des poètes avant-gardistes sont présentées de manière énigmatique. Leur poétique du transgenre consiste à passer d'un genre à l'autre sans résoudre véritablement l'élément perturbateur principal. La littérature mineure valorisée est présentée de manière implicite. Par exemple, à travers des critiques de textes fictifs, que le lecteur ne peut pas connaître, comme chez Antoine Volodine. La littérature mineure est cachée dans le tourbillon de la diversité des genres. D'une manière ou d'une autre, les écrivains du corpus refusent de répondre à la question sur la fin de la littérature, ce qui est un phénomène proprement paralittéraire. Comme les superhéros, tel Superman qui ne peut se déclarer à Lois Lane au risque de que l'histoire cesse d'être intéressante, le moment de répondre à la fin de la littérature est toujours différé.

À propos de l'imposture des écrivains qui font les adieux à la littérature, William Marx donne ce paradoxe :

« La mort de la littérature n'empêche pas la littérature d'avoir lieu. Et ce paradoxe a deux solutions, non nécessairement incompatibles entre elles : soit cette mort est fictive, elle est jouée – et il importe alors de savoir comment elle l'est, par quels moyens, quels acteurs, sous quel maquillage, dans quelle lumière fantasmatique – ; soit la littérature qui survit à sa propre mort n'est plus la littérature même, mais autre chose qui a pris sa place à l'insu de tous, son simulacre ou son fantôme encore ignoré... »<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup>*Ibid.*, p.17.

Les auteurs qui font le plus de paralittérature, comme Jasper Fforde, Alberto Mussa, Julio Cortázar et Umberto Eco, s'inscrivent plutôt dans la première catégorie. Chez eux, la fin de la littérature signifie la disparition du Monde des Livres, d'une œuvre, d'une bibliothèque, alors que pour les autres auteurs, il est question de l'impossibilité de faire du nouveau. Leur litanie à la littérature concerne presque l'intégralité de leurs récits. Elle est intégrée dans la pensée des personnages principaux, dont on devine les contours sans qu'ils soient délimités par les textes. C'est dans la prostration, dans l'obsession de la mort de la littérature des personnages lettrés, que l'on peut voir les traces de cette litanie. Évidemment, chaque auteur a sa manière d'affronter ce deuil. Ils sont des successeurs des écrivains de la littérature négative et contemporains à Enrique Vila-Matas, l'écrivain catalan souvent comparé à Roberto Bolaño. Comme *Bartleby et compagnie*, dont les personnages n'écrivent pas de livres mais seulement des notes de bas de page, Roberto Bolaño crée une forme pré-littérature<sup>73</sup> que l'on observe aussi dans *Ecrivains* d'Antoine Volodine et *Hermina* de Sami Tchak.

Une pratique littéraire qui pose les balises d'une nouvelle littérature, incarnée par les personnages fantômes que sont les post-exotiques, Héberto Prada et les détectives sauvages. Ces derniers agissent comme des sortes d'antéchrist (avant Christ)<sup>74</sup>. Ils font la litanie des lettres pour ensuite préparer la venue des auteurs du

---

<sup>73</sup>NT : « Ces livres fantômes, ces textes invisibles sont ceux qui un beau jour viennent frapper à votre porte et qui, alors qu'on s'appête à les recevoir, s'évanouissent sous le prétexte le plus futile ; à peine ouvre-t-on la porte qu'ils ne sont déjà plus là. Partis. C'était sûrement un grand livre, ce grand livre qu'on portait en soi, celui qu'on était réellement destiné à écrire, *le livre*, le livre qu'on ne pourra plus jamais écrire ni lire. Mais ce livre existe, que personne n'en doute, est comme en suspension dans l'histoire des Arts Négatifs (Vila-Matas 2002 : 143). »  
*Enrique Vila-Matas et la littérature de l'épuisement*, Anna Maziarczyk, Université Marie Curie-Sklodowska, Lublin, Pologne)

<sup>74</sup>Sa fonction est de préparer le terrain pour donner la bienvenue à une nouvelle poésie, de la même manière que le faisaient certains écrivains du XIXe siècle

futur. *Déetectives* se clôt sur l'image des détectives sauvages, toujours dans l'attente d'une reconfiguration du monde littéraire.

#### **b. La poésie : l'élément perturbateur privilégié**

En plus d'être véhiculée par le roman policier, la valorisation de la haute littérature, dont la poésie marginale, se dévoile à travers la figure du narrateur. À chaque fois qu'un poète devient narrateur chez Antoine Volodine et Roberto Bolaño, la dimension poétique des récits s'accroît. Par exemple, des vers de poèmes apparaissent éparpillés dans *Les Déetectives sauvages*, et Antoine Volodine a l'habitude de raconter comment sont écrits les poèmes par son groupe avant-gardiste fictif. Chez Roberto Bolaño, une seule phrase des détectives sauvages peut regrouper des vers de plusieurs auteurs, comme s'ils communiquaient secrètement.

---

comme Victor Hugo, Chateaubriand ou Mallarmé, tel qu'on le signale dans l'essai « Dans le caveau des miens... » : « Il se trouve que les termes dans lesquels Mallarmé raconte sa « révélation », à savoir la dépossession de soi et la mort, ne sont guère nouveaux dans cette seconde partie du siècle. Chateaubriand et Hugo, pour ne citer que deux voix dans le concert d'Outre-Tombe que forme le XIXe siècle, ont eux aussi « écrit dans leur cercueil ». Les termes dans lesquels Mallarmé raconte son aventure pourraient bien plutôt constituer une version du credo de la « tradition » romantique, qui assure la garantie de l'œuvre à travers le modèle d'une crise subjective, qui l'affirmation des préceptes d'une religion nouvelle. Mais faux messie ou prêtre involontaire, au fond peu importe : pour la critique « moderne » les données de la légende dorée de Mallarmé éclairent de manière significative non seulement les grands principes de son œuvre mais aussi les canons de la « modernité » et, particulièrement, le modèle de l'histoire littéraire comme « histoire tout court », antilittéraire ou, plutôt, antélittéraire comme on dit « antéchrist ». À l'origine d'une religion il y a toujours l'exégèse, jamais le prophète. »

« Dans le caveau des miens... », *Mallarmé, histoire littéraire et fiction d'autorité*, Marie Blaise, Fiction d'histoire littéraire, La Licorne, Presses Universitaires de Rennes, page 48.

Roberto Bolaño décontextualise ces vers pour ensuite les réunir dans un nouvel ensemble, comme dans un collage. Les mêmes vers, poèmes ou réflexions sur la poésie se répètent d'un chapitre à l'autre et sont ainsi éclairés de diverses manières, comme des figures cubistes. Ces objets et expressions poétiques décrivent l'état d'esprit des détectives sauvages qui oscille entre pulsions de mort et pulsions de vie.

Des textes empruntés à Rimbaud ou à des poètes avant-gardistes latino-américains, les auteurs les plus mentionnés, tiennent lieu d'expression lyrique des détectives sauvages. Poète connu pour vouloir reconfigurer le monde et enterrer la vieille conception de l'amour, Rimbaud permet par exemple aux détectives d'exprimer leur désir de reconfiguration du monde.

Ce qu'Antoine Volodine fait aussi d'un point de vue théorique, car ses narrateurs sont en train de planifier les stratégies poétiques de leur mouvement, ou de faire la critique de l'œuvre d'un écrivain et de ses « manifestation[s] poétique[s] » (E, 117), comme dans la nouvelle « La Stratégie du silence dans l'œuvre de Bogdan Tarassiev ». Dans cette nouvelle, le narrateur extradiégétique décrit « une vaste œuvre testamentaire » :

« Wolff est une vaste œuvre testamentaire, où se rejoignent de manière harmonieuse tous les talents de Bogdan Tarassiev : l'art du monologue, épique, la peinture de scènes en obscurité, l'oscillation entre sphère politique et sphère mystique, l'humour acide, l'imbrication des anecdotes, l'enchevêtrement des mondes intérieurs, la peinture des dérives vers la folie ou vers la mort. On y voit un vieillard presque aveugle qui erre à travers les paysages de son siècle – et en particulier dans une immense métropole bombardée, allusion transparente à la guerre de 2038 – afin d'y

chercher à quel moment précis a eu lieu la bifurcation vers l'irréversible. À chaque fois qu'il repère un tel nœud, matérialisé souvent sous forme d'un ou de plusieurs être vivants, il entreprend de rêver un rêve où les responsables du malheur soient détruits, fusillés ou mis hors d'état de nuire. Bien entendu, sa méthode d'action sur l'histoire réelle se révèle inefficace. » (E, 110)

Dans cette critique comme dans toutes celles qui apparaissent dans le recueil de nouvelles, on note que le procédé de l'énumération est amplement utilisé. Il est à cet égard significatif que le format de la nouvelle favorise un style saccadé, agressif, voire contestataire, et ironique, bien entendu, le tout comme si l'auteur éprouvait une certaine urgence. Cela peut s'expliquer par le fait que le mouvement avant-gardiste s'occupe de rédiger les critiques de leurs propres auteurs. Le portrait d'écrivains rend implicite celui des narrateurs extradiégétiques. La stratégie de valorisation de la poésie de Roberto Bolaño et d'Antoine Volodine implique la création d'un corpus fictif d'auteurs avant-gardistes.

Ils ont en commun aussi qu'ils mettent tous les arts au service de la valorisation. Dans cet extrait, l'écrivain fictif est décrit comme étant quelqu'un en quête de plusieurs références culturelles et de mise en relation, par exemple, entre la peinture avec la littérature. La littérature n'est donc pas la seule à valoriser les créations poétiques de la littérature mineure, mais aussi les autres arts.

La plupart des œuvres du corpus donnent diverses références culturelles, ce qui permet de rassembler les arts les uns aux autres selon une histoire spécifique. De même, la figure du narrateur principal n'est jamais une incarnation de Dieu. L'histoire de l'art et de la littérature est racontée par des narrateurs parfois extradiégétiques,

mais toujours humains. Cette solitude à l'égard du divin renforce l'esprit solidaire des communautés artistiques décrites par chaque auteur qui valorise la dénommée « cendrillon de la littérature » : la poésie.

Ainsi, le fait d'inclure des poèmes dans des œuvres aux éléments paralittéraires permet que la poésie « renaisse de ses cendres ». Les auteurs qui font le plus de paralittérature ont tendance à privilégier les verbes d'actions aux compléments circonstanciels. Les poèmes apparaissent ainsi *in media res* ou sont les objets recherchés par les protagonistes, comme dans *L'Enigme de Qaf* ; mais la poésie ne fait pas seulement partie de l'élément perturbateur d'un récit. Il peut être aussi un chronotope, comme dans *Le Puits des histoires perdues*. Dans ce cas, le rythme des vers confère une couleur musicale au quotidien du protagoniste, qui a le pouvoir magique de vivre à l'intérieur d'un poème. Récit et poème s'enchâssent de cette manière merveilleuse dans laquelle le poème devient un chronotope. Dans les œuvres les plus paralittéraires, la poésie risque de perdre son essence en devenant un Saint Graal ou une place pour pique-nique, comme chez Jasper Fforde. À contrecourant de cette expression, Antoine Volodine mélange poésie et critique littéraire tout en mettant l'accent sur l'esprit de valorisation de la littérature mineure à travers l'ironie :

« L'année 2049 est une période où Tarassiev a conquis une place bien définie dans le paysage littéraire : celle d'un écrivain mineur, dont nul n'a lu les romans, dont on ne situe pas les fictions, mais dont on connaît le nom puisqu'on l'associe à un tic d'auteur très aisément caricaturable : c'est « ce type qui appelle tous ses personnages de la même manière. » (E, 111)

À cet enchâssement du récit de la haute littérature ou de la paralittérature et du poème s'ajoutent des représentations symboliques similaires dans l'œuvre d'Antoine Volodine et de Jasper Fforde. Le personnel romanesque adjuvant de deux œuvres est composé par des guerriers dont l'histoire littéraire est l'emblème. La poésie est, par conséquent, une forme d'argument d'autorité apte à justifier chaque péripétie, surtout parce qu'il établit un lien entre le passé et le présent. Et justement autre symbole qui figure aussi bien dans le poème et le récit : la figure du soldat de la littérature.

### **c. La poésie et la figure du guerrier littéraire**

La figure du soldat de la littérature de Jasper Fforde représente surtout un représentant de l'autorité qui surveille le passage du format papier au numérique dans le Monde des Livres. Moins réformiste, le soldat d'Antoine Volodine veut faire du nouveau. Les personnages du roman de Jasper Fforde et d'Antoine Volodine ont cependant en commun qu'ils sont face à l'apocalypse : la situation diégétique dans les deux œuvres est que les personnages adjuvants font le deuil d'une vieille littérature et se préparent à en accueillir une nouvelle, même si cela est plus superficiel chez Jasper Fforde. Pour ce dernier, la poésie n'est pas l'élément perturbateur principal ; c'est plutôt toute la littérature, et principalement les classiques.

Le portrait des soldats littéraires donné dans *Ecrivains* est d'une grande précision qui s'explique par le fait qu'Antoine Volodine ne s'intéresse pas à la description de la littérature de manière globale, mais plus particulièrement et de façon analytique, comme s'il s'agissait de la seule manière d'appréhender la littérature mineure en littérature. Avec Roberto Bolaño et Sami Tchak, il est l'auteur qui mélange le moins la paralittérature avec la haute littérature. Les personnages d'Antoine Volodine et de Roberto Bolaño portent le titre de détectives ou guerriers, mais ils occupent plutôt des fonctions d'écrivains, critiques et historiens de la littérature. Chez Jasper Fforde, les personnages adjouvants ne sont pas tous des guerriers, alors que chez Antoine Volodine et chez Roberto Bolaño, les post-exotiques et les viscéral-réalistes occupent une place centrale dans les récits. L'accent est aussi mis sur la diversité de leurs caractères, autant des fondateurs des deux mouvements que les jeunes générations. En revanche, chez Roberto Bolaño les détectives ne représentent pas une seule manière de penser, comme c'est le cas du groupe discipliné des post-exotiques.

Nous savons que la littérature en tant qu'arme de guerre joue un grand rôle dans les romans du corpus. Les auteurs du corpus se servent de la littérature populaire pour résoudre la crise des grands récits que les philosophes postmodernes tels que Jean-François Lyotard dénoncent. À l'instar des romans populaires qui représentent la Guerre Froide à partir des personnages superhéros, espions, détectives, policiers, révoltés armés, la majorité des auteurs du corpus font de même pour décrire leur propre époque.

Le groupe des détectives sauvages est composé d'écrivains introvertis ou extravertis, conservateurs ou libéraux dans leur conception de l'art. Si le roman diffère du poème, c'est en ce que ce dernier propose une réalité plus idéalisée, du

goût des personnages romantiques tels qu'Ulises Lima et Arturo Belano. C'est d'ailleurs ce qui oriente l'interprétation du poème « Le Vampire » par les détectives sauvages vers une direction précise, pas même évoquée dans le poème : celle qui associe les créatures fantastiques et notamment les mort-vivants à la mort de la littérature. Cela va dans le sens du développement d'une esthétique particulière dans le roman et dans toute l'œuvre de Roberto Bolaño : celles des adieux à la littérature. Toutes deux marquées par la disparition, la fin du récit et celle du poème sont similaires. Après l'enterrement de la poétesse tant recherchée par les détectives, la littérature avant-gardiste fait partie du passé, et les détectives poursuivent leur chemin. Dans *Les Détectives sauvages*, le temps narratif change d'un chapitre à l'autre : on passe du présent à l'imparfait, ce qui place la littérature dans le passé.

Ceci dit, la dimension poétique ne disparaît pas pour autant. Elle est le lien qui unit tous les arts, et aide au fonctionnement d'une poétique du transgenre. *Les Détectives sauvages* est un mélange de roman érotique, historique, policier et d'aventures. Cette toile d'araignée structure la pensée des narrateurs qui valorisent la littérature mineure. Elle explique leur sentiment d'emprisonnement et d'égarement dans un monde labyrinthique. Tandis qu'Antoine Volodine se concentre sur un groupe spécifique d'écrivains, Roberto Bolaño profite de la diversité des genres pour tenter de décrire l'histoire littéraire du XXe siècle. Il s'inspire des sous-genres développés au XXe siècle.

*Les Détectives sauvages* se signale, en partie, par la fusion entre les principaux moments de crise de Juan Garcia Madero (ici l'expérience amoureuse de l'adolescent est équivalente à celle qui le met en danger de mort violente dans un film d'action, ainsi qu'à l'expérience initiatique au monde des auteurs maudits) et sa route géographique : sa fuite vers le désert de Sonora. Ici se réalise ce que Mikhaïl

Bakhtine signale dans *Esthétique et théorie du roman* comme étant la métaphore du « chemin de la vie ». Ce chemin passe par le départ de la capitale mexicaine, du foyer familial, de la civilisation, et aboutit dans un espace sauvage, loin des contrats sociaux ou familiaux. Aristote écrit : « En dehors de la ville l'homme est une bête ou un dieu ». Le chemin de la vie de Juan Garcia Madero, ainsi que celui de la plupart des personnages de Roberto Bolaño, mène à un « devenir-animal », d'après la notion de Gilles Deleuze.

On peut affirmer que ce chronotope romanesque qui a pour source le roman grec antique sert à l'auteur du recueil de poèmes au titre rimbaldien *Réinventer l'amour* pour proposer une réflexion sur un nouvel amour, une nouvelle littérature et un homme nouveau. Juan Garcia Madero, une fois arrivé à l'âge adulte, décide de fonder une famille au milieu du désert sauvage (ce qui peut constituer une version de la rencontre de Jésus Christ avec le diable dans le désert ; n'oublions pas le caractère mystique des personnages de Roberto Bolaño, et que la compagne de Juan Garcia Madero est une sorte de diablesse séductrice) et d'abandonner la littérature, comme Arthur Rimbaud. Ce qui confirme la pensée de Sigmund Freud sur l'artiste, lequel une fois « guéri » (une fois qu'il se retrouve) n'a plus besoin de la littérature.

Les signes, le long de la route, sont ceux du destin. Ce dernier est particulièrement lié à celui du poète français auteur du poème « Adieu ». Il est présenté en suivant le modèle de Joseph Campbell dans son essai *The Hero with a thousand faces*<sup>75</sup>. D'après lui, les histoires des romans populaires possèdent la même structure fondamentale que le théoricien appelle le "monomythe". Nous tenons à étudier cette structure narrative :

---

<sup>75</sup>Joseph Campbell, *Le Héros aux mille et un visages*, traduit par H. Crès, Robert Laffont, Paris, 1977.

1. Monde ordinaire.
2. Appel pour l'aventure.
3. Réticence.
4. Mentor.
5. Passage du seuil (du monde réel au monde merveilleux).
6. Épreuves.
7. Épreuve ultime.
8. Mort/Résurrection.
9. Objet de la quête atteint.
10. Chemin du retour.
11. Monde ordinaire.
12. Héros transformé.

Comme si tous les poètes devaient passer par l'esthétique des adieux, telle qu'elle a été conçue par ce dernier, Arturo Belano (Arturo comme Arthur et Belano ressemble à Bolaño), l'un des protagonistes du roman, part en Afrique, prend les armes et souffre une maladie qui évoque la gangrène d'Arthur Rimbaud. Le chronotope du roman est profondément imprégné par le mythe de ce poète, que nous souhaitons analyser.

Julio Cortázar appelle les mots : « ces chiennes noires », et Roberto Bolaño décrit les poètes comme des « chiens frappés » par la littérature et l'amour. On peut dire que les personnages des romans dans lesquels prédomine la haute littérature sont cyclotomiques, dans la mesure où, à la fin de chaque aventure amoureuse, ils

poursuivent leurs lamentations sur le monde livresque qu'ils explorent. Le roman caribéen de Sami Tchak et celui mexicain de Roberto Bolaño ont, en plus, la particularité de vouloir démystifier l'exotisme des pays du Sud représenté dans la paralittérature. À l'encontre des personnages exotiques toujours optimistes de la paralittérature, les poètes de la haute littérature voient leurs aventures un peu à la façon de Jorge García Usta, poète du XXe siècle des Caraïbes colombiens :

"Pauvre homme

Même s'il prolonge son ombre :

Avec tant de causes majeures dans une seule cause

Et tant de gaiteros (musiciens) dans son silence

Avec tant de fous dans ses mains

Et des tribus de femmes dans la femme aimée"

Dans *Ecrivains* d'Antoine Volodine, les narrateurs de l'auteur français perçoivent aussi l'extérieur comme un monde décadent. Ils sont des narrateurs qui se confessent qui ont des pensées suicidaires comme Héberto Prada (dans la nouvelle « Mathias Olbane », l'écrivain protagoniste essaie de se suicider) ; mais leur engagement politique à gauche, comme celui exprimé par le protagoniste de la bande-dessinée de Julio Cortázar, les empêche de se suicider à moins de faire les kamikazes en tuant des politiciens. Les personnages d'Antoine Volodine sont des romantiques qui pensent la littérature avec un objectif politique, ce qui donne sens à leurs vies. Les personnages de Roberto Bolaño sont souvent aussi des romantiques engagés, et les univers littéraires de Roberto Bolaño et Antoine Volodine coïncident

sur le fait qu'ils sont peuplés par des créatures démoniaques ; mais chez Antoine Volodine, ces créatures jouent le rôle d'adjuvants à la quête des narrateurs. Elles peuvent faire penser aux « *Odrakek* » du roman *Histoire abrégée de la littérature portative* (1998) d'Enrique Vila-Matas, créatures inspirées d'un récit de Franz Kafka, souvent menaçantes, qui poursuivent les personnages. Elles entretiennent un rapport ambigu avec les narrateurs d'Antoine Volodine qu'elles agressent tout en attisant leur curiosité et en alimentant leur créativité. En effet, les créatures sont porteuses d'optimisme du début à la fin de la nouvelle « Discours aux nomades et aux morts ». Ce sont donc des cauchemars « bénéfiques » pour les narrateurs, ce qui n'est pas le cas chez Sami Tchak, puisque Héberto Prada a des cauchemars qui le poussent à se suicider.

En tant que personnages en quête d'une issue à la crise de la littérature, les narrateurs écrivains des œuvres du corpus aux traits des détectives des romans policiers ne font pas de nouvelle littérature. Roberto Bolaño et Antoine Volodine reprennent même des motifs romantiques. De même, tout processus de valorisation de la haute littérature et de la paralittérature est déterminé par la complexité de la figure du narrateur. Les narrateurs confesseurs ont tendance à valoriser la haute littérature non reconnue par l'histoire littéraire et sont engagés à gauche, tandis que celui de Jasper Fforde, moins analytique, s'occupe de la paralittérature ou des classiques, et que son idéologie n'est pas mise en avant. Le narrateur confesseur le plus complexe, celui de Sami Tchak, est celui qui valorise le moins la paralittérature ; mais, il fait moins d'histoire littéraire que les narrateurs des autres œuvres, plus paralittéraires. Le récit qui valorise la littérature est donc conditionné à la paralittérature. Il est soumis à des éléments narratifs préexistants. *Hermina* de Sami Tchak est parfois un roman expérimental plus qu'un récit d'histoire littéraire. Pour

garder la catégorie de roman, Sami Tchak est obligé de faire de la métalittérature avec un minimum de paralittérature. Cette dose de paralittérature est présente quand le narrateur émet à la fois des réflexions sur l'histoire littéraire et sur la politique au moment d'une péripétie, avec un élément perturbateur sans transcendance, comme par exemple quand Héberto Prada doit convaincre par la parole son interlocuteur de coucher avec lui, ce qui est décrit à la façon des romans érotiques. L'engagement politique peut être ainsi une marque de la présence de la paralittérature, ce qui est un moyen de la valoriser, car elle est inscrite dans les grands récits sur l'Histoire.

Au contraire, dans *Ecrivains* d'Antoine Volodine, les personnages se maintiennent complètement à l'écart de la route. Le tournant de chaque existence est hors de la vie courante (y compris de la vie littéraire de l'époque). Les hommes ou les femmes décrits se contentent de l'observer, parfois d'y faire irruption comme une force d'insurrection (quand un enfant se révolte contre son professeur, il est battu par ses compagnons), passage à l'acte très ponctuel. Ils sont parfois exclus de toute communication avec autrui. Cette marginalisation entraîne l'irruption du fantastique : certains personnages qui, emprisonnés, vivent dans des conditions précaires de communication, voient des monstres et des fantômes dans leurs délires. Ils rédigent des manifestes similaires au texte *La Société du spectacle* de Guy Debord, destinés à regrouper toutes ces créatures dans des actes de rébellion contre la société futuriste qui les domine. Dans ce cas, le mouvement est inverse à celui de Roberto Bolaño : les sous-genres populaires sont absorbés par la haute littérature, et cela de façon comique, certains poètes engagés déclament leurs textes à des poupées en pensant qu'elles peuvent les écouter.

De la même façon, certains écrivains du corpus construisent leurs œuvres en liant l'esthétique spécifique de la paralittérature à celle d'une littérature plus

exigeante, en prenant ainsi le risque de réduire la qualité littéraire. En effet, Julio Cortázar ne réussit pas à sortir du discours argumentatif. Sans véritable fonction poétique, son écriture ne profite pas assez du mélange des genres entre la bande-dessinée et le récit. Il tombe dans l'illustration d'un problème spécifique de la culture. Au contraire, dans *Écrivains* d'Antoine Volodine, le mélange entre la paralittérature et la littérature érudite est réussi parce que chaque esthétique a la possibilité de se développer sans réduire la qualité. Caractérisée par le manque d'intrigue, la littérature érudite a son propre espace dans des passages spécifiques : ceux qui ont lieu dans des espaces fermés. Ceci n'empêche pas la littérature érudite de cohabiter avec des éléments de la paralittérature, comme les créatures fantastique vues par les personnages. Les espaces ouverts, où se développe surtout la paralittérature, sont moins nombreux, mais la fonction qu'ils occupent dans l'intrigue est cruciale. Ils sont le lieu du passage à l'acte physique, ce qui est décrit en quelques phrases. Ce passage à l'acte est le produit de plusieurs « actions intellectuelles », qui prouvent que la paralittérature est du domaine de l'immédiat, tandis que la littérature érudite est de celui du long terme. Les personnages d'Antoine Volodine sont souvent des intellectuels en prison et des kamikazes en plein air, qui meurent soit par un excès de mélancolie ou de folie, propre à la littérature érudite, soit par une sorte de transformation limitée en surhomme comme le Monte Cristo d'Alexandre Dumas. Transformation limitée, parce qu'elle ne peut exister ailleurs que dans l'univers d'Antoine Volodine, où l'émancipation doit surtout se développer à l'intérieur de soi-même. Ces personnages-lecteurs emprisonnés refondent leur réalité à leur manière y compris leur identité, en se dérochant à la précaire énergie vitale que la réalité leur transmet pour en faire des créations ou des hallucinations à partir de ce qu'ils ont lu

ou rêvé, vécu ou inventé. Quand ils ne sont pas des kamikazes, ils sont à la fois des personnages sans intrigue, passifs, et des interprètes très actifs de leur réalité.

## **II. Mysticismes et ésotérismes métalittéraires : une entreprise de dévalorisation de la haute littérature**

### **a. L'être aimé et le mysticisme des érudits**

La rencontre des érudits avec des êtres désirés entraîne des moments de joie, de divertissements éphémères qui ne sont pas pour autant salutaires car le chagrin des personnages est intimement lié à leurs expériences amoureuses. Elles déterminent sa perception de la littérature. En comparant la manière dont les auteurs décrivent l'acte amoureux et leurs façons de peindre les paysages dans les romans, on peut trouver certaines ressemblances qui relèvent de la contemplation mais aussi de l'expression du chagrin. La peinture de la beauté du paysage n'est jamais écartée de la présence de la figure féminine. Rose dans *Le Nom de La Rose* est comparée à un paysage ensoleillé. Alors que la laideur d'un lieu fait référence aux activités masculines, la beauté, et surtout les parties du corps les plus sensuelles de la femme se confondent avec un paysage à la fois dangereux, sublime et splendide, celui du retour au temps sacré de la littérature comme dans *l'Enigme de Qaf*, où le personnage cherche à résoudre l'énigme mythique en faisant connaissance avec une femme désirable :

« J'ATTENDIS QUE LE DERNIER RAYON du soleil plongeât dans la mer Rouge avant de remettre une dague à ma ceinture. Je m'entourai le visage avec mon turban, comme le font les voleurs de Babylone, et humai l'odeur de musc des cheveux de Layla.

Les chamelles écartelées attiraient encore les chiens et il n'y eut pas d'abolements quand j'atteignis le campement des Ghurab. Des serpents n'auraient pas été plus sournois, des souris plus rusées, des scorpions plus mortels : la tente de Layla grandissait devant moi. Ma dague traversa les fils de poils tressés du rideau sans faire le moindre bruit. Au milieu de riches tapis, de coffres d'ébène, de lampes dorées, des parfums trahirent la présence de Layla. Je voulus soulever sans attendre ces rideaux colorés qui me séparaient encore de son visage tant désiré. » (LEQ, 143-144) <sup>76</sup>

Les femmes sont évoquées en même temps qu'on évoque les temps anciens, dans des espaces mythiques (« mer Rouge ») et au moment du coucher du soleil, qui peut faire allusion à la beauté éternelle, le renouveau de la littérature, comme un jour s'achève pour donner place à un autre. La beauté féminine et celle de la littérature ancienne ne sont jamais détachées d'une certaine idée de famille. Le

---

<sup>76</sup> “Esperei o último raio de sol mergulhar no Mar Vermelho antes de repor uma adaga em minha cinta. Trancei o turbante sobre o rosto, como fazem os ladrões da Babilônia, e farejei o almíscar dos cabelos de Layla. Camelas esquartejadas ainda atraíam os cães. Não ouvi latidos quando alcancei o acampamento dos Ghurab. Serpentes não seriam tão sornateiras; nem ratos, tão argutos; nem escorpiões, tão letais: a tenda de Layla cresceu diante de min. A adaga atravessou os fios de pelo entrançado sem fazer ruído. No meio de ricos tapetes, baús de ébano, lâmpadas douradas, perfumes me denunciaram a presença de Layla. Decidi puxar as cortinas coloridas que me separavam daquela face desejada.” (OEQ, 169-170)

personnage d'Alberto Mussa est brésilien d'origine libanaise. Ses découvertes littéraires sont pour lui passionnantes comme les charmes désuets de ses origines orientales. Les poètes aventuriers orientaux conquièrent des terres comme ils conquièrent des femmes, c'est-à-dire autant avec par envoiement amoureux que par les armes.

La figure féminine rappelle aussi aux poètes leur nature guerrière. L'opposition entre poésie et nature peut en autres être observée dans les peintures érotiques. La nature, l'aspect bestial, guerrier, des poètes est entouré d'humour, notamment parce qu'il est question de parodier la paralittérature. Celle-ci est moquée tout en restant valorisée, car elle joue le rôle de catalyseur : sans elle, la haute littérature ne peut pas retrouver sa dimension mythique. Si les poètes ne sont pas en même temps des personnages guerriers, comme dans la paralittérature, ils ne peuvent pas résoudre l'énigme de Qaf. Les femmes sont représentées comme des instruments ou des butins de guerre, ou comme des moyens de rébellion historique :

« TOUT COMME AL-GHATASH, Alqama ne fut jamais vraiment célèbre. De lui-même, de sa vie, de son œuvre, on ne sait rien de certain, à part quelques poèmes (dont la beauté, il faut le dire, surprend) et un unique épisode rattaché au « Jour d'Halima », un des plus funestes de l'histoire arabe.

Le Jour d'Halima, la tribu des Ghassan, alliée de Byzance, attaqua celle des Lakm, alliée de la Perse, dont le cheikh avait été assassiné par trahison.

Halima était une fille vierge du maître des Ghassan, à qui l'empereur byzantin avait donné le titre de phylarque. Connue pour son art de la

magie, la jeune fille avait l'habitude d'oindre, avec un onguent qui leur portait chance, le corps des meilleurs combattants de l'armée de son père. Le Jour d'Halima, elle parfuma cent des mille guerriers.

Le phylarque remporta la victoire et le cheikh allié des Perses eut la tête tranchée. Mais les uniques pertes de l'armée victorieuse furent quatre-vingt-dix-neuf des cent hommes oints par Halima. Le centième d'entre eux, Magid, ramena prisonnier un frère d'Alqama.

Coïncidence ou non, Magid avait eu la hardiesse, pendant le rituel qui avait précédé la bataille, d'attirer Halima contre lui et de l'embrasser sur la bouche, laissant sur les lèvres de la jeune fille la marque de ses dents. » (LEQ, 131) <sup>77</sup>

Dans cet extrait, la figure féminine est explicitement rattachée au milieu militaire : « la jeune fille avait l'habitude d'oindre, avec un onguent qui leur portait chance, le corps des meilleurs combattants de l'armée de son père », et a des pouvoirs magiques comparables à ceux du mythique poète Orphée qui attirait tous les animaux sauvages à lui. Son rôle est de réveiller l'instinct chez les guerriers dont

---

<sup>77</sup> “A semelhança de al-Gatash, Alqama nunca foi completamente célebre. Dele, da sua vida, da sua obra, nada se conhece que se possa chamar autêntico, exceto alguns poemas (cuja beleza, é preciso dizer, assombra) e um único episódio, vinculado ao “Dia de Halima”, um dos mais funestos da história árabe.

No Dia de Halima, a tribo de Ghassan, aliada de Bizâncio, guerreou a de Lakhm, aliada da Pérsia, cujo xeque assassinaram à traição.

Halima era a filha virgem do senhor de Ghassan, a quem o imperador bizantino dera o título de filarca. Conhecida por suas artes mágicas, a moça costumava ungi-los, com um perfume que lhes trazia boa sorte, os corpos dos melhores combatentes do exército do pai. No Dia de Halima, Halima perfumou cem dos mil guerreiros.

O filarca venceu; o xeque aliado dos persas teve a cabeça decepada. Mas as únicas baixas do exército vencedor foram noventa e nove dos cem ungi-los por Halima.

O centésimo deles, Magid, trouxe cativo um irmão de Alqama.

Coïncidência ou não, Magid tivera a ousadia, durante o ritual que precedeu a batalha, de puxar Halima contra si e beijá-la na boca, pondo nos lábios da menina a marca dos seus dentes.” (OEQ, 157-158)

le poète Magid.

Cette femme surnaturelle s'oppose à la postmodernité civilisée et représentée par la hiérarchie universitaire et les constructions urbaines mal perçues par le narrateur qui regrette l'absence de magie et préfère se tourner vers le ciel derrière une astrologie dangereuse, que regarder la ville :

« Je ne peux accepter cette dégradation de la poésie. Je ne peux imaginer badinage plus pervers. Je ne peux pas croire que mon grand-père Nagib, quand il regardait très sérieusement à travers son télescope, quand il affirmait être possible de remonter dans le temps, n'ait pas réalisé l'expérience, n'ait pas déjà prouvé la véritable apparition de l'œil de Jadah dans le ciel.

C'est pourquoi j'ai étudié à fond la science des étoiles, appris à manier des quadrants et des sextants, à manoeuvrer des astrolabes et des télescopes, à lire éphémérides et cartes célestes. Mais je n'ai pas encore eu le courage de faire l'expérience.

J'ai peur de découvrir une version différente de la *Qafiya*. J'ai peur de découvrir une autre version de moi-même. » (OEQ, 219)<sup>78</sup>

Le programme du chercheur littéraire peut se voir obstrué par le

---

<sup>78</sup> “Não posso aceitar essa degradação da poesia. Não posso imaginar gracejo tão perverso. Não posso crer que meu avô Nagib, quando olhava sério para o telescópio, quando afirmava ser possível recuar no tempo, não houvesse realizado o experimento, não tivesse já comprovado a aparição do olho d Jadah. Por isso estudei a fundo a ciência das estrelas, aprendi a manejar quadrantes, sextantes, astrolábios, telescópios, efemérides, cartas celestes. Mas ainda não tive coragem de fazer a experiência. Tenho medo de conhecer uma versão diferente da *Qafiya*. Tenho medo de conhecer outra versão de mim.” (LEQ, 255)

manque de naturel du milieu urbain, dans lequel il vit. D'une certaine façon, il cherche des dryades de ville en ville ; aussi ne peut-on s'étonner de trouver dans *Les Détectives sauvages*, des poètes qui désirent partir dans l'Afrique sauvage ou le désert de Sonora, et l'intérêt qu'ils portent envers des poètes témoins de l'industrialisation en croissance du début du XX<sup>ème</sup> siècle comme c'est le cas des surréalistes avec leur désir d'érotiser les villes. Les poètes aventuriers de Roberto Bolaño sont incapables de tolérer la ville sans croiser des femmes-nature qui sont des allégories d'une littérature nouvelle. Ici, l'absence de la poétesse implique une expérience cauchemardesque et aliénante :

« J'ai imaginé qu'au volant de mon Impala perdue j'allais voir Cesarea Tinajero, la poétesse perdue, qui se frayait un passage depuis le temps perdu pour me rendre l'automobile que j'avais le plus aimée de ma vie, celle qui avait le plus signifié pour moi et celle dont j'avais le moins profité. Mais ce n'était pas Cesarea qui conduisait. De fait, ce n'était personne qui conduisait mon Impala fantôme ! C'est ce que j'ai pensé. Mais ensuite j'ai pensé que les voitures ne roulent pas toutes seules et que probablement cette Impala mal en point avait au volant un compatriote court sur pattes, malchanceux et gravement déprimé, et je suis revenu, avec un poids énorme sur les épaules, à la fête.

J'avais déjà parcouru la moitié du chemin, cependant, quand il m'est venu une idée et je me suis retourné, mais l'Impala n'était plus dans la rue, vue et pas vue, maintenant elle y est, maintenant elle n'y est pas, la rue s'était transformée en un puzzle de pénombre auquel

manquaient plusieurs pièces, et l'une de ces pièces qui manquaient, étrangement, c'était moi-même. Mon Impala s'en était allée. Moi, d'une manière que je ne parvenais pas à comprendre, je m'en étais allé aussi. Mon Impala était retournée dans mon esprit. J'étais retourné dans mon esprit. » (LDS, 585) <sup>79</sup>

L'être aimé est la longue-vue dont se sert le personnage de l'amant de certaines œuvres du corpus pour observer le monde. Si une histoire sentimentale le rend triste, il se figure le monde comme une prison, et c'est d'autant pire s'il vit dans une maison de fous comme le narrateur. Son désespoir est même sensible à la fluidité de la syntaxe, composée de phrases nominales qui sont une liste de ce qu'il ressent. Il exprime son désespoir en raison de l'absence d'utopie, de la poétesse perdue, d'une littérature avant-gardiste au sens guerrier du terme. Ainsi sont représentés les personnages de l'œuvre dystopique d'Antoine Volodine qui tentent, à travers la littérature, de changer le monde. Celui-ci fait de la haute littérature dans un univers propre à la paralittérature, comme les représentations d'univers à la fois apocalyptiques et futuristes d'*Ecrivains*. On peut songer au vers de Lamartine : « un

---

<sup>79</sup> “Supuse que al volante de mi Impala perdido iba a ver a Cesárea Tinajero, la poeta perdida, que se abría paso desde el tiempo perdido para devolverme el automóvil que yo más había querido en mi vida, el que más había significado y el que menos había gozado. Pero no era Cesárea la que conducía. ¡De hecho, no era nadie el que conducía mi Impala fantasma! Eso creí. Pero luego pensé que los coches no andan solos y que probablemente aquel Impala desvencijado lo conducía algún compatriota chaparrito y desafortunado y gravemente deprimido, y regresé, con un peso enorme sobre mis espaldas, a la fiesta. Cuando ya llevaba recorrido medio camino, no obstante, se me ocurrió una idea y me volví, pero en la calle ya no estaba el Impala, visto y no visto, ahora está, ahora ya no está, la calle se había transformado en un rompecabezas de penumbra al que le faltaban varias piezas, y una de las piezas que faltaban, curiosamente, era yo mismo. Mi Impala se había ido. Yo, de alguna manera que no terminaba de comprender, también me había ido. Mi Impala se había vuelto a mi mente. Yo había vuelto a mi mente.” (LDS, 383)

seul être vous manque et tout est dépeuplé ». La cause utopique des personnages d'Antoine Volodine détermine la perception des femmes, de même qu'elle se confond avec dans d'autres occasions. Nonobstant, à la différence des autres récits du corpus où la femme est au moins visible matériellement, chez Volodine, elle doit être invoquée magiquement par la parole. Comme l'utopie, la femme désirée n'apparaît que dans un paysage obscur, elle est fantomatique, ce qui peut faire penser au romancier du XXème siècle Kateb Yacine qui écrit : « Il parlait de la terre comme d'une inconnue. Une femme ignorée et imprécise. Pas de famille, il ne s'intéressait à rien hors l'horizon en fuite, les orages et les tempêtes »<sup>80</sup>. D'ailleurs, les seuls paysages que contemplent les personnages emprisonnés d'Antoine Volodine sont faits d'horizons fuyants : orages et tempêtes, qui peuvent représenter les contusions de l'amour, l'impossibilité de voir le futur.

Les femmes peu cultivées exercent beaucoup plus d'influence sur les personnages érudits que les autres, à l'exception de *Fantômas*. Le narrateur Julio Cortázar se comporte avec plus de douceur auprès de la seule écrivaine du récit qu'avec les objets sexuels qui travaillent pour le superhéros. La seule écrivaine de *Fantômas*, Susan Sontag, adopte ici une attitude particulièrement rude, comme si la haute culture n'était destinée qu'aux personnes aux tempéraments virils, castrateurs des superhéros, des idoles paralittéraires :

« C'est toi qui vas payer la communication et moi, je m'embête dans cette clinique [après avoir subi une attaque criminelle dans laquelle elle s'est cassé les jambes], alors écoute ! La première chose, c'est la fausse, je veux dire la fin de l'histoire, et dès que *Fantômas* sera

---

<sup>80</sup>Kateb Yacine, *Nedjma*, Paris, Seuil, « Points », 1996, p. 161.

là, je lui prouverai qu'il a perdu son temps. Le pauvre, il lui a fallu quelques jours pour trouver la piste et découvrir qu'une secte de tarés psychotiques, disposant de moyens de destruction électroniques, avait déclaré la guerre à la culture et lançait une offensive contre les livres, où qu'ils se trouvent, les arrosant aux rayons laser ou une autre saloperie du même genre au nom ronflant.

» (FCVDM, 35) <sup>81</sup>

La comparaison avec la science-fiction par l'arme classique, « aux rayons laser », est flagrante. Lorsqu'il y a des faiblesses, des désaffections de la part des personnages masculins, la femme ne cesse d'être dominante.

#### **b. Eliminer les frontières entre littératures occidentale et orientale**

En plus de revendiquer le jeu avant toute valorisation littéraire, les auteurs réalisent des opérations impensables dans le monde réel, comme c'est le cas de l'élimination des frontières entre littératures occidentale et orientale dans *L'Enigme de Qaf* d'Alberto Mussa.

---

<sup>81</sup> "Tú pagarás la comunicación y yo me aburro en esta cama, de modo que escucha. La primera cosa es la falsa, quiero decir el final de la historia, y apenas llegue Fantomas le demostraré que ha perdido el tiempo. Al pobre le llevó un par de días descubrir la pista y enterarse de que una secta de psicóticos, dotados de medios electrónicos de destrucción, habían declarado la guerra a la cultura y lanzaban una ofensiva contra los libros allí donde estuvieran, soltándoles una lluvia de rayos láser o cualquiera de esas porquerías con nombres vistosos." (FCVM, 24)

Si les auteurs de la haute littérature insistent en reproduisant les schémas de la paralittérature, c'est parce que ceux-ci peuvent changer des éléments importants de l'histoire littéraire. Cela arrive dans *l'Enigme de Qaf*.

Les histoires d'Alberto Mussa aboutissent à l'explicitation d'un mécanisme créatif : elles résultent de la fusion entre les légendes et mythes grecs et orientaux et forment ainsi une version de l'histoire littéraire qui ne tient pas compte des frontières entre les littératures orientale et occidentale.

Quelques similitudes entre les œuvres du corpus sont aisément perceptibles : celles entre le roman d'Umberto Eco et le roman d'Alberto Mussa. Des morceaux d'intrigue rapprochent les deux histoires : la fuite, démunis, loin de leur ville, des aventuriers et des détectives, la non-reconnaissance de leur statut d'érudits de la part des gardiens du savoir, l'accès impossible à ce savoir sans le recours à la violence. Ce qui rend particulier le récit d'Alberto Mussa est la constante analogie entre la mythologie grecque et la mythologie arabe. Le mythe d'Ulysse est analogue à l'une des histoires du roman d'Alberto Mussa dans lequel Sindbad est le protagoniste. Ce type de transformation du récit est propre à Alberto Mussa, qui reprend la mythologie arabe et la modifie à l'aide de motifs issus des récits orientaux et occidentaux, antiques et contemporains.

Le roman d'Alberto Mussa intègre des récits indépendants : les légendes de poètes et aventuriers. En même temps, l'écrivain s'inspire des romans policiers pour construire la figure d'un érudit du monde contemporain qui fait un travail de détective quasiment hors-la-loi afin de résoudre l'énigme de Qaf. Or, ce mélange entre littérature antique et paralittérature a pour résultat la mise en place de diverses situations ludiques. On fera alors l'hypothèse qu'au moins deux raisons, fortement dépendantes l'une de l'autre, expliquent la particularité de ce traitement : on ne

concède à la littérature antique qu'une qualité ornementale, comme un trésor gardé précieusement, même, quand on voit que les érudits universitaires deviennent furieux parce que le narrateur essaie de raconter l'histoire littéraire d'une manière différente. Le fait que le narrateur ne raconte plus l'énigme de Qaf dans un cadre académique, sinon dans le cadre d'une fiction, favoriserait la représentation de la littérature antique de façon ludique, tout en ajoutant des éléments de la paralittérature. La différence entre celle-ci et la littérature antique réside dans la progressive mise en place d'une tradition littéraire, autrement dit dans l'acceptation sur le long terme d'un changement. La deuxième cause est donc relative aux différences des situations historiques et littéraires des récits populaires antiques et à l'absence d'une validation par la tradition dans le cas de la paralittérature, comblée par le texte d'Alberto Mussa à partir du jeu.

Plus localement, la réécriture de textes ou mythes est appuyée par les réécritures de motifs, de séquences narratives et de clichés. Les différents niveaux contribuent à assurer une certaine cohérence interne au roman. Des lieux propres à l'aventure tels que le désert, l'oasis, les grottes ; un jeu de hasard dont le gagnant peut décider du destin de toute une génération de poètes ; la reprise d'épisodes narratifs types dont le plus récurrent est celui de la joute verbale entre les poètes afin de conquérir une femme. Plusieurs récits mettent en scène des duels de savoir ou des jeux violents, comme celui de al-Ghatash et Dhu Suyuf dans lequel on soupçonne de tricherie Dhu Suyuf qui parvient à gagner le jeu où il devait tuer le plus de chiens. Cette communauté d'intrigue signifie qu'il y a exploitation continue de l'histoire littéraire dont la présence se fait en permanence ressentir à travers le jeu.

En fonction des péripéties du personnel romanesque constitué en partie par des poètes duellistes (qui jouent à l'épée) et des amateurs de jeux de hasard, la

cohérence est plus ou moins lâche ou renforcée. En se concentrant dans un espace textuel romanesque, ces phénomènes d'intertextualité ou les analogies entre les histoires favorisent l'unité du texte, donnent un sens à la diversité des jeux. L'éloignement du narrateur du monde universitaire afin de réaliser une recherche personnelle constitue l'acte paradigmatique de ce réseau intertextuel dense dont l'homogénéité est assurée par un procédé d'enchâssement des récits, par une organisation des récits similaire à celui de *Marelle* de Julio Cortázar, titre tiré d'un jeu d'enfants (dans le roman d'Alberto Mussa la distribution des chapitres se fait selon des lettres arabes, au lieu des numéros comme dans le récit de Julio Cortázar ; dans les deux cas, le lecteur choisit par où commencer sa lecture), par le genre, aventures et policier, par les motifs, « jouer pour survivre », et par des thèmes, dont l'injustice du tyran qui force les poètes à jouer. L'emboîtement des récits ordonne – au sens de commander et mettre en ordre – les résonances intertextuelles, la répétition des joutes poétiques et des schémas ludiques. Le choix du narrateur de comprendre ses origines et de se divertir laisse ainsi entrevoir la prolifération étourdissante, exponentielle, des jeux. Des jeux dans le désert au récit des recherches érudites de la part du narrateur, le roman affiche une belle cohésion thématique, pragmatique et structurelle, historiquement justifiable de sources littéraires arabes et grecques. Les efforts de cohésion n'en restent pas là. Les récits indépendants du roman partagent des thématiques, des situations et des valeurs communes, par exemple ceux qui exaltent la mythologie arabe, par la soumission aux règles des jeux qui incarnent le destin, comme c'est le cas du poète qui a été élu pour passer diverses épreuves ludiques mais non moins mortelles afin de résoudre l'énigme de Qaf, et le renoncement aux biens matériels et la reconnaissance du pouvoir incantatoire et civilisateur des mots, à travers des récits qui expliquent l'origine de la langue arabe.

En quelque sorte, le jeu sert de catalyseur pour réunir les récits relevant de mêmes types, de genres ou sous-genres semblables. Dans cette dynamique de réunification, la paralittérature est très valorisée quand elle partage le même espace avec la mythologie.

Bien que la paralittérature puisse provoquer à la fois une revalorisation des œuvres et des champs littéraires non reconnus par l'histoire littéraire et sa propre valorisation, le fait de partager un même espace avec la mythologie ne dévalorise-t-il pas celle-ci ?

Une utilisation spécifique de la paralittérature aide à changer le rapport entre des littératures distinctes telles que la mythologie occidentale et la mythologie orientale ; mais le risque en devient de ne plus rien prendre au sérieux, comme cela se produit dans le roman d'Alberto Mussa, où la mythologie devient pur décor.

Dans les œuvres de Jasper Fforde, Umberto Eco, Alberto Mussa et Julio Cortázar nous trouvons, au contraire, un recours à la paralittérature moins ambitieux et plus normatif (les détectives vérifient l'existence d'un poème millénaire comme chez Alberto Mussa, des concepts antiques comme la philosophie du rire d'après Aristote chez Umberto Eco ; les policiers corrigent les fautes d'orthographe comme chez Jasper Fforde). Cependant, ce mélange est inégal dans chaque œuvre. Le caractère normatif, didactique de *L'Enigme de Qaf* d'Alberto Mussa n'est pas englobant. Le récit a aussi un système de rabaissements critiques du rapport Nord et Sud de la littérature, ainsi que celui entre l'Occident et l'Orient. C'est la littérature brésilienne, qui critique joyusement la non-reconnaissance occidentale de l'héritage oriental et vice versa.

« Ainsi, je n’ai jamais eu le bonheur de publier le poème ; personne n’a voulu cautionner ma reconstitution. Les versions qui circulèrent (à supposer qu’elles circulèrent vraiment, il y a encore un doute à ce sujet) étaient des faux, des copies inauthentiques écrites à l’encre, à la main, sur du papier à lettres grossier.

Comme si cela ne suffisait pas, un historien célèbre de la littérature arabe mentionna le cas de la *Qafiya* comme la plus grande des falsifications académiques jamais forgées en lettres sémitiques.

Je me suis indigné, j’ai lancé des polémiques dans les colonnes des journaux, j’ai traité de sots ces docteurs, et j’ai appelé les spécialistes de la tradition non canonique à défendre le poème.

Malheureusement, j’ai peu à peu réalisé que l’ensemble de la tradition non canonique n’était constitué que de ma seule personne. » (LEQ, 11) <sup>82</sup>

Le système des rabaissements pénètre tout le texte d’Alberto Mussa du commencement jusqu’à la fin, organise certaines de ses images très éloignées de la critique au-delà du didactisme. Le personnage principal est un typique personnage bourgeois qui réfléchit sur l’imposture et les falsifications littéraires de la manière la plus comique. L’ironie circule tout au long de cet extrait avec des parenthèses qui

---

<sup>82</sup> “Assim, nunca alcancei a graça de editar o poema; ninguém quis abonar minha reconstituição. As versões que circularam (se circularam, porque permanece dúvida sobre isso) eram cópias não fidedignas, grafadas a tinta em papel almaço. Como se não bastasse, um famoso historiador da literatura árabe mencionou o caso da *Qafiya* como a maior das falsificações acadêmicas forjadas nas letras semíticas.

Indignei-me; fui aos jornais para fazer polémica; chamei tolos àqueles doutores; e convoquei estudiosos da tradição não canônica a defenderem o poema. Infelizmente, fui aos poucos percebendo que toda a tradição não canônica era formada apenas pela minha pessoa. ” (OEQ, 19-20)

contredisent des propos sérieux « (à supposer qu'elles circulèrent vraiment, il y a encore un doute à ce sujet) », ainsi que les insultes contre l'orthodoxie littéraire, « des sots ». Nous assistons également à un processus de démythification du poème légendaire qui est écrit « sur du papier à lettres grossier », et du narrateur détective lui-même en tant qu'érudit : « j'ai peu à peu réalisé que l'ensemble de la tradition non canonique n'était constitué que de ma seule personne ». Le didactisme est employé avec l'humour. C'est ainsi que la paralittérature est valorisée en même temps que l'héritage oriental.

Dans *l'Enigme de Qaf* d'Alberto Mussa, le trou n'est pas inquiétant parce que nous sommes dans le terrain du merveilleux. Il est considéré comme normal par le personnel romanesque à l'exception du narrateur intellectuel qui vit au Brésil et lit des livres sur des poètes aventuriers antiques. Le lecteur et lui sont pris non pas par un sentiment d'étrangeté, mais par une sensation d'exotisme. Le narrateur-lecteur est aussi un traducteur du monde oriental à son propre monde occidental. Il s'informe sur la mythologie orientale comme il a appris l'occidentale, comme il a appris l'arabe, la langue de ses ancêtres. En fait, le texte d'Alberto Mussa est structuré comme un dictionnaire par ordre alphabétique arabe et accompagné par sa traduction en langue latine. Il est aussi une encyclopédie des principaux mythes occidentaux comme celui d'Ulysse mis en commun avec les mythes orientaux. Les résultats sont tels que par un effet d'exotisme les mythes occidentaux reçoivent un air nouveau et qu'un pont s'établit entre le savoir oriental et celui occidental. Si le lecteur connaît les mythes occidentaux, il peut comparer ce savoir avec celui qu'il ignore. En même temps, le texte d'Alberto Mussa se divise en trois types de récit :

1. Le récit qui raconte comment travaille le chercheur-narrateur.
2. Le récit romanesque qui narre la quête de l'énigme de Qaf.
3. Le récit historique qui vise à mettre en contexte l'époque du héros principal du récit romanesque.

L'auteur propose trois façons d'apprendre une même chose : la mythologie orientale. Le problème est qu'il répond à tout, même à l'énigme de Qaf, ce qui rend son texte assez pédagogique pour être considéré comme de la paralittérature. De la paralittérature qui valorise la pré-littérature, en rendant hommage aux enseignants de la haute littérature capables de mettre en péril leur poste afin de dire la vérité. Le texte d'Alberto Mussa s'inscrit dans la logique d'instruire en amusant, telle qu'elle a été adaptée par les auteurs postmodernistes comme Julio Cortázar qui donne une grande liberté au lecteur dans *Marelle*. Effectivement, le lecteur du texte d'Alberto Mussa a le choix de trouver la réponse à l'énigme de Qaf en lisant seulement le récit romanesque. L'idée est de toute façon la même : de celui qui ne connaît pas les mythes orientaux mais qui connaît les occidentaux, au chercheur qui construit des hypothèses sur ses origines, c'est toujours le même savant en activité qui traduit des connaissances en d'autres connaissances et procède par comparaison afin de comprendre un savoir différent du sien.

**a. Interprétation du croisement de l'abstrait et du concret, du privé et du public**

Le métissage de l'abstrait et du concret dans les romans du corpus nous font penser à ce que Jacques Lacan appelle « sinthôme » (saint-homme), en tant que stabilisateur de la psychose, et ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari décrivent dans *L'Anti-Œdipe* : le pôle schizo et le pôle parano. Le schizophrène, d'après eux, se laisse aller, il est fluide tandis que le paranoïaque est armé de concret, au point qu'il peut devenir politiquement réactionnaire. Nous analyserons la tension entre ces deux pôles dans le roman de Roberto Bolaño. Dans *Les Détectives sauvages*, le pôle parano est incarné par l'esthétique nazie qui occupe une place primordiale dans toute l'œuvre de l'écrivain. Les personnages de *Détectives* sont des radicaux avant-gardistes qui déclarent une sorte de « Guerre Sainte » aux orthodoxes de la littérature. Nous étudierons également la différence entre le roman grec, qui est totalement apolitique, et le roman populaire contemporain qui, à l'instar de celui de Roberto Bolaño, est traversé par une esthétique réactionnaire.

Dans le roman de Roberto Bolaño, les schizo se nourrissent d'une grande multiplicité contextuelle, en prenant sans complexe une grande variété de stimuli artistiques, musicaux (Roberto Bolaño déclarait écouter du métal pendant qu'il écrivait), littéraires ou philosophiques (l'un des personnages est spécialiste en Nietzsche) qui se trouvent entre l'érudition théorique et la culture de masse (la rencontre entre le culturiste et le poète). Parmi eux, émergent des référents picturaux comme les métaphysiques Salvador Dali, Giorgio de Chirico, Diego Rivera. Ce transfert complexe des références était accompagné par la psychanalyse et la

théorie française incarnée par André Breton (le mouvement viscéral-réaliste est inspiré du groupe surréaliste).

Le psychanalyste espagnol Fernando Colina donne dans son livre *Le Savoir du délirant* une définition du délire qui fait penser aux personnages « saints-hommes » des textes de Roberto Bolaño, Julio Cortázar, Jasper Fforde, Antoine Volodine et Sami Tchak.

« Le délire n'est pas simplement une erreur ni une illusion ni un mensonge à soi-même ou aux autres, et non plus une idée fanatique ni un dogme. Et pourtant le délire peut être aussi tout cela... il s'agit d'une sorte de foi psychotique. »<sup>83</sup>

D'après Fernando Colina, l'homme a tendance à considérer que le délire se présente uniquement dans la discontinuité, dans l'irréversible rupture (nous pouvons comparer cette situation à celle des critiques orthodoxes qui limitent le roman populaire à la quantité des péripéties et d'émotions fortes), alors qu'il a aussi des racines dans la logique, au point que le bon sens pourrait dominer le fond de la folie. D'ailleurs, le monde du délire n'est pas un univers stagnant : la non-raison a toujours fait partie de notre raisonnement. Un excès de rationalisme fait que la pensée ne coule pas avec aisance. Sans ambitions, illusions, rêves et aveuglement, il n'y a pas de circulation possible des idées.

Nous considérons que certains romans du corpus obéissent à une esthétique du délire, dont la principale caractéristique est justement le croisement entre l'abstrait

---

<sup>83</sup>NT, Fernando Colina, *El saber del delirante*, Madrid, Edit. Sintesis, 2001, p. 41.

et le concret. Quand il n'y a plus de fluidité, le personnage de Sami Tchak entre dans une face de dépression et le récit entre dans l'*excipit*. Fernando Colina écrit :

« Le temps et l'espace sont deux ordres indissociables et simultanés où le délire s'embaume peu à peu. Après l'arrêt du corps dans les figures de l'instant et l'immortalité, ils définissent la relation du délirant avec le temporel, l'espace traditionnel devient rance et inapproprié pour héberger la corporalité du psychotique. Le délirant pense à partir du corps, en frottant les mots sur la peau et les sens d'une manière primitive, cela même rend indissociable l'hallucination et le délire, on ne part pas d'une perception sans objet mais d'un objet mal interprété ou, mieux encore, d'une perception délirée. »<sup>84</sup>

Nous trouvons pertinent de travailler sur l'esthétique du délire à partir du seul roman érotique du corpus : *Hermina* de Sami Tchak. Le personnage de ce roman pense à partir du corps, « en frottant les mots sur la peau et les sens d'une manière primitive ».

Pour avoir une vue tout à fait claire de l'image du personnage de Sami Tchak Héberto Prada, il est nécessaire de savoir qu'il est un particulier isolé, sans presque aucun lien vital avec son pays, y compris sa famille. Ce trait correspond au monde abstrait, étranger, des romans grecs, tel qu'il est défini par Mikhaïl Bakhtine. Et aussi aux auteurs du Nouveau Roman qui, en réponse à leurs prédécesseurs réalistes, refusent de décrire leurs personnages et leur entourage. Héberto Prada ne se sent pas membre d'une entité sociale. C'est un solitaire, égaré dans un monde étranger,

---

<sup>84</sup>*Op. cit.*, p.41.

comme les personnages de Roberto Bolaño, qui s'inspire de l'*Odyssée* (l'un des personnages principaux s'appelle Ulises Lima. Lima peut faire allusion à Lezama Lima, un auteur insulaire comme Héberto Prada) et aux cow-boys solitaires des romans Western. Sauf que les personnages de Roberto Bolaño, comme les cow-boys, ont une mission à accomplir : trouver la poétesse perdue dans le désert de Sonora. Héberto Prada n'est pas un produit de la paralittérature d'aventures, sinon érotique.

Néanmoins, cet homme privé et isolé se comporte aussi, extérieurement, comme un représentant de la littérature, plus précisément comme l'homme public de la littérature et de la politique car ces deux-là vont ensemble dans sa région littéraire, les Caraïbes. Vers la fin du récit, il assiste à un forum dans lequel il prononce un long discours, qui n'est rien d'autre qu'un compte rendu public de ses méditations tout au long du roman. Dans *Hermina*, on accorde une place considérable à ce discours qui ne se détache pas de la ligne érotique du récit. Héberto après l'avoir prononcé dit ressentir un orgasme et, en fait, le passage est narré avec une scansion qui imite l'acte amoureux saccadé. Il confirme, par voie publique, son identité en tant que représentant des lettres, même si cette condition l'a beaucoup fait souffrir économique et socialement. C'est ainsi que tous les moments fondamentaux de sa vie reçoivent, rhétoriquement et publiquement, une explication, une justification et même un pardon (grâce à son discours, Héberto réussit à séduire une femme qui au début le méprisait. Celle-ci est un mélange d'érudition et de sensualité, comme les paroles du personnage), et, dans leur ensemble, une consécration littéraire finale. Ce qui définit l'unité du personnage dans le roman de Sami Tchak est cette unité qui revêt un caractère rhétorico-littéraire.

Ce processus rhétorique a pour modèle le roman d'aventures et d'épreuves antique.

Toutefois, le processus d'extériorisation à travers des éléments rhétoriques et littéraires a un caractère inadapté à l'intériorité du personnage, exclusivement privée. La place qu'Héberto occupe dans la vie, le désir qu'il ressent pour Hermina et qui le guide, présentent un caractère privé, et n'ont aucune portée socio-politique et littéraire (le discours prononcé n'a aucune transcendance pour la démocratie ou la littérature ; grâce à lui, il réussit uniquement à coucher avec une fille).

Le pivot initial – le contenu, c'est la malheureuse vie d'écrivain que mène Héberto, et toutes les autres situations ne prennent leur sens, dans le roman, que dans leur relation à ce pivot. Ceci est poussé à l'excès par une forme d'hyper-réalisme de la vie des écrivains tel qu'il est pratiqué par l'auteur contemporain Enrique Vila-Matas. Jean Baudrillard dans *De la séduction* analyse ce phénomène dans son chapitre « Porno-stéréo » :

« L'irréalité moderne n'est plus de l'ordre de l'imaginaire, elle est de l'ordre du plus de référence, du plus de vérité, du plus d'exactitude – elle consiste à tout faire passer dans l'évidence absolue du réel. Comme dans les peintures hyperréalistes, où vous discernez le grain de la peau d'un visage, microscopie inhabituelle, et qui n'a même pas le charme de l'inquiétante étrangeté. L'hyperréalisme n'est pas le surréalisme, c'est une vision qui traque la séduction à force de visibilité. On vous « en donne plus ». C'est déjà vrai de la couleur au cinéma ou à la télévision : on vous en donne tant, la couleur, le relief, le sexe en haute-fidélité, avec les graves et les aigus (la vie, quoi !)

que vous n'avez plus rien à ajouter, c'est-à-dire à donner en échange. Répression absolue : en vous en donnant un peu trop, on vous retranche tout. Méfiez-vous de ce qui vous est si bien « rendu » sans que vous l'ayez jamais donné ! »<sup>85</sup>

Comme dans l'*Âne d'or* d'Apulée où Psyché découvre le visage caché de Cupidon qui réagit furieusement et décide de rompre leur idylle amoureuse, Héberto dit tellement de la littérature qu'il est condamné à disparaître. Il a le même sort que la poétesse retrouvée par les jeunes détectives de Roberto Bolaño, qui ont fini par en savoir trop sur elle. Le dévoilement tue la littérature. Ce qui peut être interprété dans *Hermína* comme une libération, car Héberto à la fin du récit, plus qu'être supprimé, il est absorbé par le paysage. Par la belle mer et l'horizon infini.

En lisant le titre *Ecrivains*, on ne s'attend jamais à ce qu'on représente des écrivains qui n'existent pas, qui refusent de faire œuvre et qui voient la littérature comme un passe-temps pour prisonniers pendant qu'on se prépare pour la lutte politique. Justement, à l'instar de Macedonio Fernandez, Antoine Volodine refuse la paralittérature à l'intérieur de la littérature, parce qu'elle devrait plutôt se manifester dans la vraie vie. Les personnages d'*Ecrivains* font de la haute littérature en prison, mais ils attendent leur liberté pour mener une vie héroïque propre aux récits paralittéraires. En fait, la haute littérature a une fonction spécifique chez Antoine Volodine. Quand elle parodie la paralittérature, elle y a un effet libérateur. Les personnages d'Antoine Volodine écrivent des textes mélancoliques en même temps qu'ils semblent ne pas subir de désillusions. Ils fuient et jouent de leur réalité entourée de cadavres, en écrivant comme l'enfant dans la nouvelle « Comancer ».

---

<sup>85</sup>Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Gallimard, 1988, p. 57.

Leurs sarcasmes, qui les montrent comme des êtres froids, sont des expressions du sublime, comme l'explique Freud dans cette réflexion reprise par André Breton à propos de l'humour noir :

« Il serait temps de nous familiariser avec certaines caractéristiques de l'humour. L'humour a non seulement quelque chose de libérateur, analogue en cela à l'esprit et au comique, mais encore quelque chose de sublime et d'élevé, traits qui ne se retrouvent pas dans ces deux ordres d'acquisition du plaisir par une activité intellectuelle. Le sublime tient évidemment au triomphe du narcissisme, à l'invulnérabilité du moi qui s'affirme victorieusement. Le moi se refuse à admettre que les traumatismes du monde extérieur puissent le toucher ; bien plus, il faut voir qu'ils peuvent même lui devenir occasions de plaisir. »<sup>86</sup>

Ceci dit, ces personnages solitaires ne sont pas forcément des êtres mélancoliques doués d'un humour qui leur permettrait de dépasser leur tristesse. Seuls les êtres humains semblent concernés par ce phénomène, étant donné que les créatures fantastiques, qui ne parlent avec personne, sont plutôt des personnages comiques. Avec leurs désirs simples, leurs expressions puérides, ces personnages ne peuvent faire rire que le lecteur, seul à avoir accès à son intériorité. Les créatures ont des instincts mauvais, mais elles ne peuvent agir comme elles le souhaitent : contre leur volonté carnassière, elles doivent être loyales envers leurs écrivains-ensorceleurs. Avec quelques autres personnages, elles permettent une

---

<sup>86</sup>*Op. cit.*, p. 15.

alternance des tonalités au sein de chaque récit. Passer du sarcasme mélancolique à la situation comique implique souvent qu'il y ait changement de personnage, d'où les nouvelles entièrement fantastiques avec des créatures diaboliques, qui se trouvent au milieu des nouvelles où on n'évoque que les écrivains.

Cette alternance des tonalités permet de mieux affronter la crise de la fin de la littérature. La noirceur intrinsèque dans la haute littérature entre en harmonie avec la légèreté de la paralittérature. Cela se produit aussi dans le roman de Jasper Fforde, à ceci près que la paralittérature est d'autant plus présente que la crise de la littérature n'est pas prise au sérieux. À vrai dire, tout le roman est rempli de détournements comiques, au point que l'humour devient gratuit, une redoutable habitude. La question n'est pas de savoir si nous sommes ou non portés à les aimer.

Même si nous avons des auteurs plus proches de la haute littérature que d'autres, ils ont en commun que leurs romans sont métalittéraires. Ces romans qui jouent énormément sur l'intertextualité rentrent dans le domaine de la parodie. Avec la particularité que les personnages sont toujours conscients de leur appartenance au monde littéraire, à la différence par exemple du festin de Trimalchion qui dans le *Satyricon* parodie le banquet platonicien. Cela met l'univers fictif des romans au service de l'ironie. Nous notons que la littérature antique constitue la principale source d'inspiration des auteurs. Dans le roman de Jasper Fforde, cela est développé amplement. Le narrateur montre un panorama cauchemardesque en même temps qu'il mentionne les affluents du Styx, rivière de l'Enfer, telle Aornis, qui est aussi le nom de la méchante du roman :

« La famille Hadès, au moment où je les ai connus, comprenait dans l'ordre : Achéron, Styx, Phlégéthon, Cocyte, Léthé et la seule fille,

Aornis. Décédé des années plus tôt, le père avait laissé à la mère le soin d'élever leur progéniture diabolique. Qualifiée d'« indiciblement répugnante » par Vlad l'Empaleur, la famille Hadès tirait sa force de la perversion et de toutes les horreurs imaginables qu'ils pouvaient commettre. Avec panache pour certains, à moitié par jeu pour d'autres, ou encore avec une sorte d'insouciance désinvolte. Léthé, « le mouton blanc » de la famille, n'était pas cruel à proprement parler... manque largement compensé par les autres. Avec le temps, je devais vaincre trois d'entre eux.

#### THURSDAY NEXT

Les Hadès : une famille d'enfer » (LPHP, 281) <sup>87</sup>

Dans ce processus, les personnages mythiques d'habitude évoqués en littérature avec un certain respect deviennent des criminels enfantins et hyperactifs comme Aornis, rabaissée par Thursday en ces termes :

« - Comme tous les Hadès, tu es une flemmarde. » (LPHP, 355) <sup>88</sup>

Deux références littéraires figurent l'une à côté de l'autre, sans doute pour les

---

<sup>87</sup> "The Hades family when I knew them comprised, in order of age: Acheron, Styx, Phlegethon, Cocytus, Lethe, and the only girl, Aornis. Their father died many years previously, leaving their mother in charge of the youthful and diabolical family all on her own. Described once by Vlad the Impaler as 'unspeakably repellent', the Hades family drew strength from deviancy and committing every sort of horror that they could. Some with panache, some with half-hearted seriousness, others with a sort of relaxed insouciance about the whole thing. Lethe, the 'white sheep' of the family, was hardly cruel at all –but the others more than made up for him. In time, I was to defeat three of them.' THURSDAY NEXT –Hades: Family from Hell". (TWLP, 349)

<sup>88</sup> "Like all Hades, you were lazy." (TWLP, 285)

faire s'exprimer sur des réalités communes. Aornis renvoie en même temps à un héritage gréco-romain et à Aornis elle-même, car elle est le personnage d'un roman à l'intérieur du roman de Jasper Fforde. En fait, Aornis est une forme parodique de la littérature antique, même si elle conserve des traits macabres, comme dans la mythologie grecque. Son appétit criminel la pousse à tuer des personnages emblématiques de la haute littérature, tels les personnages de Jane Eyre, et de la paralittérature, telle Thursday Next. En comparant Aornis à la mythologie antique, on peut noter sa faiblesse. Elle peut mettre en péril l'humanité comme Hadès, mais elle ne suscite pas la peur. Elle ne s'impose pas non plus aux opposants puisqu'elle se laisse traiter de « flemmarde » par Thursday. L'importance de la mythologie grecque est alors banalisée.

À travers la perception matérialiste du monde qui émerge dans *Les Détectives sauvages*, une autre légende est mise en question : celle d'Ulysse et de Pénélope, épouse idéale par excellence, qui attend son mari même si elle ignore s'il vit encore. Dans le roman de Roberto Bolaño, les versions modernes de Pénélope que sont les maîtresses de jeunes détectives comme Ulises Lima sont libres d'exprimer leurs désirs charnels. Elles se comportent alors comme leurs amants et accordent plus d'importance à leurs ébats sexuels qu'à l'amour. La conformité au mythe n'est donc pas totale. L'univers du roman est plus égalitaire que celui des récits fondateurs. Autre rupture par rapport aux mythes : les personnages qui portent les mêmes noms que des créations de l'Antiquité ou que des auteurs de la haute littérature comme Lezama Lima (d'où le nom Ulises Lima) sont conscients de leur appartenance au monde littéraire. C'est pourquoi ils font preuve d'une certaine autodérision : ils se qualifient eux-mêmes de « pédés », puisqu'ils disent que tous les poètes le sont.

Alors que, dans l'Antiquité, être descendant d'une figure mythique était sujet

d'admiration et poussait entre autre l'empereur César à se dire descendant de Venus, cela ne suscite plus que de la dérision dans le roman de Roberto Bolaño. Une forme de dégradation des figures mythiques à travers les siècles est sensible et est exposée de manière burlesque. Constaté que les grands personnages historiques sont réduits dans le roman à des hommes minuscules fait rire, même s'il s'agit d'un constat négatif. C'est grâce à l'humour qu'est dépassée la crainte de la dégradation, du poids du passé, donc de la mort. On rit en effet des personnages alors qu'ils souffrent d'appartenir à un monde où, par exemple, Aornis, la mort, mange la mort : la littérature classique.

Cette dégradation des mythes est accompagnée d'un certain souci des personnages des romans du corpus d'interpréter les textes mythiques. Thursday Next s'alimente depuis son enfance d'histoires qui relèvent de ce genre littéraire. Elle fait le rapport entre ce qui lui arrive à elle et ce qui est raconté dans certains récits populaires. Ce qui peut être compris comme un hommage à la littérature et plus particulièrement aux grand-mères comme la mamie protectrice de Thursday Next qui, comme la Mère d'Oie de Perrault, enrichissent l'imaginaire des enfants à travers leurs récits. En même temps, les récits que Thursday a écoutés dans son enfance peuvent être un moyen pour tourner en dérision l'histoire littéraire, voire pour exorciser ses craintes à l'égard du passé à travers le mélange humoristique de la haute littérature et de la paralittérature, comme dans cet extrait où elle dresse un parallèle entre le texte métalittéraire et classique par excellence, *Tristram Shandy* et le personnage paralittéraire qu'est « la mamie » :

« Je dormis dans mon propre lit ; mamie dit qu'elle allait s'installer dans le fauteuil et qu'elle me réveillerait si jamais la situation nous

échappait. Je fixai le plafond, les courbes arrondies des boiseries et le globe du plafonnier, et ce longtemps après que mamie se fut endormie et que le *Tristram Shandy* qu'elle lisait lui fut tombé des mains. Le sommeil nocturne avait jadis été l'occasion de joyeuses retrouvailles avec Landen, une succession de moments privilégiés : thé et pancakes chauds au beurre, lovés devant un feu de bois, ou galipettes sur la plage au soleil couchant. Mais plus maintenant. Avec Aornis dans les parages, ma mémoire était un champ de bataille. Et, au premier sifflement d'un obus de mortier, j'étais de retour là où j'avais le moins envie d'être –en Crimée. » (TWLP, 304)

89

À ce texte qui commence par une contemplation, on se rappelle que la narratrice Thursday décrit souvent un paysage lors des rencontres amoureuses avec Landen. Ceci est fait de manière solennelle et suscite plutôt le sentimentalisme, comme une façon de se sentir en symbiose avec le monde littéraire. Ici, en voulant sublimer le triste portrait de Crimée et les souvenirs de guerre qui s'en suivent, Thursday évite toute mélancolie à travers l'humour. Par exemple, Thursday se moque de la mamie. Par l'humour, le protagoniste peut minimiser ses problèmes et

---

<sup>89</sup> "I slept in my own bed –Gran said she would sit in the armchair and wake me if things looked as though they were getting out of hand. I stared at the ceiling, the gentle curve of the wooden panelling and the single-domed ceiling light. I stayed awake for hours, long after Gran had fallen asleep and dropped her copy of *Tristram Shandy* on the floor. Night and sleep had once been a time of joyous reunion with Landen, a collection of moments that I treasured: tea and hot buttered crumpets, curled up in front of a crackling log fire, or golden moments on the beach, cavorting in slow motion as the sun went down. But no longer. With Aornis about, my memory was now a battleground. And with the whistle of an artillery shell I was back where I least wanted to be –the Crimea." (LPHP, 241)

s'en soulager. L'évocation d'un paysage romantique, la référence à un récit valorisé ou à un personnage qui raconte des histoires, véhiculent sans doute un certain désir de sublimation de la part de Thursday. L'humour et l'amour sont ainsi les derniers moyens pour valoriser l'histoire littéraire sans sombrer dans la mélancolie de la crise littéraire.

Ces personnages du roman du corpus sont des interprètes des mythes ou des contes, ce qui leur permet de garder une certaine distance par rapport à leurs alter ego littéraires. Conscients de leur ressemblance aux mythes et aux contes littéraires, les personnages se permettent des commentaires humoristiques, car ils cherchent à se différencier de leurs doubles mythiques en se façonnant comme des dandys. L'intertextualité est donc le résultat de cette conscience moderne en quête de nouveau. Cela passe par la parodie, mode de critique par excellence de l'ancien dans le but d'innover. En même temps, conscients de ce qu'ils ne sont pas, les personnages des œuvres du corpus peuvent apaiser leurs angoisses.

La limite de l'esthétisme du dandysme dans les récits de Jasper Fforde et Alberto Mussa est qu'on nous explique tout. Leurs personnages sont comme des corps avec organes, alors que Jorge Luis Borges et Macedonio Fernandez préconisent d'enlever ces derniers. Pour eux, la haute littérature tient compte de la liberté du lecteur d'imaginer, de transformer le récit qu'ils lisent, comme explicite dans ce passage où l'auteur du *Musée du Roman de l'Éternelle* s'adresse à son lecteur :

« Reconnais-moi ce mérite (je suis affligé à l'idée de tout mérite),  
accorde-moi que ce roman, par la multitude de ses inconclusions,  
est celui qui a eu la plus grande foi en ta fantaisie, en ta capacité —

ta nécessité — de compléter et de substituer des finales. À part moi, nul romancier jamais n'a cru en ta fantaisie. Le roman complet — c'est-à-dire le plus facile, le seul pratiqué dans le passé — était entièrement l'œuvre de son auteur, il nous traitait comme des enfants à qui l'on donne la becquée. De cette omission du lecteur, irritante et du plus mauvais goût, accepte donc le libre dédommagement que t'offre mon livre. »<sup>90</sup>

L'intertextualité dans les romans de Jasper Fforde et Alberto Mussa est donc limitée parce qu'elle ne tient pas compte du « lecteur complice », terme utilisé par Julio Cortázar pour désigner le lecteur qui dialogue avec l'œuvre. Lecteur sans qui l'œuvre littéraire tombe dans la pédagogie : dans la paralittérature.

---

<sup>90</sup>Macedonio Fernandez, *Musée du Roman de l'Éternelle*, Paris, Gallimard, p.417.

---

## **Chapitre 3**

### **Conflit thanatique des registres académique et populaire**

L'abolition de tous les rapports hiérarchiques revêt une signification toute particulière. En effet, dans le roman de Roberto Bolaño et dans celui d'Alberto Mussa, les personnages cherchent à faire partie de la constellation d'auteurs appréciés par l'élite littéraire. Pour cela, ils doivent souligner à dessein la distinction hiérarchique de leurs œuvres, ils doivent se présenter munis de tous les insignes de ses titres, grades et états de services et occuper la place dévolue à leur rang (dans le roman de Alberto Mussa, sans un titre de l'Académie le personnage ne peut pas prouver le sérieux de son travail littéraire). Tout cela a pour seul but de consacrer l'inégalité, à l'opposé d'une littérature alternative où tous sont considérés comme égaux, et où règne une forme particulière de contacts libres, familiers, entre des hommes lettrés séparés dans la vie normale par les barrières infranchissables que constituent leurs statuts marginaux dans la constellation des élites littéraires.

Au sein même de l'intrigue principale du roman de Roberto Bolaño, on trouve des grands écrivains qui parlent de petits poètes non connus comme de jeunes égarés, et à l'inverse, des femmes de ménage qui imitent les grands historiens de la littérature. De même, dans *Ecrivains* d'Antoine Volodine, les auteurs que personne ne lit se retrouvent en train de lire leurs textes face à des poupées, comme si elles pouvaient les écouter. Rien n'échappe à la moquerie dans les romans du corpus (le narrateur dans *Hermina* de Sami Tchak, loin de toute objectivité à l'égard des personnages écrivains, est un grand ironiste ; dans la bande-dessinée de Cortázar, Octavio Paz est le sujet des critiques du superhéros Fantômas). Il s'agit d'une sorte de fête de la littérature dans laquelle éclate toute hiérarchie qui exclue les paralittératures.

Avec des traits autobiographiques et biographiques considérables, les romans du corpus exercent une influence énorme, non seulement sur l'évolution des

biographies et autobiographies littéraires, mais aussi sur l'histoire de la littérature populaire, qui est valorisée. Ces romans sont fondés sur certaines caractéristiques propres au dénommé roman biographique antique, appellation donnée par Mikhaïl Bakhtine (un type de temps spécifique et l'image donnée de l'homme au cours de sa vie).

Nous nous arrêterons avant tout aux éléments de littérature populaire des romans du corpus qui, dans l'actualité, sont la pierre d'achoppement de ses lecteurs, et que le Prix Nobel de littérature Mario Vargas Llosa critique dans son essai *La Civilisation du spectacle* (2012) comme des indices de la fin, non seulement de la littérature, mais encore de la civilisation, alors que Alessandro Baricco dans *Les Barbares*<sup>91</sup> (2014) propose de les intégrer dans la culture érudite. Pour notre part, nous considérons que ces éléments sont souvent au service d'un jeu qui démonte les valeurs scientifiques actuelles et la littérature de masse.

## **I. Des discours métalittéraires picaresques qui valorisent la haute littérature**

Afin de comprendre les gestes et images érotiques de Sami Tchak, telles que l'exhibitionnisme sexuel et intellectuel (l'extrait a lieu dans une salle de conférences), il importe de tenir compte du constat suivant : toutes les images verbales et gesticulations de ce type font partie du tout érotique pénétré d'une logique unique.

---

<sup>91</sup>Alessandro Baricco, *Les Barbares*, Paris, Gallimard, 2014.

Ce tout, c'est le romantisme érotique, qui englobe à la fois la mort d'une conception de l'écrivain postmoderne non-avant-gardiste et la naissance d'un écrivain rimbaldien, engagé. Chacune des images de Sami Tchak est liée à son sens, montre la conception unique de l'univers avant-gardiste qui se crée dans les contradictions. Dans sa participation à ce tout, chacune de ces images est très ambivalente : elle est subordonnée à l'alternance vie-mort-naissance. C'est pourquoi nous pouvons relever le caractère initiatique du roman *Hermína*. Cet extrait évoque la fin du récit, quand le protagoniste s'assume en tant qu'écrivain avant-gardiste en prenant la parole, en se mettant en avant de l'Histoire ; mais les mêmes images (la projection du sperme, celles qui évoquent la violence physique) observées dans la paralittérature où naissance et mort sont coupées l'une de l'autre, opposées l'une à l'autre dans des images différentes qui ne fusionnent pas, se transforment en pure récréation, perdent leur rapport direct avec l'alternance vie-mort-naissance et par conséquent, leur ambivalence. Elles ne consacrent alors que l'aspect négatif, tandis que les situations qu'elles évoquent prennent un sens uniquement vulgaire, unilatéral (d'où le fait que Umberto Eco dans *De Superman au Surhomme* considère les paralittératures comme univalentes, et même réactionnaires). C'est sous cette forme radicalement modifiée que ces images, ou plus particulièrement les expressions correspondantes, se manifestent dans la paralittérature. En fait, elles sont des échos de leur aspect ambivalent, ayant valeur de l'alternance vie-mort-naissance, de traces du carnaval de la vie comme le carnaval érotique et avant-gardiste de *Hermína* où une banale conférence politique devient une fête, et c'est uniquement cela qui peut expliquer leur énorme vitalité, leur immense propagation dans la culture populaire.

Les critiques postmodernes ont tendance à juger qu'il n'y a plus de place pour les grands récits aujourd'hui, alors que la dimension carnavalesque du mélange

entre haute littérature et littérature mineure constitue l'espace approprié pour ces récits.

Les œuvres du corpus proposent ce mélange, véhiculent l'idée avant-gardiste d'être en avant de l'Histoire, liée elle-même à l'ambition de proposer des grands récits. Mais pas toujours.

**a. Images subordonnées à l'alternance vie-mort-naissance**

Dans *Hermina* de Sami Tchak le personnage lettré n'est pas un aventurier stéréotype de la paralittérature. Pourtant, il s'inspire de la paralittérature érotique.

L'organe sexuel masculin et le personnage désiré jouent un rôle de premier plan. Les allusions à cet organe sont présentes dans le récit quand le protagoniste est excité par quelqu'un ou par sa création littéraire, voire les deux en même temps : derrière l'excitation sexuelle se cache la création littéraire comme lorsque le protagoniste dit sentir un orgasme après sa tirade devant un public excité par lui, où siège notamment un personnage avec qui le narrateur veut coucher.

Des expressions du genre : « Ah, l'éjaculation, encore l'éjaculation ! » sont connues dans la paralittérature. Sami Tchak les emploie pour les inscrire dans la tradition de la haute littérature qui réfléchit sur elle-même. À la base de ce geste, on retrouve la construction d'un discours à la fois politique et littéraire, c'est-à-dire la reprise de l'idée romantique de l'avant-gardiste. En fait, derrière l'aspect romanesque des antihéros lettrés des œuvres du corpus se trouve la représentation de l'avant-gardiste qui doit se sacrifier pour faire de la littérature. L'avant-garde est un terme

militaire qui rappelle Rimbaud. D'après lui, les écrivains doivent être en avant de l'Histoire. Elle est construite à partir de la littérature érotique. Le langage militaire du protagoniste est un exemple de cet aspect rimbaldien de l'écrivain, «il est persuadé d'avoir asséné le plus mortel des coups ». Souvent, les péripéties du protagoniste sont ambivalentes. La mort qu'il provoque est une mort sexuelle. Or le sexe est un organe qui féconde, qui donne le jour à la création littéraire. C'est la raison pour laquelle les images guerrières conservent un lien profond avec la renaissance et le bien-être de la littérature. Cet aspect positif est senti de la manière la plus joyeuse et intense dans des phrases comblées d'énumérations, pour donner une sensation de fluidité, et d'émotions ; « heureuse », « rit », « jubile ».

*Hermina* confirme les recherches du poète mystique Antonin Artaud, qui représente une sexualité indissolublement liée à fécondité de la création littéraire. Nous voyons ensuite que Sami Tchak mentionne la religion, « le déluge », à côté de la jouissance sexuelle (ces deux idées sont déjà juxtaposées dans l'œuvre d'Artaud) ; il montre le rapport du sacrilège et de la création littéraire.

Quand il y a un véritable mélange entre littérature érudite et paralittérature, les images martiales et érotiques sont ambivalentes, comme tout ce qui évoque la vie et la mort à la fois : les images humoristiques sont des armes qui rabaissent la haute littérature, lui donnant la mort d'un côté, lui redonnent la vie et une nouvelle jeunesse de l'autre, comme c'est le cas dans *Ecrivains* d'Antoine Volodine où la littérature avant-gardiste s'écrit sur le papier toilette des prisonniers politiques.

« -Les écrivains post-exotiques, dit-elle, Myriam Ossorgone, Maria Clementi, Jean Doïevode, Irina Kobayashi, Jean Edelman, Maria Schrag et beaucoup d'autres, se sont engagés en politique pour

tenter de bouleverser de fond en comble tout ce qui était établi comme à jamais sur la planète, tout ce qui favorisait l'éternel malheur et obligeait cinq milliards de gueux humains à vivre dans la boue, dans la poussière et l'absence d'espoir. Ils se sont levés pour détruire les racines et les graines du malheur, et, dans un premier temps, pour en finir avec les maîtres et avec les chiens des maîtres. Les écrivains post-exotiques n'étaient pas des scribouilleurs de pacotille, ils se sont engagés en politique avec des armes, ils ont pris le chemin de la clandestinité et de la subversion, et sans craindre ni la folie ni la mort ils se sont lancés dans une bataille où ils n'avaient qu'une chance minime de gagner, une chance infinitésimale, et ils se sont ainsi retrouvés soldats et solitaires, dérisoirement peu nombreux sur le front d'une guerre où, combat après combat, ils perdaient tout. Il leur arrivait même de perdre la certitude qu'un jour les enfants des misérables ouvriraient les yeux sur un monde non ténébreux, non mafieux et non inégalitaire. Mais ils n'ont pas plié, [...] ce qui les a conduits très naturellement dans les couloirs de la mort ou dans les couloirs de maisons d'arrêt où on les a enfermés comme on enferme des bêtes nuisibles et mutantes, incapables de soumission. » (E, 32-33)

Cette littérature est à la fois prometteuse et humiliée, universelle (les noms des militants sous-entendent diverses nationalités) et censurée. Sa pureté et son accouchement comme une matière excrémentielle sont fortement imbriqués. En même temps, ces images sont liées à une cause au nom de l'amour à l'homme,

comme y aspire le personnage Octavio Paz dans le récit de Julio Cortázar. La différence entre le récit de Julio Cortázar et celui d'Antoine Volodine est que ce dernier ne porte aucun regret dans ces images. Bien au contraire, cet extrait est une prise de parole émotive d'une représentante du post-exotisme. Il est écrit comme un manifeste avec un style frappant et persuasif, d'où la répétition des mots « tout ce qui » et « écrivains post-exotiques » pour reprendre de l'élan avant d'énumérer des arguments convaincants, et le recours au narratif, ce qui explique l'usage de l'imparfait et des connecteurs temporels tels que « un jour ».

En définitive, ceux qui critiquent la paralittérature ont tort. Ce qu'ils dépeignent sous les traits d'une littérature qui divertit gratuitement n'est rien d'autre que la culture carnavalesque à la fois érudite et populaire, qui recèle des réflexions et sens d'une grande profondeur, dépourvues de toute candeur. La culture carnavalesque peut être qualifiée de candide, et elle n'a pas besoin d'être défendue par nous. Elle demande au contraire de lui donner une étude attentive.

Ceux destinés à chercher la poétesse dans *Les Détectives sauvages* sont pour la plupart des jeunes issus des milieux précaires et peu cultivés, ce qui donne un teint populaire à cette quête didactique.

« Ils m'ont raconté qu'une fois Arturo Belano avait fait une conférence à la Casa del Lago et qu'au moment où ça avait été son tour de parler il avait tout oublié, je crois que c'était une conférence sur la poésie chilienne et Belano avait improvisé une causerie sur les films de terreur. » (LDS, 129-130) <sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> "Me contaron que una vez Arturo Belano dio una conferencia en la Casa del Lago y que cuando le tocó hablar se olvidó de todo, creo que la conferencia era sobre poesía chilena y Belano improvisó una charla sobre películas de terror." (LDS, 87)

Le roman de Bolaño est entièrement imprégné de culture populaire par le côté picaresque de ses personnages. Ceux-ci vivent en marge de la société et à ses dépens et assistent à des endroits fréquentés par l'élite de la haute littérature, « la Casa del Lago », pour donner des conférences qui sont des impostures : au lieu de parler de la haute littérature, ils causent (« causerie ») sur la culture populaire.

Toute exposition de la culture populaire s'exprime accompagnée de certains phénomènes du langage familier : grossièretés, insultes, malédictions, et ensuite par des actes violents ou mêmes brutaux : échanges de tirs entre poètes et mafieux, suicides, etc. Ces phénomènes favorisent l'irruption de genres littéraires et cinématographiques, ils en sont même des composantes et y jouent d'ailleurs un rôle stylistique crucial : nous les trouvons par exemple dans les débats qui se terminent par de véritables duels à l'épée, propres du genre chevaleresque.

« Le combat a commencé à égalité. Les coups portés à deux mains par Iñaki étaient plutôt timides, il se contentait de heurter son épée contre l'épée de son adversaire. Il reculait, il reculait toujours, je ne sais pas si c'était par peur ou parce qu'il était en train de l'étudier. Les coups de l'autre, par contre, étaient de plus en plus décidés, à un moment donné il a porté une estocade, la première de tout le combat, il a serré l'épée et a mis en avant la jambe droite et le bras droit et la pointe de l'épée a presque touché les coutures du pantalon d'Iñaki. C'est alors que celui-ci a semblé se réveiller du

rêve absurde dans lequel il était plongé et entrer d'un coup dans un autre rêve où le danger était réel. » (LDS, 737)<sup>93</sup>

Les genres paralittéraires sont si étroitement imbriqués qu'il est souvent difficile de tracer une frontière précise entre eux. Les dealers sont aussi éditeurs de magazines de poésie ; la persécution en voiture cinématographique des mafieux aux poètes viscéral-réalistes est un des passages les plus didactiques du roman, puisque c'est le moment que choisit le poète Juan Garcia Madero pour interroger ses camarades sur les figures de style ; le style pornographique de certains passages érotiques ne se distingue en rien de celui de la littérature érotique dite de « basse gamme » (caractérisée en particulier par la crudité des scènes, du langage qui devient statistique dans *Les Détectives sauvages*).

La paralittérature dans les romans du corpus forme un univers unique et entier, où les interventions didactiques des personnages (depuis les dialogues jusqu'aux discours où ils valorisent la littérature érudite) sont pénétrées de la légèreté, la franchise, la violence de la culture populaire.

Les éléments du langage populaire, tels que les malédictions, les insultes, ne sont pas acceptés dans l'abbaye du *Nom de la Rose*, seule exception dans le corpus. Mais cela ne joue qu'en faveur de la culture populaire : dans les recherches des détectives qui leur permettent de découvrir Aristote, la culture populaire s'infiltré aisément (jusque dans la langue érudite de l'époque, le latin).

---

<sup>93</sup> “La pelea empezó igualada. Los mandobles de Iñaki eran más bien tímidos, se contentaba con entrechocar la espada con la espada de su adversario. Y retrocedía, siempre retrocedía, yo no sé si por miedo o porque lo estaba estudiando. Los golpes del otro, en cambio, cada vez eran más resueltos, en un momento le lanzó una estocada, la primera de toda la pelea, sujetó la espada y adelantó la pierna derecha y el pantalón de Iñaki. Fue entonces cuando éste pareció despertar del sueño absurdo en que estaba y meterse de sopetón en otro sueño en donde el peligro era cierto.” (LDS, 481)

« Selon ce que j'ai cru comprendre, une trentaine d'années auparavant, il s'était agrégé à un couvent de minorites en Toscane et là il avait endossé le froc de saint François, sans prendre les ordres. C'est dans ce couvent, je crois, qu'il avait appris le peu de latin qu'il parlait, le mêlant aux idiomes de tous les lieux où, pauvre sans patrie, il avait séjourné, et de tous les compagnons de vagabondage qu'il avait rencontrés, depuis les mercenaires de mes contrées, jusqu'aux bogomiles dalmates. Là il s'était adonné à une vie de pénitence, disait-il (pénitenziagité, me citait-il le regard inspiré, et de nouveau j'entendis la formule qui avait intrigué Guillaume) » (LNR, 206) <sup>94</sup>

L'humour destructeur est présent dans les œuvres de Roberto Bolaño, Sami Tchak et Antoine Volodine. Il est plus omniprésent encore chez les personnages célibataires que chez les autres, car rien ne les attache aux autres par la voie de contrats sociaux ou familiaux. Les détectives sauvages sont les premiers concernés : ils n'ont aucune responsabilité, sont des observateurs doués d'une grande liberté d'expression. En ce sens, ils sont des libertins. Toutefois, cela reste ambigu puisqu'ils sont plutôt des marginaux obligés d'occuper des postes avec un certain stoïcisme comme lorsque Arturo Belano devient gardien d'une réserve forestière en Espagne.

---

<sup>94</sup> “A quanto capii, una trentina di anni innanzi, egli si era aggregato a un convento di minoriti in Toscana e ivi aveva indossato il saio di san Francesco, senza prendere gli ordini. Lì, credo, aveva appreso quel tanto di latino che parlava, mescolandolo con le parlate di tutti i posti in cui, povero senza patria, era stato, e di tutti i compagni di vagabondaggio che aveva incontrato, dai mercenari delle mie terre ai bogomili dalmati. Lì si era dato a vita di penitenza, diceva (penitenziagite, mi citava con occhi ispirati, e di nuovo udii la formula che aveva incuriosito Guglielmo)”. (INR, 225)

L'humour a alors une dimension de cri sans conséquence, dans un monde indifférent, ce qui rend inutile toute censure. Leur marginalité matérielle et morale justifie davantage leur décision de dire adieu à la littérature. Ils n'insistent que pour prévenir les générations d'auteurs futurs de la cruelle réalité de la littérature. Ce qu'ils font en créant des mouvements littéraires, de magazines et même se font remarquer par un historien de la littérature qui raconte leurs misères.

En effet, la source de l'humour des narrateurs de Roberto Bolaño est souvent leur mélancolie, liée à une certaine sensation de néant comme cela est mis en évidence dans le passage suivant où intervient Lisandro Morales :

« Je me souviens que j'ai parlé avec Vargas Pardo après avoir lu la revue et je le lui ai dit : il me semble qu'il y a trop de poésie et la poésie ne vend pas. [...] Parfois je me demandais pourquoi la poésie intéressait autant ce saligaud de Vargas Pardo. Il n'était pas, je le savais parfaitement, poète mais narrateur. Alors, d'où lui venait son intérêt pour la poésie lyrique ?

J'avoue que pendant un certain temps je me suis perdu en suppositions à ce propos. J'en suis arrivé à penser que c'était un pédé, il pouvait l'être, il était marié (avec une Mexicaine, d'ailleurs), mais il pouvait l'être, malgré tout : quel genre de pédé ? Un pédé platonique et lyrique, qui se satisfaisait, disons, sur un plan purement littéraire, ou qui avait sa moitié d'orange ou sa moitié de citron parmi les poètes que publiait sa revue ? Je ne le sais pas. Chacun sa vie. Je n'ai rien contre les pédés. Il y en a un peu plus chaque jour, ça oui. Dans les années quarante, la littérature mexicaine avait atteint

son zénith question pédés et j'ai pensé que ce plafond était indépassable. Mais de nos jours il y en a plus que jamais. Je suppose que tout ça c'est la faute de l'instruction publique, du penchant chaque fois plus répandu chez les Mexicains à attirer l'attention, du cinéma, de la musique, allez savoir. » (LDS, 309-310)

95

Théâtralisé par des expressions orales telles que « chacun sa vie », « allez savoir », qui rend vivant le trait d'humour, ce long sarcasme évoque une classification littéraire avec des genres sexuels, comme pour appuyer l'absurdité de ce qui est critiqué. De surcroît, la classification désigne des insultes alors que les instruments littéraires sont censés valoriser la littérature. Cette manière brève de décrire des phénomènes littéraires a l'effet d'une métonymie : comme dans les blasons, la partie d'un objet qui inspire le plus le poète est invoquée, mais cela continue d'être un jeu de mots. Les poètes des *Déetectives sauvages* mènent en effet une activité ludique avec ce qui justifie la fin de la littérature, illustrée par une sorte de déluge de « pédés », par le retour du même, parce que désormais elle peut être expliquée,

---

<sup>95</sup> “Recuerdo que hablé con Vargas Pardo después de leer la revista y se lo dije: me parece que hay demasiada poesía y la poesía no vende. [...] A veces me preguntaba por qué al cabrón de Vargas Pardo le interesaba tanto la poesía. Él, me consta, no era poeta sino narrador. ¿De dónde, pues, le venía su interés por la lírica? Confieso que durante un tiempo me estuve haciendo cábalas al resto. Llegué a pensar que era maricón, podía serlo, estaba casado (con una mexicana, por cierto), pero podía serlo, sin embargo: ¿qué clase de maricón?, ¿un maricón platónico y lírico, que se contentaba, digamos, en el plano puramente literario, o tenía su media naranja o su medio limón entre los poetas que publicaba en la revista? No lo sé. Cada uno con su vida. No tengo nada contra los maricones. Cada día, eso sí, hay más. En los años cuarenta la literatura mexicana había alcanzado su cenit en lo que se refiere a maricones y yo pensé que ese techo era infranqueable. Pero hoy abundan más que nunca. Supongo que la culpa de todo la tiene la instrucción pública, la inclinación cada vez más común en los mexicanos a dar la nota, el cine, la música, vaya uno a saber.” (LDS, 206-207)

classifiée. Cette sensation d'éternel retour qui règne chez les personnages depuis le début du récit. Les divers narrateurs convoquent essentiellement l'ultra-contemporain dans leur discours, tout en exprimant un pessimisme propre aux écrivains nihilistes du XX<sup>ème</sup> siècle. L'humour a souvent pour fonction de rendre la philosophie nihiliste indiscutable, et pour cela sont multipliés les sarcasmes qui mettent en ridicule la littérature tout en privilégiant un discours informatif, comme si les narrateurs étaient historiens. Déjà, la paralittérature met en danger la haute littérature. Si, en plus, la haute littérature se détruit elle-même, c'est le chaos. Fait rendu bien visible dans cet extrait où l'éditeur de haute littérature Lisandro Morales s'autodévalorise :

« La solitude rend fort. Sainte vérité. Et consolation des crétins, parce que même si je voulais être accompagné voici le venu temps où personne ne s'approche de mon ombre. Même pas ce salopard de Vargas Pardo, qui maintenant travaille dans une autre maison d'édition, quoique ce soit à un poste inférieur à celui qu'il avait avec moi, ni les nombreux littérateurs qui à l'époque ont profité de ma sympathie. Personne ne veut marcher à côté d'une cible mouvante. Personne ne veut marcher à côté de quelqu'un qui pue déjà la charogne. En tout cas je sais maintenant quelque chose qu'auparavant je ne faisais que pressentir : nous tous, les éditeurs, sommes suivis par un tueur à gages. Un tueur instruit ou un tueur analphabète, à la solde des intérêts les plus obscurs qui parfois sont, saint paradoxe, nos propres et vides et stupides intérêts. » (LDS, 457)<sup>96</sup>

---

<sup>96</sup> "Estar solo fortalece. Santa verdad. Y consuelo de necios, pues aunque quisiera

Ici, le sarcasme déshumanise les littéraires déjà maudits par leurs contacts avec d'autres littéraires aussi sombres. De l'ironie transparaît aussi dans la formule « saint paradoxe », étant donné que le narrateur est plutôt athée : il blasphème. Ce dernier décrit le monde littéraire comme habité par des êtres fantomatiques, souvent sans donner leurs noms, comme s'il ne s'agissait que du grand corps d'un malade terminal. Dans le roman de Roberto Bolaño, on croise à de nombreuses reprises des descriptions satyriques d'énergumènes.

#### **b. Brouillage langagier entre les illettrés et les érudits**

Jeu, hasard et austérité sont en rapport avec le thème de la mort. L'humour noir en est le catalyseur, comme nous l'explique la citation suivante :

« En réalité, le mot qu'elle avait biffé était le plus juste : « un enfant objet ». Que d'enfants objets dans cette société ! Beaucoup de femmes et d'hommes les fabriquent non pour eux-mêmes mais pour

---

estar acompañado ésta es la hora en que nadie se acerca a mi sombra. Ni el cabrón de Vargas Pardo, que ahora trabaja en otra editorial, aunque en un puesto inferior al que tenía conmigo, ni los múltiples literatos que en su día siguieron la estela de mi simpatía. Nadie quiere caminar junto a un blanco móvil. Nadie quiere caminar junto a quien ya apesta a carroña. Al menos ahora sé algo que ante sólo presentía: a todos los editores nos sigue un asesino a sueldo. Un asesino ilustrado o un asesino analfabeto, a sueldo de los intereses más oscuros, que a veces son, santa paradoja, nuestros propios y vacuos y necios intereses.” (LDS, 301). Ici Roberto Bolaño peut être entrain de faire allusion au roman *L'assassine illustrée* de son ami Enrique Vila-Matas.

atténuer la solitude d'une mère ou des deux parents. Ils les fabriquent pour donner un sens à leur vie creuse, pour avoir au moins quelque chose de concret, pour pouvoir aimer et se donner l'illusion d'être aimés, pour devenir, après le constat du vide d'une vie, père ou mère, pour se créer un statut social. Maintenant que les femmes peuvent les faire en se passant des hommes grâce à l'insémination artificielle avec le sperme d'un donneur anonyme, maintenant que même des vieilles de soixante ans peuvent les faire avec le sperme de leur propre frère, maintenant que les femmes peuvent les faire avec le sperme congelé de leur mari mort, maintenant que la notion de parents a changé, deux lesbiennes pouvant avoir leur enfant, deux homosexuels le leur, et surtout qu'un jour on pourra les cloner, on ne peut plus se le cacher : les enfants, ce sont des objets. On va droit vers Le meilleur des mondes d'Aldous Huxley. » (H, 297)

Implicitement, cet extrait fait allusion à l'amour dans un contexte où il n'est pas question de dystopie, d'où l'allusion au roman populaire *Le Meilleur des mondes* (1931). Le monde est alors un lieu d'affections monstrueuses qui ne fait rire personne. Seuls des pervers peuvent rire des sarcasmes du narrateur, « même des vieilles de soixante ans peuvent les faire avec le sperme de leur propre frère », au lieu d'en pleurer ; mais comme il ne semble pas y avoir de moyen de redresser le monde, il se peut que rire méchamment n'ait aucune conséquence négative pour les autres personnages. D'ailleurs, les quolibets des personnages se retournent avant tout contre eux-mêmes. Ce comportement construit des méditations dans lesquelles

ils se permettent tout, y compris mettre en question l'harmonie entre la paralittérature et la haute littérature. L'humour parodique relève donc de la mise à distance, alors que la paralittérature a pour but d'annoncer la haute littérature à travers les personnages paralittéraires. Car ce faisant, ces derniers ne cherchent pas à valoriser quoi que ce soit, ni l'une ni l'autre des littératures. Le fait qu'il y ait un humour sarcastique, destructeur, et un humour ironique visant plutôt à convaincre les écrivains d'écrire, invite à percevoir les personnages de Roberto Bolaño, Antoine Volodine et Sami Tchak comme des aventuriers contradictoires.

Roberto Bolaño et Sami Tchak développent tous deux un intérêt pour la littérature à la fois érudite et populaire, intérêt que l'on peut analyser à travers les péripéties intellectuelles et politiques que vivent les personnages d'*Hermina* et des *Détectives sauvages*. Les deux récits ont lieu en Amérique du Sud, vers la fin du XXe siècle. Les intellectuels de cette époque, représentés dans chaque roman, se trouvent entre deux situations opposées : soit ils s'engagent comme leurs prédécesseurs, les écrivains issus du boom latino-américain dont Julio Cortázar est une figure de proue, c'est-à-dire que, comme dans la BD de Julio Cortázar, ils s'assument en tant que détenteurs de l'intelligence du système qui fabrique des consommateurs de paralittérature et cherchent à l'enseigner à ceux qui en sont victimes afin de les transformer en des rebelles engagés, soit les supposés savants ne sont en fait que des ignorants qui ne mettent jamais en pratique leurs pensées, car le faire les rend toujours vulnérables, comme c'est le cas du protagoniste de *Hermina* qui s'engage dans les Caraïbes les plus sauvages à mettre en acte ses pensées érotiques. Le peuple illettré devient son maître en ce qui concerne une certaine recherche du langage corporel comme expression de liberté, le protagoniste ne connaissant que celui de l'esprit. Aucun de ces deux choix n'est convaincant. Ce

constat porte à chercher dans l'histoire des rapports entre le Nord et le Sud la raison des rencontres floues ou manquées entre les soi-disant ignorants et les intellectuels occidentalisés qui entrent dans leur monde, explorent leur culture pour s'en instruire ou pour les aider à se libérer des oppresseurs, ou tout simplement de leur ignorance intellectuelle, comme c'est le cas de la Maga de *Marelle* de Julio Cortázar, une femme ignorante qui se fait instruire par son mâle érudit. On retrouve ce même type de relation dans celle qu'entretiennent le personnage principal et sa jeune disciple dans le livre éponyme de Sami Tchak. Le problème ne se joue pas entre l'ignorant ou le savant ni entre individualisme et collectivisme ni entre activité et passivité. D'après l'échange entre érudits et ignorants dans *Les Détectives sauvages* et *Hermina*, il n'y a pas de grande différence entre les activités intellectuelles des uns et les activités illettrées des autres. L'emploi de la première personne dans *Les Détectives sauvages* aide à mettre en commun les deux activités. Il serait intéressant d'analyser le récit de la secrétaire d'Octavio Paz qui, sans connaître le contenu des essais littéraires de son patron, regarde son quotidien du point de vue de l'esthète. Quand elle est enfermée dans les toilettes de l'université UNAM pendant le massacre des étudiants, elle témoigne de sa situation avec un regard poétique qui prend en compte des sons, des odeurs et des images.

Ce personnage, qui aurait pu fournir une vision idéalisée du peuple à la façon des écrivains réalistes comme Émile Zola, offre tout autre chose : le sentiment d'une ressemblance entre les poètes et les femmes de ménage, la justification du titre *Les Détectives sauvages* (où « détectives » est l'équivalent de poètes), une démonstration de l'égalité. La secrétaire est non seulement esthète mais aussi spectatrice d'un moment crucial de l'époque contemporaine du Mexique. Dans ce roman qui évoque différents moments de l'histoire latino-américaine qui ont inspirés

les intellectuels postmodernistes, Roberto Bolaño, en créant des personnages issus des classes populaires pour les transformer en personnages de détectives des romans populaires, bouleverse les distinctions de regard esthétique et le préjugé qui veut que ceux qui viennent d'en bas ne peuvent pas offrir un regard authentique et poétique de leur vie. Ce préjugé les condamne à rester toujours caractérisés en tant que peuple et non pas en tant qu'individus, comme les intellectuels.

Le lien entre la figure de l'illettré qui devient un personnage de roman populaire et le lecteur de paralittérature qui aborde un texte érudit se construit dans les romans de Sami Tchak et de Roberto Bolaño à partir d'une réflexion sur l'émancipation. Le mot « émancipation » signifie pour ces deux auteurs le brouillage de la frontière des hiérarchies entre les savants et les ignorants, entre les érudits et les paralittéraires, entre ceux qui lisent et ceux qui agissent. Leurs personnages ne sont pas caractérisés par leur classe sociale ou leur bagage culturel. Ils peuvent être à la fois des personnages de romans populaires et de littérature savante. Ils sont dans l'entre-deux des littératures, ce qui rend favorable la revalorisation de la paralittérature.

### **c. L'érudit pré-humaniste dans des milieux populaires**

Nous étudierons le type d'autobiographie platonicienne présent dans *Le Nom de la rose*. Selon le théoricien russe Mikhail Bakhtine, ce type a « trouvé son expression la plus claire et la plus précoce dans des œuvres de Platon, telles que *L'Apologie de Socrate* et *Le Phédon* ». Il est « lié aux formes strictes de la

métamorphose mythologique » et « à sa base se trouve un chronotope : « la vie de celui qui cherche la vraie connaissance ». La vie racontée par Adso de Melk n'est qu'une période de son adolescence, terme qui doit être entendu par moment de sa vie où il a éprouvé une grande douleur sentimentale. En fait, d'après Michel Foucault, l'homme ne peut accéder à la vraie connaissance que si une opération de « spiritualisation » a lieu sur le sujet lui-même. Cette opération se subdivise en deux voies qu'expérimente le jeune Adso. D'un côté, l'*erôs*, l'amour, force d'arrachement, de ravissement qui fait allusion au titre du roman, car Rose est la prostituée, figure récurrente qui incarne la littérature, et qui fait connaître l'amour au jeune moine. Adso, une fois devenu un vieux sage comme l'était son maître et décidé à conclure sa biographie, écrit sur le fait qu'il ne connaissait même pas le nom de la fille. La nommer est une façon de définir ce moment de sa vie et ratifier qu'il a accédé à une certaine connaissance. Comme dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, où le chagrin d'une jeune fille délaissée la transforme en héliotrope, la prostituée est transformée en rose, et cela grâce au sentiment amoureux et au travail d'écriture qu'accomplit le moine. Ce travail d'écriture est aussi fondé sur la deuxième voie que Michel Foucault appelle « l'askèsis ». Il s'agit d'une discipline rigoureusement conduite de l'exercice sur soi (de l'étude des affections pour pouvoir les contrôler, du désir d'émettre des jugements droits, ...).

Le rapport entre l'amour et le savoir fait écho au *Banquet* de Platon dans lequel la prêtresse Diotime révèle à Socrate la vérité sur l'amour – Erôs. Elle explique :

« Pas plus que les dieux ne pratiquent la philosophie ou ne désirent devenir sages (puisqu'ils le sont tous), personne n'ira philosopher s'il

possède déjà la sagesse. Quant aux ignorants, eux non plus ne philosophent ni ne recherchent la sagesse, puisque c'est le grand malheur de l'ignorance que ceux qui ne sont pas beaux, pas bons ou pas assez intelligents s'imaginent toujours l'être assez ; l'homme qui croit ne manquer de rien ne pouvant désirer ce qu'il croit avoir. - Socrate : Mais où se cachent donc, Diotime, ceux qui philosophent, si ce ne sont ni les sages, ni les ignorants ? - C'est enfantin, voyons : ce sont ceux qui tiennent le milieu entre les deux, et notamment l'Amour. Car la sagesse est une des plus belles choses du monde, et, comme l'Amour aime la beauté, il sera nécessairement philosophe et, par suite, à mi-chemin de la sagesse et de l'ignorance. »<sup>97</sup>

Le jeune chercheur amoureux Adso de Melk rencontre trois ou quatre fois la prostituée, alors que son récit est assez long. Nonobstant, cela suffit pour inscrire le roman dans le sous-genre populaire de l'autobiographie sentimentale. Comme dans les autobiographies platoniciennes, le chemin du maître Socrate, qui est ici le précepteur du jeune, passe par la transmission du constat que « tout ce que je sais, c'est que je ne sais rien » et l'importance de se connaître soi-même. En effet, à mesure qu'Adso suit ses conseils, il prend davantage part à l'enquête. Nous étudierons la quête initiatique que subit le jeune moine en tant que réflexion sur le parcours vers l'érudition à travers le métalangage. Car le schéma du roman populaire conduit justement ici à une forme de valorisation de la figure de l'érudit. Le jeune Adso passe par une série d'instructions de la part de son maître afin d'apprendre à

---

<sup>97</sup>Platon, *Le Banquet*, éd. L. Brisson, Garnier-Flammarion, Paris, 1998, 204 a-b.

analyser, comme dans le passage où ce dernier lui explique les différences entre déduction et abduction ; ou lorsqu'il lui montre, à contrecourant des préceptes scholastiques de l'époque, le pragmatisme comme un mode d'accession à la connaissance ; ou lorsque Adso apprend le fonctionnement de la bibliothèque. Nous trouvons qu'il y a une certaine volonté totalisante de caractériser la figure de l'érudit : Umberto Eco explique même comment faisaient les moines du Moyen Age pour réparer leurs lunettes.

## **II. Humour noir et érotisme : une esthétique du mauvais genre**

Hermina, qui attire notre attention en particulier parce qu'il s'agit du seul roman essentiellement érotique du corpus, donne une vision très pessimiste de la haute littérature, tuée par la littérature de masse. Cependant, les thèmes de l'humour et de l'érotisme présents tout au long du roman permettent de contraster avec la dimension mélancolique de l'œuvre. La structure même du livre indique l'importance des deux sujets qui attirent notre attention : avec ses soixante chapitres, qui sont autant de tableaux picturaux centrés sur des personnages désirés, il se présente comme une succession de récits d'amours ou de dialogues amoureux qui tendent d'une façon ou d'une autre à susciter le rire.

On pense alors au libertinage. C'est peu étonnant quand on sait que Sami Tchak, lors de ses études universitaires, a rédigé des textes consacrés à la sexualité et a écrit un roman qui évoque les fêtes des masques italiennes, *La Fête des*

*masques* (2004). Héberto Prada, le protagoniste d'Hermina, s'adonne d'ailleurs à des recherches érudites. Ce dernier agit souvent comme un libre-penseur. Il ne s'attache à aucunes mœurs, et la liberté en tant qu'idéal est incarnée par Hermina, jeune écrivaine et allégorie d'une littérature encore à naître. Tout cela se fait un peu comme dans *Les Amours et aventures de Sindbad le Marin* (2010) de l'écrivain algérien Salim Bachi. Les œuvres constituent toutes deux un mélange de littérature érudite et populaire, et leurs personnages principaux explorent le monde réel et littéraire en rencontrant des personnages qu'ils désirent. « Vivre vite, partir loin, aimer le plus, tel est mon programme » : tel est le projet de vie de Sindbad, que l'on peut sans peine rapprocher du caractère programmatique de Hermina de Sami Tchak.

En fait, les péripéties de Héberto Prada n'ont rien à avoir avec celles qui sont présentes dans les romans d'aventures où l'aventurier est toujours en péril par des forces humaines ou naturelles. Héberto risque seulement de se suicider. Or cela n'arrive pas. De plus, le fait d'employer un langage où abondent des jeux de mots et des figures de style permet de faire de l'humour et de l'érotisme des thèmes prépondérants. Cela est plus marquant lorsque l'on note que les personnages du roman sont plus caractérisés par leurs paroles et actes insignifiants que comme adjuvants ou opposants d'une quête quelconque. On peut penser qu'ils sont les personnages d'une pièce de théâtre où l'on comble l'histoire de péripéties qui n'ont rien à voir avec la trame et où sont mis en scène des personnages souvent causeurs comme, par exemple, les valets. À cet égard, le personnage d'Héberto Prada peut bien faire penser à un valet qui divertit une famille riche avec ses propos et l'aide pour éduquer hypocritement Hermina, l'unique fille du foyer et sa bien-aimée. Les aventures (amoureuses ou non) s'apparentent plutôt à l'anecdote et s'opposent aux

romans populaires et au mythe antique tel qu'il est décrit par Roland Barthes<sup>98</sup>. Héberto n'a non seulement rien à avoir avec les réincarnations de figures mythiques telles qu'Ulysse dans *Les Détectives sauvages* et Sindbad le Marin dans *L'Énigme de Qaf* : ses actions relèvent plutôt des fonctions du langage qui sont absentes des romans de Roberto Bolaño et Alberto Mussa, qui se servent des mythes antiques pour valoriser la littérature populaire, ce qui n'est pas le cas de Sami Tchak. Celui-ci semble valoriser la littérature érotique à travers le mythe moderne de Lolita, inspiré du roman éponyme de Vladimir Nabokov (1955). Comme Lolita, Hermina est une mineure qui possède les mêmes caractéristiques psychologiques (toutes les deux sont séductrices, innocentes, en quête d'un maître et elles aiment les hommes âgés) et qui fait rêver Héberto Prada tout au long du roman.

En fait, *Hermina* s'inspire moins des mythes que des romans visant une critique sociale. Le récit avance à mesure que Héberto rencontre des personnages formant des couples très souvent humoristiques, tels Don Quichotte et Sancho Panza. Chaque nouvelle rencontre peut aussi être une occasion pour l'aventurier de perpétuer ses aventures amoureuses.

Dans ses portraits de personnages comiques, l'auteur a très souvent recours à la caricature. À de nombreuses reprises, on trouve des portraits d'hommes dont les défauts sont largement exagérés. Érotisme et grotesque sont intimement liés dans le roman, notamment dans un passage crucial, décrit avec la crudité de la littérature érotique, dans lequel Héberto doit coucher avec une Allemande grosse et vieille dans un pays du Nord décadent au nom de la littérature mineure, car la dame permet à l'écrivain de se nourrir et d'écrire en échange de ses services sexuels. Humour et érotisme sont ici la source de diverses transgressions. La présence des deux thèmes

---

<sup>98</sup> « Voici un autre langage qui résiste autant qu'il peut au mythe : notre langage poétique », dans *Mythologies*, Seuil, coll. Points, Paris, 1957, p. 206.

pourrait expliquer la censure silencieuse imposée en Afrique à Sami Tchak, et peut faire songer au philosophe espagnol Fernando Savater, qui considère l'humour comme un thermomètre du niveau de démocratie d'un pays, plus précisément, du niveau de tolérance. La manière de représenter l'asymétrie entre les amants et les aimés dans le roman de Sami Tchak peut notamment exprimer une critique sociale : ceux qui sont en position désavantageuse sont rarement à l'origine des dialogues, tout en ayant un certain lien avec le sacré, l'idée du pays natal et le divin incarné par Hermina, voix omniprésente qui change la réalité du protagoniste hypnotisé. D'où l'importance des passages érotiques ; mais ce topos est dépassé, enrichi par une attitude caractéristique d'un certain consumérisme occidental, y compris celui de la littérature de masse. Ainsi, le potentiel critique des amants en position défavorable est redoublé. D'autant plus que les moins valorisés en amour sont aussi les moins valorisés par l'histoire littéraire, comme Héberto Prada, qui est carrément l'esclave sexuel d'une intellectuelle allemande qui le nourrit.

La valorisation de la littérature mineure à travers l'humour et l'érotisme se fait aussi au niveau de l'histoire littéraire. D'une part, on fait souvent référence à d'autres auteurs de la haute littérature qui ont écrit de la littérature érotique, et d'autre part les personnages qui représentent des hommes lettrés contribuent à faire du roman un tissu riche en intertextualités, à la façon des détectives sauvages de Roberto Bolaño. La présence de plusieurs narrateurs écrivains participe à ce phénomène. Sami Tchak travaille à partir de ses ancêtres ou contemporains qu'il cite dans Hermina pour ensuite, à travers le mélange parodique entre haute littérature et paralittérature, tenter de faire de la littérature nouvelle.

Mais l'humour et l'érotisme ne sont pas seulement des mécanismes de valorisation. Ils servent aussi à réaliser des constats sur les diverses crises qui

peuplent le roman. Par exemple, dans un monde où la mort est le sujet de conversation le plus fréquent, il n'est pas rare de trouver de grands spécialistes de l'humour noir parmi les intervenants. On se tiendra alors à la définition de cette notion donnée par André Breton : « L'humour noir est borné par trop de choses, telles que la bêtise, l'ironie sceptique, la plaisanterie sans gravité... (l'énumération sera longue), mais il est par excellence l'ennemi mortel de la sentimentalité à l'air perpétuellement aux abois – la sentimentalité toujours sur fond bleu »<sup>99</sup>,

En effet, le roman ne fait pas preuve de politiquement correct ni de sentimentalisme et on est loin d'y trouver une morale. Comme le dirait Gabriel Garcia Marquez, « on ne fait pas de littérature avec de bons sentiments ». Sami Tchak n'évoque le thème de l'humour et de l'érotisme que pour s'approcher du mal, qui en termes littéraires implique la dévalorisation de la littérature en général. Comme le chirurgien qui met de côté la chair pourrie pendant qu'il opère, l'humour noir a pour fonction de dévaloriser la littérature pour d'une certaine façon la guérir, la sortir de sa décadence. Le personnage principal n'est donc apocalyptique que de manière paradoxale. Il exprime avant tout à travers son désir et son humour son attachement au monde. En ce qui concerne l'érotisme, on peut s'attacher à ce que propose Georges Bataille dans *La Littérature et le mal*. D'un côté, on peut penser à un Héberto qui incarnerait le dieu Éros dans sa recherche de l'amour, et qui affronterait son antipode Thanatos, le dieu de la mort mais peut-être aussi du désespoir : « Le fondement de l'effusion sexuelle est la négation de l'isolement du moi, qui ne connaît la pâmoison qu'en s'excédant, qu'en se dépassant dans l'étreinte où la solitude de l'être se perd. Qu'il s'agisse d'érotisme pur (d'amour-passion) ou de sensualité des corps, l'intensité est la plus grande dans la mesure où la destruction, la mort de l'être

---

<sup>99</sup>*Ibid.*, p. 16.

transparaissent. Ce qu'on appelle le vice découle de cette profonde implication de la mort. Et le tourment de l'amour désincarné est d'autant plus symbolique de la vérité dernière de l'amour que la mort de ceux qu'il unit les approche et les frappe ».

L'humour noir et l'érotisme permettent la valorisation de la littérature en proposant sa destruction. D'un autre côté, de manière plus spécifique, on peut penser aux liens qui unissent Hermina et Héberto Prada, qui constituent un mélange entre haute littérature et basse littérature, à travers la définition que le même essayiste donne de l'érotisme : « L'érotisme est, je crois, l'approbation de la vie jusque dans la mort. La sexualité implique la mort, non seulement dans le sens où les nouveaux venus prolongent et remplacent les disparus, mais parce qu'elle met en jeu la vie de l'être qui se reproduit. Se reproduire est disparaître, et les êtres asexués les plus simples se subtilisent en se reproduisant. Ils ne meurent pas, si, par la mort, on entend le passage de la vie à la décomposition, mais celui qui était, se reproduisant, cesse d'être celui qu'il était (puisqu'il devient double) ».

Les narrataires et narrateurs des récits de Jasper Fforde, Antoine Volodine, Alberto Mussa, Umberto Eco, Roberto Bolaño, Julio Cortázar et Sami Tchak correspondant si bien à cette définition, on se demandera de quelle façon les récits mettent en place un humour et un érotisme qui symbolisent le dépassement de la mort de la littérature et l'avènement d'une littérature qui valorise la paralittérature.

Élément perturbateur dans une quête dont l'objet du désir absent est recherché (à exception de roman de Jasper Fforde), la figure de l'être aimé tient une place centrale dans ce phénomène. C'est pourquoi elle fera l'objet d'une première partie. Alors que les romans populaires reposent sur des personnages stéréotypés tels que les libertins de la littérature érotique, la plupart des œuvres du corpus sont fondées sur des réflexions visant à reconnaître l'autorité de la haute littérature. Cela

indique un éloignement du texte populaire, qui passe essentiellement par la parodie. Or cette transposition intervient elle aussi dans l'alliance entre l'humour et l'érotisme qui tissent les récits. Une seconde partie s'attachera alors à montrer en quoi la parodie de la haute littérature et de la paralittérature mêle les thèmes de l'humour et l'érotisme afin de parvenir à la reconnaissance de la paralittérature. Chaque personnage des romans du corpus ayant un comportement singulier, il a aussi une manière de rabaisser qui lui est propre. Cela crée une certaine dynamique entre les différents couples que sont les maîtres érudits et leurs disciples, les érudits et les non-cultivés ou les amants et les aimés. Nous analyserons donc, pour terminer, le système des couples et des trios.

#### **a. L'Être aimé et la littérature marginale**

Les protagonistes des romans du corpus sont souvent des amants. Si les aimés y jouent un rôle, qu'ils ont aussi des amours et des aventures, c'est par la voix des amants que l'on s'en rend compte, car ce sont eux qui prennent la parole le plus souvent. Les personnages désirés s'expriment souvent à la première personne, mais ils ne le font qu'une seule fois, comme Rose dans le roman d'Umberto Eco. Il se peut que les aimés parlent moins parce qu'ils ont un lien avec le sacré, le sacré étant souvent lié au merveilleux et ne se présentant aux mortels que rarement.

Rose est étrangère et bouleversante comme Dionysos, dieu charnel au contraire du dieu du jeune narrateur. Ce dernier rêve de Rose et est toujours à sa recherche. L'acte amoureux avec cette jeune femme est éclairant pour lui qui

commence à avoir des pensées plus personnelles à l'égard du sacré :

« À quoi sert en effet la bienfaisante purification de la confession, sinon à décharger le poids du péché, et du remords qu'il comporte, dans le sein même de Notre Seigneur, en obtenant, avec le pardon, une nouvelle aérienne légèreté de l'âme, à en oublier le corps supplicié par l'infamie ? Mais je ne m'étais pas libéré de tout. Maintenant que je déambulais au pâle et froid soleil de cette matinée hivernale, entouré de la ferveur des hommes et des animaux, je commençais à me souvenir des événements passés de façon différente. Comme si de tout ce qui était arrivé ne restaient plus le repentir et les paroles consolatrices de la purification pénitentielle, mais seules des images de corps et le fantôme de Bérenger gonflé d'eau, et je frissonnais d'horreur et de pitié. Puis comme pour mettre en fuite ce lémure, mon esprit s'adressait à d'autres images dont la mémoire fut le frais réceptacle, et je ne pouvais éviter de voir, évidente à mes yeux (aux yeux de l'âme, mais comme si elle apparaissait presque aux yeux de la chair), l'image de la jeune fille, resplendissante et redoutable comme des bataillons prêts à l'assaut. » (LNR, 299)<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> “A che altro serve infatti il benefico lavacro della confessione, se non a scaricare il peso del peccato, e del rimorso che comporta, nel seno stesso di Nostro Signore, ottenendo con il perdono una nuova aerea leggerezza dell'anima, così da dimenticare il corpo martoriato dalla nequizia? Ma non di tutto mi ero liberato. Ora che passeggiavo al sole pallido e freddo di quella mattinata invernale, circondato dal fervore degli uomini e degli animali, cominciavo a ricordare gli avvenimenti passati in modo diverso. Come se di tutto quanto era accaduto non rimanessero più il pentimento e le parole consolatrici del lavacro penitenziale, ma solo immagini di corpi e di umane membra. Mi balzava alla mente sovraccitata il fantasma di

Cette réflexion sur l'horreur et le sacré s'intègre dans le roman policier. Ainsi, grâce à la paralittérature, des pensées profondes sont valorisées. Et Adso donne une idée de ce que peut être l'exaltation amoureuse à l'époque, notamment en assimilant le paysage à la beauté féminine et, d'une certaine façon, l'érection du corps face à la guerre (« prêts à l'assaut ») et face à la chair (« aux yeux de la chair »). Ce type de valorisation par la paralittérature peut faire songer à *Hermina*, roman dans lequel la paralittérature et la haute littérature se confondent. Le roman érotique et l'essai métalittéraire se valorisent l'un et l'autre harmonieusement.

La communion des genres littéraires s'explique par le fait que, d'une certaine façon, paralittérature et haute littérature ensemble « font corps ». *Le Nom de la Rose* sépare les genres littéraires comme le jeune narrateur sépare l'âme du corps.

Néanmoins, dans les quêtes des romans policiers du corpus, les personnages aimés sont potentiellement déclencheurs d'une épiphanie que les personnages amants rencontrent lorsqu'ils l'attendent le moins. Ils sont comme les animaux du désert que les personnages paralittéraires, comme les aventuriers d'Alberto Mussa ou les détectives de Roberto Bolaño, cherchent mais dont ils ne trouvent que les traces, trait ironique dans la mesure où les personnages assument leur quête comme une question de vie ou de mort. Les personnages de Roberto Bolaño cherchent la poétesse comme s'ils étaient morts, agissant donc comme des morts-vivants. La quête détective devient ainsi une entreprise fantastique. La quête des amants multiplie les genres paralittéraires, révèle leurs richesses. Le

---

Berengario gonfio di acqua, e rabbrivido di ribrezzo e pietà. Poi, come per fugare quel lemure, la mia mente si rivolgeva ad altre immagini di cui la memoria fosse fresco ricettacolo, e non potevo evitare di vedere, evidente ai miei occhi (agli occhi dell'anima, ma quasi come se apparisse innanzi agli occhi carnali), l'immagine della fanciulla, bella e terribile come esercito schierato in battaglia." (INR, 323)

comportement de la poétesse n'est pas très différent de celui des détectives : elle aussi se déplace d'un pays à l'autre. Peut-être Roberto Bolaño n'a-t-il pas choisi un personnage principal aimé parce que l'être aimé est explicitement représenté comme l'objet du désir, c'est-à-dire comme un objet manqué, en même temps que comme un Saint Graal qu'éclaire le doute des amants, qu'éclaire même l'univers littéraire, paralittéraire ou non, comme une étoile distante. L'exemple de la rencontre chez Amadeo Salvatierra (nom composé des verbes « aimer » et « sauver ») dans un lieu de communion pour les pèlerins poètes, situé au « Palacio de la Inquisicion » est des plus explicites. En tant que prêtre, Amadeo est le seul qui peut parler aux poètes de la divine poétesse tant recherchée :

« D'après Maples c'était la seule fille très jeune, très réservée. Et il ne nous a rien raconté de plus ? Non, rien de plus. Et Arquelles ? La même chose, rien. Et comment vous êtes arrivés jusqu'à moi. Par List, ils ont dit, il a dit que vous, que toi, Amadeo, tu devais savoir quelque chose de plus sur elle. Et que vous a dit German à mon propos ? Que toi tu l'avais connue, qu'avant de rejoindre le stridentisme tu avais fait partie du groupe de Cesarea, le réalisme viscéral. Il nous a aussi parlé d'une revue, une revue que Cesarea a publiée à cette époque-là, Caborca, il nous a dit qu'elle s'appelait. Ah, ce German, j'ai dit, et je me suis servi un autre verre de Los Suicidas, au rythme où nous allions la bouteille n'allait pas tenir jusqu'au soir. Mais buvez tranquilles et ne vous gênez pas, les gars,

si cette bouteille ne tient pas le coup on descend en acheter une autre. » (LDS, 266) <sup>101</sup>

Ce passage rappelle le poète persan Hafiz de Chiraz qui représente l'alcool et l'amour comme les moyens d'entrer en contact avec le divin. Roberto Bolaño s'inspire de tout un imaginaire profane pour construire ses personnages romantiques, c'est-à-dire, des narrateurs qui conçoivent la littérature comme une religion, et de l'œuvre littéraire comme une concurrente directe de la Bible.

La différence cruciale avec les auteurs du XXème siècle est l'intention des auteurs comme Antoine Volodine de valoriser la paralittérature. Chez l'auteur français, l'érotisme est mélangé à du fantastique, comme c'est le cas de la représentation des poétesses sensuelles invoquant des êtres surnaturels dans des paysages obscurs, imprécis et inconnus. L'extase incantatoire des poétesses est souvent exprimée par des points de suspension qui peuvent signifier qu'elles sont blessées et non pas qu'elles ont du mal à définir ce dont elles parlent : l'utopie littéraire dans sa dimension la plus politique et sacrée.

Les personnages aimés dans les romans du corpus qui représentent les rapports du Nord et du Sud relèvent souvent du sacré, même si chacune a sa particularité. On peut notamment observer une fracture entre les Orientales ou Latino-Américaines et les Occidentales. Les premières sont plutôt effacées alors que

---

<sup>101</sup> "Según Maples era una muchacha muy joven, muy callada. ¿Y no les contó nada más? No, nada más. ¿Y Arqueles? Lo mismo, nada. ¿Y cómo han llegado hasta mí? Por List, dijeron, él nos dijo que usted, que tú, Amadeo, debías saber algo más de ella. ¿Y qué les dijo Germán de mí? Que tú sí la habías conocido, que antes de pasarte al estridentismo tú formaste parte del grupo de Cesárea, el realismo visceral. También nos habló de una revista, una revista que publicó Cesárea por aquellos tiempos, *Caborca* nos dijo que se llamaba. Ah, qué Germán, dije yo y me serví otra copa de Los Suicidas, al paso que íbamos la botella no iba a llegar al anochecer. Pero tomen con confianza y sin apuro, muchachos, que si esa botella no llega bajamos a comprar otra." (LDS, 180)

les secondes évoluent dans un monde décadent où elles agissent comme les personnages des amants, en critiquant le monde avec un ton moqueur. La plupart sont étudiantes à l'université, endroit de libre expression et sans discrimination de genre. Cela peut expliquer le recours au discours indirect plutôt qu'au discours direct, lequel laisserait parler les personnages avec leurs propres mots. Grâce à ce choix, la parole des amants et des aimés se confond. Cependant, l'idiosyncrasie du roman est globalement en faveur des amants, qui souvent sont des hommes : ce sont eux qui prennent le plus la parole, et les sujets qu'ils traitent sont rarement commentés. Dans le Mexico patriarcal de Roberto Bolaño par exemple, il est évident que la politique est une affaire d'hommes. Même si l'auteur n'insiste pas beaucoup sur les différences entre les aimés précaires et ceux aisés, on peut remarquer que les narrateurs ne tiennent une conversation sur la haute littérature avec les aimés que lorsqu'ils sont aisés, comme par exemple les sœurs riches de la famille Font. Cela ne veut cependant pas dire que celles à qui ils s'adressent soient complètement cultivées. Les partenaires qui ont accès à la haute culture ne s'y intéressent souvent pas et sont plutôt décrites comme des objets sexuels. C'est d'ailleurs par cette inégalité dans le rapport à la haute culture qu'est possible l'érotisme. À partir du moment où l'un des deux pôles domine, une relation érotique peut s'instaurer. Quand les aimés sont moins perçus par leur accès à la haute culture, la manière dont s'exprime cette dynamique est différent. Juan Garcia Madero mène sa maîtresse dans le désert de Sonora lorsqu'il l'accepte en tant que partenaire peu cultivée au point d'être amoureux.

Dans l'*Énigme de Qaf*, les aimés ne s'expriment presque jamais. Ils ne sont présents que comme des êtres mystérieux qui soulagent les aventuriers dans leurs quêtes livresques :

« Le poème commençait par une exhortation à une certaine mère d'Amru qui tardait à le servir sous la tente où il se trouvait avec des amis et qu'il surprit presque nue, les bras pâles, immaculés comme les pattes d'une chamelle au long cou qui n'a pas encore mis bas, les seins lisses et gonflés comme des coffres d'ivoire, et le tronc élancé et flexible, ferme sur des hanches lourdes et charnues de génisse.

On discute encore aujourd'hui de savoir qui avait pu bien être la mère d'Amru – si c'était la propre mère du poète, victime d'une passion incestueuse, une servante de ses cousines s'en allant sur le dos des chameaux quand les pâturages s'appauvrissent.

Aucune de ces hypothèses n'explique le sourire de ben Hind. C'est que peu se sont aperçus de la subtilité et de l'outrecuidance de l'insulte : ben Hind aussi s'appelait Amru. » (LEQ, 146)<sup>102</sup>

Le fantasme œdipien évoque l'importance du rôle de l'être aimé dans la quête des origines littéraires. En même temps, la comparaison de l'être aimé à un animal domestique tel que le chameau, et le fait qu'on ne puisse pas connaître la version de

---

<sup>102</sup> “O poema começava com uma exortação a certa “mãe de Amru”, que tardava em servi-lo, na tenda aonde ele fora com amigas, para surpreendê-la, quase desnuda, com braços pálidos, imaculados, como patas de camela de pescoço longo que ainda não pariu; os seios lisos e bojudos como cofres de marfim; e um tronco esguio e flexível, firme sobre uns quadris pesados e carnudos de vitela. Até hoje se discute quem teria sido a “mãe de Amru” – se a própria mãe do poeta, vítima de uma paixão incestuosa; se uma criadilha de taverna, onde se desenrola a cena de bebedeira; o se uma de suas primas, que parte com os camelos quando os pastos minguam. Nenhuma dessas hipóteses fornece explicação para o sorriso de bin Hind. É que poucos se aperceberam da sutileza e da prepotência do insulto: bin Hind também se chamava Amru.” (OEQ, 175-176)

celle-ci, sinon celle de l'auteur du poème, peuvent faire songer à la fragilité des êtres aimés dans le roman. On remarque aussi la dimension ambiguë de celui-ci. Aucune affirmation n'est faite sur lui, sinon des suppositions (« aucune des hypothèses »). L'être aimé ne semble être utile qu'à l'acte amoureux. On a déjà pu observer tout cela dans *Le Nom de la Rose* où le narrateur couche avec Rose. Cette obsession que le moine à envers elle en évoquant l'acte sexuel tout au long du roman s'explique parce qu'il s'agit du seul contact que le personnage a avec le Paradis (même si éphémère) dans un univers morbide et décadent. On retrouve la même place de l'être aimé dans d'autres romans postmodernes comme *Cent Ans de solitude* où les personnages sont pour la plupart du même âge que ceux des romans du corpus. Ils découvrent le monde à travers leurs expériences sexuelles, avec des gitanes ou « femelles de fumée »<sup>103</sup> qui disparaissent comme de la fumée après l'acte sexuel et laissent les hommes avec une certaine nostalgie, semblable à celle que les poètes orientaux d'Alberto Mussa éprouvent avec les êtres aimés qu'ils rencontrent dans le désert. Tous les êtres aimés qui sont objets de désir dans les romans du corpus n'ont toutefois pas le même statut.

Tout acte sexuel ou réflexion sur l'érotisme sont souvent accompagnés de violence, comme celle qui s'exprime à travers les contestations du jeune Adso aux enseignements de son maître sur le caractère pécheur de l'acte amoureux. Et quand cette violence ne se dirige pas à travers l'érotisme, elle tend à s'exprimer à travers de l'humour. Faire l'amour prend alors la forme d'un jeu où le personnage pourrait s'inspirer de Sade, avec ses techniques de masochisme ou en faisant allusion à des journées presque interminables consacrées au sexe. Cette référence apparaît de façon explicite dans *Les Détectives sauvages*, où l'érotisme a, comme dans *Le Nom*

---

<sup>103</sup> Rappelons que les gitanes viennent de l'étranger, comme les figures dionysiaques et les objets de désir sauvages de *L'Énigme de Qaf*.

de la Rose, la fonction d'unir la haute culture et la culture populaire, mais aussi la haute littérature et la paralittérature :

*« Je lui ai dit : commence à me frapper peu à peu, pense que c'est un jeu, il m'a donné la première claque sur les fesses et j'ai enfoncé mon visage dans l'oreiller, je n'ai pas lu Rigaut, lui ai-je dit, ni Max Jacob, ni ces emmerdeurs de Banville, de Baudelaire, de Catulle Mendès et de Corbière, lecture obligatoire, mais par contre j'ai lu le marquis de Sade. Ah oui ? a-t-il dit. Oui, ai-je fit en lui caressant la verge. Les coups sur le cul, il les donnait avec de plus en plus de conviction. Qu'est-ce que tu as lu du marquis de Sade ? La Philosophie dans le boudoir, ai-je dit. Et Justine ? Naturellement, ai-je dit. Et Juliette ? Evidemment. Et Les 120 Journées de Sodome ? Bien sûr que oui. À ce moment-là j'étais mouillée et je gémissais et la verge d'Arturo était dure comme un bout de bois, et donc je me suis tournée, j'ai écarté mes jambes. » (LDS, 341)<sup>104</sup>*

La mise en pratique des lectures de Sade est ici évidente. « Claque sur les fesses », « coups sur le cul » : associés à la présence de la chair, ces verbes font ressentir la sauvagerie de la scène. Le couple oublie toute décence. Le surmoi,

---

<sup>104</sup> “Empieza a pegarme poco a poco, has de cuenta que esto es un juego, y él me dio mi primer azote y yo hundí la cabeza en la almohada, no he leído a Rigaut, le dije, ni a Max Jacob, ni a los pesados de Banville, Baudelaire, Catulle Mendés y Corbiere, lectura obligatoria, pero sí que he leído al Marqués de Sade. ¿Ah, sí?, dijo él. Sí, dije yo, acariciándole la verga. Los golpes en el culo cada vez los daba con mayor convicción. ¿Qué has leído del Marqués de Sade? *La filosofía en el tocador*, dije yo. ¿Y *Justine*? Naturalmente, dije yo. ¿Y *Juliette*? Por supuesto. ¿Y *Los 120 días de Sodoma*? Claro que sí. Para entonces estaba húmeda y gimiendo y la verga de Arturo enhiesta como un palo, así que me volví, me abrí”. (LDS, 226)

calculateur et machinal qui pousse à jouir, du personnage féminin est d'une certaine manière anéanti par la force excitante du séducteur intellectuel, « je gémissais et la verge d'Arturo était dure comme un bout de bois, et donc je me suis tournée, j'ai écarté mes jambes ». L'imagination du poète incarne le ça, qui guide, qui ouvre la porte vers l'extase, qui ouvre les jambes de l'être aimé. Comme le feu qui jaillit du frottement de deux pierres, l'érotisme résulte des liaisons dangereuses entre le surmoi et le ça du personnage, ainsi que de la fusion entre la haute littérature et la paralittérature. Les personnages des romans du corpus qui se plaignent d'une réalité catastrophique, allégorisée par des personnages écrivains, sont tous assez similaires. Faire l'amour équivaut à recréer l'apocalypse, des scénarios scabreux qui sont aussi le moment d'un carnaval littéraire où le haut et le bas se rejoignent.

C'est donc comme d'une possibilité d'éprouver de la jouissance à partir de la violence que peut se rapprocher l'érotisme et l'humour des romans du corpus.

La violence des figures féminines n'est pas seulement exprimée par de la moquerie envers le pédantisme des personnages des amants accrochés à la haute culture, ou à travers l'acte sexuel dans lequel elles jouent le rôle dominant. Elles ne sont même pas forcément agressives. Dans *Hermína*, l'acte sexuel est aussi l'occasion pour l'auteur de jouer avec un stéréotype attribué aux noires et aux Caribéennes en particulier : celui qui en fait des êtres à la vie sexuelle démesurée et pleine d'extravagances aux yeux de certains occidentaux. Des comparaisons érudités décalées provoquent aussi le rire, ainsi que les interventions populaires issues de la tradition orale, telle :

*« Je vais chanter, dit-il. Je vais chanter une chanson que je viens de composer. » Le silence tomba dans le café. Fernando Pavon joua un peu de l'harmonica avant de se mettre à chanter.*

*Les femmes aiment les grosses*

*Les hommes aussi*

*Avec les grosses y a à malaxer*

*Avec les grosses ça fait du bien*

*Eh bien moi si maigre je suis grosse.*

*Il baissa alors son pantalon et exhiba en effet une verge d'anthologie que trois grosses femmes s'empressèrent d'attraper, tout le monde se mit à applaudir. » (H, 83)*

L'irruption de ce personnage propre à la culture populaire crée un effet de surprise humoristique car on passe d'un tissu de références érudites à une référence populaire, à une chanson que des lycéens peuvent chanter. C'est que tout amour et toute divinisation sont absents, l'humour devient complémentaire à l'érotisme. Ses dards servent à se moquer des individus, mais aussi d'une certaine vision de la littérature du Sud, des mangeurs de stéréotypes.

Le roman policier d'Umberto Eco valorise l'essai uniquement de manière unilatérale parce que ses mots « ne prennent pas chair », comme dans celui de Sami Tchak où le langage lui-même semble être en état d'orgasme. Le narrateur de Sami Tchak « voit le langage », expression de Roland Barthes pour désigner l'écrivain authentique. Dans sa métalittérature érotique, le verbe fait corps<sup>105</sup>, notamment par l'importance accordée au regard. « Samuel réalise beaucoup de nus avec Nora. Il y a

---

<sup>105</sup>À l'occasion de cet entretien, l'auteur nous a également affirmé que l'éditeur, Jean-Noël Schifano, aurait voulu intituler le roman *Le Corps du livre*.

aussi des nus d'Hermina qu'elle offre à Héberto. Il y a aussi les nus d'Ingrid Himmler. Il y a les nus de Mira (elle avait un album composé des nus de tous les hommes qu'elle a eus dans sa vie intime). Il y a pas mal de nus dans *Hermina* », nous a affirmé Sami Tchak dans le cadre d'un entretien. Chez Sami Tchak, il y a autant de collection de nus que de citations de livres. Ce parallèle entre la chair et le texte produit une écriture très riche et variée, qui peut tendre à la fragmentation quand le discours indirect libre se mêle au discours direct ou indirect. Ceci provoque une confusion de voix : l'être fragmenté ne peut être rassemblé que par la chair des mots. On trouve aussi de la performance orale, présente également dans les manifestes déclamés par les personnages d'Antoine Volodine : soudain, le protagoniste, Héberto, prend la parole en public et l'écriture adopte un rythme plus rapide, mimant l'accélération de la parole sous l'émotion de l'enthousiasme et allant même jusqu'à l'orgasme. C'est une littérature « mauvais genre », comme on peut la retrouver chez Roberto Bolaño et Antoine Volodine : une littérature truffée de mots obscènes, d'images désagréables, pornographiques, de blasphèmes, de sacrilège. Chez Bolaño et Volodine, les littératures valorisées sont des avant-gardes fictives : le viscéral-réalisme pour l'un et le post-exotisme pour l'autre. Chez Tchak, il s'agit des littératures africaine et caribéenne ; mais son roman met surtout en scène la figure d'un écrivain dans un no man's land littéraire : il ne se sent ni Africain, ni Français, ni Latino. Le corps du livre est sa terre, sa maison pour toujours, son continent noir. La puissance érotique du roman lui permet de résoudre ce manque, qu'Anaïs Heluin décrit ainsi :

« Dans *Hermina* et *La Fête des masques* aussi, la narration est à la première personne. Mais elle reste recroquevillée sur elle-même.

Sans auditoire imaginaire pour recueillir ses confidences, elle sombre dans la folie et le désespoir [...]. Plus il avance dans son périple de pays en pays et de femme en femme, plus Héberto croit voir partout l'héroïne éponyme de Hermina. Ses souvenirs s'emmêlent, ses propos aussi. À force de solitude, d'une trop longue rétention forcée d'une parole qui ne demandait qu'à sortir et à provoquer le monde, sa vie « sans horizon » se ferme sur une totale confusion entre fiction et réalité. »<sup>106</sup>

Le protagoniste décrit le langage comme une extension de son organe sexuel qui suscite de l'admiration, de l'adoration. De surcroît, sa parole réveille la sexualité des autres comme si l'harmonie des genres littéraires pouvait entraîner une orgie dionysiaque.

« Encore cette boule qui lui remonte des tripes. Il cherche dans sa poche un mouchoir jetable et le porte à sa bouche, il crache, il crache et se mouche, la salle est plongée dans un grand silence. Mira, à côté de lui, est heureuse, elle rit, elle se sent mouillée et elle sait que c'est lui qui l'a pénétrée avec son verbe. Les conférenciers semblent arrosés par une eau glacée et ont une mine défaite. Il leur sourit et jubile, il est persuadé d'avoir asséné le plus mortel des coups, au point qu'il pense à Pasteur qui disait avoir, par sa découverte, porté à la théorie de la génération spontanée un coup

---

<sup>106</sup> Anaïs Heluin, *Littérature et désir dans le monde afro-caribéen - Un match amoureux*, Paris, Acoria, 2014, p. 203-204.

duquel elle ne se relèverait plus jamais. Alors grisé par cette victoire, il sent le déluge sous son pantalon. Ah, l'éjaculation, encore l'éjaculation ! Comme c'est beau, l'éjaculation ! Il rêve qu'il entre en Mira déposer deux graines pour assurer le futur. » (H,192)

Ici, l'acte amoureux décrit de manière volontairement désagréable, est nourri par le champ lexical du liquide et plus précisément par l'allusion à l'éjaculation. C'est la femme, Mira qui veut dire en espagnol « regarde », comme si elle invitait à regarder le monde autour de lui, et qui suscite la prise de parole du protagoniste. La femme produit à Héberto Prada des sensations diverses qui font d'elle un personnage particulier, proche du sacré, d'où le fait que l'acte sexuel dans le roman de Sami Tchak soit aussi une sorte de bataille entre la vie et la mort, c'est-à-dire le moment où les pulsions de vie combattent, victorieuses, celles de la mort. En effet, on évoque des manifestations de forces naturelles comme les éléments de l'eau (« déluge »), et les allusions au passé avec Hermina tout au long du roman peuvent symboliser la mort. La mort de la littérature par sa transformation en déchet humain.

« Héberto Prada ramassa les pages éparpillées (Hermina, ton slip et ton soutien-gorge au bord dentelé sentent la vanille du coquillage de ta mère nue dans la chambre. » (H, 212)

Ce sont l'apostrophe et le discours direct libre de la pensée du personnage qui rendent ce passage plus vivant que le récit. Cela provoque un renversement : c'est ce qui se passe dans la parenthèse qui est plus important que le fil narratif, au passé, alors que c'est le présent de la narration. Le personnage fait un hold-up sur la

narration : c'est lui qui devient détenteur, capteur, de l'attention du lecteur, et non le narrateur du récit. L'auteur minimise la narration au profit de l'immédiateté du ressenti du personnage : un afflux de souvenirs sensoriels : vue, odorat, avec métaphore in praesentia "la vanille du coquillage" et in absentia "coquillage de ta mère" dans la même image, mêlant en une phrase le grossier et le sublime, le corps et le poétique, les sens et le souvenir, tandis que le fil principal du récit énonce juste une action dont l'adjectif "éparpillées" est le point de départ de l'éparpillement digressif. La vérité, le pouvoir qu'a cette femme sensuelle d'illuminer l'écrivain qui regrette la fin de la littérature, se manifeste par des mots brutaux, de roman érotique, « du coquillage de ta mère nue dans la chambre ». Ainsi, paralittérature et haute littérature sont mutuellement valorisées dans le texte de Sami Tchak, au contraire des autres romans.

Dans *Les Détectives sauvages*, la haute littérature n'est pas mélangée de la même manière avec la paralittérature. Les narrateurs ne rencontrent la poétesse avant-gardiste que parce qu'ils font preuve de comportements guerriers ; ils sont, de ce fait, dignes de la poétesse, de la littérature ; mais dans tous les cas, l'homme dans la plupart des romans du corpus se veut beaucoup plus moqueur, et fait alors se confondre humour et érotisme. Dans le cas du *Nom de la Rose*, c'est l'enfermement dans un monde intellectuel clos qui peut donner place à l'humour. Les paysans, les mendiants qui ne sont pas à l'abri de l'abbaye sont présentés comme des êtres tristes, qui ne rient jamais, tel le moine espagnol, celui qui interdit le rire. Ce geste est un acte de rébellion à la fois populaire et érudit contre l'institution qui hiérarchise le populaire et la haute culture, et sépare les riches des pauvres. On voit bien qu'à la fin, la haute culture et la culture populaire s'unissent contre les conservateurs de l'abbaye. Le peuple et les moines contestataires la brûlent.

Selon la perception des amants dans les romans dans lesquels la quête consiste à trouver l'être aimé, on peut diviser celui-ci en deux catégories : l'être aimé idéalisé, sacralisé, et celui qui se trouve désacralisé par l'humour. Pourtant, aucun n'est bien défini, peut-être pour des raisons esthétiques. C'est alors au lecteur d'imaginer les personnages, comme cela arrive avec le Nouveau Roman. Peut-être parce que les personnages aventuriers voyagent beaucoup et qu'ils ne fréquentent jamais longtemps le même objet du désir, ou ils ne les voient qu'une seule fois, comme les détectives du Moyen Âge. Ou parce que les amants tendent à concevoir l'être aimé idéal comme une réunion de tous les êtres aimés qu'ils ont connus. En effet, ces derniers s'accumulent d'une certaine manière, et chacun contribue à la formation livresque et érotique des personnages des amants. L'individuel se confond avec le collectif, et on peut penser que la quête des personnages consiste à chercher l'objet du désir le plus complet possible, comme par exemple la veille dame poétesse cherchée par les détectives sauvages. Cela peut faire songer aux journaux érotiques d'Anaïs Nin, écrivaine américaine qui voyait son père comme l'homme parfait puisqu'il avait tout ce qu'elle aimait chez le sexe opposé. Mais dans les romans du corpus, tous les personnages ne parviennent pas au bout de leur quête.

Cela arrive dans les romans qui ont la structure des récits de la haute littérature, c'est-à-dire, ceux qui ne sont pas de séries, n'ont une fin ouverte et refusent la fin heureuse, trois caractéristiques opposées aux romans paralittéraires, tels que celui d'Alberto Mussa, de Julio Cortázar et celui de la saga de Jasper Fforde. Tandis que Thursday Next retrouve son amant kidnappé, les détectives du Moyen Âge et ceux de Roberto Bolaño restent seuls, sans leurs femmes. Ils sont, selon le terme lacanien, des « non-dupes qui errent », des errants derrière une littérature impossible comme leurs êtres aimés, toujours en fuite. Alors que les

personnages des romans paralittéraires connaissent la plénitude amoureuse et les réponses à leurs questions livresques, comme l'énigme de Qaf qui est résolue. À l'instar des personnages joyeux de la paralittérature, Roberto Bolaño, Sami Tchak, Antoine Volodine et Umberto Eco proposent des aventuriers avec un sentiment d'incomplétude. Certes, leurs actes amoureux sont accompagnés de jouissance et d'humour, mais cela n'a qu'une place secondaire pour eux qui ne parviennent qu'à différer le moment d'exprimer leurs pensées pessimistes, suicidaires, leur « joie d'être tristes » d'après la définition de la mélancolie de Victor Hugo.

À l'encontre de cette perspective, Alberto Mussa exprime cela avec de l'humour. Ses poètes sont comiques, ils suscitent le rire chez les spectateurs sans être conscients. C'est comme si la conquête de la littérature était avant tout une fête. Toutefois, il s'agit d'une fête sérieuse car elle est à l'origine du fondement de la littérature, à travers le mythe, ainsi que de la civilisation. En effet, la figure de la bien-aimée relève souvent de l'interdit. L'érotisme amoureux a pour source l'interdit familial ou l'interdit social, c'est-à-dire l'interdiction de se laisser emporter par les instincts, comme il est question dans *Totem et Tabou* de Freud où les hommes établissent la loi contre l'inceste pour que la civilisation soit possible. Dans *l'Énigme de Qaf*, les poètes sont réputés briser cette loi, comme le poète Amru.

La quête des origines et de l'utopie littéraires se fait donc à partir de l'humour et de l'érotisme. *L'Énigme de Qaf* a une fin heureuse dans la mesure où le protagoniste chercheur se retrouve avec ses origines en suivant la trace des guerriers comiques. Le présent décadent est perçu de manière plus positive grâce à l'effort du narrateur de revenir au mythe par l'intermédiaire des histoires d'aventures. De même, une forte opposition sépare la société postmoderne de la civilisation mythique orientale décrite à travers la sensualité des figures féminines que seul le

poète a le privilège d'admirer :

« Les princesses arabes exigèrent plus et Amir en vint à concevoir un langage. Mieux, une écriture. S'inspirant de l'alphabet hébreu découvert lors de ses voyages en Egypte, il imagina un système idéal où chaque figure chorégraphique correspondait à une syllabe de la langue arabe : à partir de là, les successions de figures formaient des mots et des phrases. A chaque danseuse, il fit part de cette invention, secrètement.

Les Bédouines utilisèrent ces lettres volatiles, cette écriture agraphe, pour promettre plaisir et jouissance, protection et richesse, dans des phrases chaque fois plus recherchées, dans une compétition sans fin. Toutefois les hommes, rustres et sots, ne remarquèrent aucune nouveauté, rien de spécial, et restèrent attachés à leur esthétique ancienne, plus concrètement animale.

Ce fut alors que le phénomène survint : les danseuses de tous les recoins d'Arabie se mirent à la recherche exclusive d'Amir, à ne vouloir qu'Amir, à ne s'exhiber que pour Amir.

Cet homme simple, esclave selon certains, qui aurait d'ailleurs été beau, deviendra – pour en avoir créé le code – l'unique homme capable d'être sensible à toutes les finesses d'un nouveau concept de beauté. » (LEQ 215-216)<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> “As princesas árabes exigiram mais e Amir chegou a conceber uma linguagem. Melhor, uma escrita. Inspirado no alfabeto hebraico, que chegou a conhecer em

Les passages dans lesquels a lieu la rencontre amoureuse évoquent souvent un objet du désir qui se volatilise. De même, la présence de l'humour implique un effet destructeur. On peut dire qu'il y a annihilation du modèle patriarcal, contemporain, à travers l'humour et construction d'un monde idéal notamment à partir de l'acte amoureux, avec le féminin du temps des origines. Chaque acte amoureux, et particulièrement le dernier, correspond à un mélange entre obscurité et lumière, entre la vie postmoderne et la vie mythique. Les personnages des romans dont la quête consiste à chercher l'être aimé sont souvent représentés comme des mort-vivants, voire grotesques, comme ceux qu'appréciait l'auteur de la *Préface de Cromwell*, Victor Hugo : du corps presque mort jaillit la lumière, la lumière de la jeunesse. Cette lumière est en même temps un phare qui éclaire la littérature érudite. Elle marque son renouveau.

---

suas viagens pelo Egito, idealizou um sistema segundo o qual cada motivo coreográfico passava a corresponder a uma sílaba da língua árabe: daí as sucessões de motivos formarem palavras e frases. A cada dançarina revelou essa invenção, secretamente.

As beduínas utilizaram aquelas letras voláteis, aquela escrita ágrafa, para prometer prazer e gozo, proteção e riqueza, em frases cada vez mais rebuscadas, numa competição sem fim. Só que os homens, atoleimados, não notavam nenhuma novidade e continuavam presos à antiga estética.

Foi então que o fenômeno se deu: as dançarinas, vindas de todos os recantos da Arábia, passaram tão somente a procurar Amir, a só querer Amir, a se exhibir unicamente para Amir.

Aquele homem simples, escravo segundo, alguns, que sequer teria sido belo, passara a ser – por ter criado o código – o único homem capaz de perceber um conceito novo de beleza”. (OEQ, 251-252)

## **b. Ironie, humour, parodie et métalittérature**

Il est possible de reconnaître la nature des jeux subversifs dans les romans du corpus si nous déterminons la différence entre humour et l'ironie. L'ironie omniprésente dans le roman de Jasper Fforde consiste à prendre distance sur la réalité intradiégétique. Elle est souvent liée à la métalittérature, c'est-à-dire que les personnages l'utilisent pour se repérer dans leur univers ; l'ironie, qui permet de mettre les choses à l'envers, rassure ces personnages métalittéraires parce qu'elle montre la réalité telle qu'elle est : à l'envers.

L'ironie dans le roman de Jasper Fforde n'est pas pour chercher une nouvelle littérature mais plutôt pour faire allusion à la possibilité d'une nouvelle littérature : la littérature apparaît sous la forme d'un discours et non pas d'une réalité intradiégétique.

L'ironie se prête au jeu non subversif et fait partie de la manière d'agir du narrateur pour se repérer dans l'univers littéraire. L'ironie n'est qu'une forme de décor, elle ne participe donc pas aux péripéties du narrateur. Thursday Next se sert de l'ironie comme d'une boussole, qui l'oriente sans en être modifiée. D'autres auteurs comme Umberto Eco font de l'ironie un moyen dialectique. Il ressemble en cela à Jasper Fforde ; mais Umberto Eco met un accent sur les conflits intergénérationnels. Chez Fforde, Thursday Next subit un apprentissage en rencontrant les personnages adjuvants plus vieux qu'elle, plus sages, qui lui apprennent à se défendre dans les univers littéraires dangereux. Les personnages sages qu'elle rencontre tout au long de ses aventures s'accumulent. L'évolution du rapport entre le narrateur et ces personnages n'est pas aussi important que dans le

roman d'Umberto Eco. Les personnages sages chez Eco sont souvent excentriques, ils parlent souvent de leur métier, très souvent lié à la littérature, mais leurs commentaires n'influencent pas Thursday Next, en tout cas, pas de manière aussi intense que chez Umberto Eco. Thursday Next échange des réflexions ironiques sur le monde avec les autres personnages, comme celui qui se promène avec un ami dans une rue et fait des commentaires sur ce qu'il voit. Chez Umberto Eco, par contre, l'ironie se présente sous une forme moins floue. Dans les deux romans, l'idée inspirée des romans policiers de trouver les criminels est présentée sous la forme de diverses réflexions, dont l'ironie participe. Mais chez Umberto Eco, l'ironie fortifie aussi les rapports entre les maîtres, vieux, et le jeune disciple Adso de Melk : *Le Nom de la Rose* tourne autour de l'importance qu'Aristote consacre à l'humour, car le livre que les deux détectives, le jeune et le vieux, cherchent, porte sur l'humour. L'ironie n'est pas seulement le produit d'une recompilation de blagues, qui oxygène la trame narrative à travers les diverses réflexions des détectives ; elle aide aussi le jeune Adso de Melk à se convertir en adulte grâce à l'ironie qui permet de prendre de la distance à l'égard des autres.

Vers la fin du roman, nous observons un jeune moine plus autonome, plus averti de la personnalité de son maître qui n'est plus idéalisé ; sa vision de lui est plus nuancée, ainsi que celle de l'érudition. Ce jeune a appris à réfléchir comme son maître et semble devenir son guide, du moment où il devient le maître du labyrinthe. En effet, le maître Guillaume est déboussolé dans le labyrinthe dans lequel se cache le criminel. Et le jeune disciple a appris à maîtriser les énigmes de la bibliothèque. L'ironie ici ne fait plus partie d'un discours mais d'un moment diégétique. Néanmoins, le sage Guillaume s'aperçoit de la bonne attitude de son disciple, tout en restant son maître, c'est-à-dire que les rapports asymétriques restent tels qu'ils sont. L'évolution

du jeune disciple est par conséquent présentée comme une anecdote, parce que c'est finalement Guillaume qui décide dans quelle direction aller, quels livres sont intéressants.

La transformation du jeune en adulte n'est plus comme dans, par exemple, l'*Odyssée* d'Homère où Télémaque rejoint la dimension héroïque de son père, Ulysse, en décidant de partir lui-même en bateau vers l'enfer où se trouve prisonnier son père. Dans le roman d'Umberto Eco, Adso de Melk ne devient pas un héros. Il ne devient pas non plus comme son maître, le vieux sage qui incarne la littérature mondiale (après tout, il cherche Aristote et cite des auteurs orientaux que la doxa littéraire cache dans la bibliothèque, censée filtrer tout ce qui n'est pas chrétien). Le maître est tellement concentré dans la poursuite du criminel, qu'il banalise la réussite du jeune à se repérer dans la bibliothèque et à le sauver. Ici l'ironie fait partie de la péripétie. On se moque ironiquement de l'acte héroïque du jeune.

Dans les romans de Jasper Fforde et celui d'Umberto Eco, l'ironie reste non subversive. D'un côté, elle permet de jeter un regard particulier sur le monde, et d'un autre côté, elle fortifie les rapports asymétriques entre le sage et l'apprenti, le jeune disciple.

Bien que l'ironie implique un regard particulier d'autrui, ce regard est censuré ou retourné contre soi. Censuré parce que cela peut entraîner un conflit non seulement avec le maître, mais aussi avec l'Eglise, étant donné que l'ironie du jeune Adso de Melk est présente en particulier dans ses réflexions sur l'amour, le sexe, le peuple, la culture populaire. L'ironie est dangereuse, et ce n'est pas pour rien que le jeune laisse partir la prostituée, de manière discrète, sans dire le moindre mot aux autres personnes de l'abbaye ; l'ironie peut avoir lieu entre le maître et le disciple, parce qu'il y a un rapport de confiance. C'est parce qu'elle est dangereuse qu'elle est

surtout employée pour jeter un regard sur le passé : un temps qui ne peut plus être changé. Cette ironie se manifeste accompagnée par la nostalgie du narrateur qui raconte ses mésaventures, une fois qu'il est devenu un vieil homme sage. L'ironie ne contribue donc pas à changer les rapports hiérarchiques entre le marginal, le livre censuré d'Aristote, et la doxa, l'Eglise. C'est en ce sens qu'elle n'est pas subversive ; elle agit très peu en temps réel. Le livre d'Aristote est évoqué comme une affaire du passé. Quelque chose que les moines de l'abbaye, l'Eglise, et en particulier les fondamentalistes espagnols, ont considéré comme éminemment subversif et n'ont pas voulu valoriser.

Nous remarquons bien qu'aucun des deux éléments perturbateurs que sont la récupération du livre d'Aristote et la consommation de l'amour d'Adso de Melk envers Rose, n'est résolu. Ceci est contraire à l'univers de la paralittérature, où bien souvent les fins des romans ne sont pas ouvertes. La présence de l'ironie dédramatise la non-résolution des conflits ; elle constitue un pont entre la haute littérature et la paralittérature. Sous la forme d'un récit nostalgique et ironique, le roman finit par cristalliser, matérialiser la victoire de la doxa contre la littérature marginale. Car le maître Guillaume et l'Eglise sont des censeurs dans la mesure où ils ont le pouvoir de déterminer ce qui est sage ou pas, ce qui est ironie et humour. Ils ont le pouvoir de déterminer quand il faut prendre de la distance à l'égard d'une situation intellectuelle, et même transformer la réalité en chaos, comme fait l'Espagnol qui brûle le texte en riant. Dans le film, ce passage est représenté par une lutte entre l'obscurité et la lumière. L'Espagnol depuis l'obscurité jette sur les détectives un rire monstrueux, humoristique.

C'est justement parce qu'il est contaminé par un humour autodestructeur. L'ironie dans *Le Nom de la Rose* permet de montrer les traumas de la séparation entre le

marginal et la doxa, et la dimension destructrice de l'humour. Comme dans les romans de Jasper Fforde, l'ironie n'est pas subversive. Néanmoins, l'ironie du roman d'Umberto Eco ouvre la voie à l'humour et à son côté destructeur. La fin du roman montre surtout la violence de la subversion. Ce qui est marginal, ici la haute littérature incarnée par le livre d'Aristote dans ce siècle obscurantiste, est valorisé et dans le même temps est pris avec mégarde car il peut susciter beaucoup de violence, comme c'est le cas dans l'excipit, où une grande révolte paysanne se déchaîne.

Au contraire, le jeu (dont les jeux de mots humoristiques) dans le roman de Jasper Fforde est au service du bavardage littéraire, ce qui est différent de l'expression du jeu à travers l'humour.

Chez Umberto Eco, nous avons une manipulation de l'ironie non subversive, mais qui sert de catalyseur à travers des procédés discursifs, entre la doxa et le marginal. Elle est employée par les détectives afin de trouver le criminel, et à la fin elle laisse la place à l'humour, et notamment à sa dimension violente, révolutionnaire, capable d'intégrer ce qui est marginal, qui dans le cas du *Nom de la Rose* est le texte d'Aristote sur l'humour, censuré par l'église catholique. Cette ironie qui « ouvre la porte » à l'humour détermine aussi la trame centrale du roman d'Alberto Mussa, qui commence par la narration ironique du protagoniste en désaccord avec ses collègues universitaires. Un conflit entre la doxa et le marginal est ainsi annoncé.

Ici l'ironie permet de différencier le monde académique du monde fictif. Le narrateur se moque de son université tout en prenant au sérieux ses méthodes apprises pour évoquer l'univers de la fiction, au point de réunir le discours universitaire avec la fiction. La structure du récit est annoncée depuis le début, comme s'il s'agissait d'un travail universitaire. Elle est constituée sous la forme d'un

alphabet. Le lecteur a la liberté de choisir par où commencer le livre et même de décider s'il veut lire certaines parties qui n'ont pas de rapport avec la trame. C'est-à-dire que le lecteur a la liberté de s'instruire ou non. Dans ce cadre, l'ironie montre ce que le narrateur critique de la haute littérature défendue par l'université. Quand il n'y a pas d'ironie, c'est parce qu'il y a du jeu et la liberté de choix de la part du lecteur. Le jeu vient favoriser le mélange entre les fictions d'histoire littéraire et les textes scientifiques. Le narrateur explique les procédés théoriques, la méthode, comme s'il s'agissait d'un texte scientifique avant et pendant qu'il aborde son récit. On peut se poser la question de la pertinence des genres valorisés par la littérature et quelles sont ses limites. Justement les limites, les lacunes, sont comblées par la fiction. Alberto Mussa réactive la vieille lutte entre le logos et la poétique, lutte qui cherche à s'approprier le mythe. Le mythe dans le récit d'Alberto Mussa explique l'origine de la littérature et de la langue, et l'importance de l'Orient dans la création de l'Occident (avant le mythe d'Ulysse, il y avait un mythe arabe, d'après le récit d'Alberto Mussa). Les mythes expliquent les origines et les premiers débuts de la littérature, une littérature qui paradoxalement n'est pas approuvée par l'élite littéraire diégétique, qui n'accepte pas le mélange entre fiction et littérature. Le narrateur, après avoir raconté l'énigme de Qaf, se renferme dans sa tour d'ivoire, dans laquelle il évoque avec nostalgie ses ancêtres qui lui racontaient l'énigme de Qaf : on voit bien que le marginal attaqué par la doxa est celui qui vient de la tradition orale. Le narrateur donne la liberté au lecteur de le croire ou non. L'ironie ici n'est pas subversive non plus, parce qu'elle ne contribue qu'à constater que la fiction mélangée à du scientifique doit rester marginale. Le narrateur se moque du système dominant en se mettant à l'écart, en prenant distance avec ironie, mais sans le changer. La différence avec le roman d'Umberto Eco est qu'il n'y a pas de scène humoristique qui

entraîne un grand affrontement entre la haute littérature et la paralittérature. L'ironie est donc au service de la fuite, de la littérature pour se réfugier dans une tour intellectuelle.

Comme Alberto Mussa, Julio Cortázar se sert de l'ironie afin de prendre de la distance à l'égard des élites littéraires. Le narrateur, qui est l'auteur lui-même, s'amuse à mélanger bande-dessinée et discours ironique sur les universitaires et les bibliothécaires, des représentants de la haute littérature. Il mélange à sa façon la paralittérature et la haute littérature, en incluant des personnages populaires tels que le superhéros Fantômas dans une trame érudite. En revanche, dans ce cas il ne s'agit pas de critiquer ni de se moquer de la doxa pour ensuite se réfugier dans la fiction, mais de peindre un portrait satirique de l'univers littéraire. Le narrateur mélange auteurs et personnages, critique la vie des hommes lettrés non-engagés et la structure des récits, dont particulièrement la structure du récit paralittéraire qu'est la bande dessinée.

Nous avons défini l'ironie comme une manière de prendre distance à l'égard de la réalité ; dans le récit de Julio Cortázar, le narrateur essaie de changer la réalité diégétique. Cette ironie relève du pamphlet : Julio Cortázar invite explicitement le lecteur à s'engager afin de sauver non seulement la littérature, mais aussi le monde. L'humour est une forme d'ironie sur soi-même, sur le métier littéraire, afin de faire éclater la réalité diégétique, dans laquelle il semble que chacun a sa part de culpabilité. Cependant, le récit reste dans le pamphlet. L'humour véritablement subversif n'est qu'une promesse, et une promesse extradiégétique. Finalement, le jeu humoristique de Julio Cortázar n'est pas à prendre comme un jeu sérieux, comme celui du *Nom de la Rose* dans lequel les détectives jouent avec les mots tout en risquant leur vie. Chez l'auteur argentin, la nature enfantine du superhéros

Fantômas contribue au fait que, même si la trame narrative consiste à sauver le monde de l'incendie des milliers de bibliothèques bien réelles, on ne tombe pas dans la tragédie. La bande-dessinée de Julio Cortázar reste comique de début à la fin. Les personnages ne se prennent pas au sérieux ; c'est pourquoi ils jouent. L'ironie ici fait penser à la Commedia dell'arte, dans la mesure où les personnages sont comme des bouffons qui ont la liberté de tout critiquer sans que personne ne leur prête une véritable attention. Fantômas est perçu comme un enfant qui s'occupe des conflits de pouvoir. Le monde dénoncé reste tel quel, et c'est bien une caractéristique de la paralittérature : la non-véritable résolution des conflits.

L'ironie annonce la présence de l'humour en tant qu'élément diégétique. Elle permet aussi la création d'un système satirique. Cependant, ce type de littérature conserve la caractéristique de la paralittérature, qui est de se servir du jeu comme d'un élément non subversif. Nous avons d'un côté l'ironie pour instruire, et de l'autre, pour jouer.

Un autre type de littérature ironique est celui que propose Sami Tchak dans *Hermína*, construit à partir d'un narrateur intradiégétique qui se promène dans l'univers littéraire des Caraïbes et qui donne le portrait ironique de ce monde tout en restant victime de sa propre ironie. L'ironie de Sami Tchak consiste à montrer le cercle vicieux, l'impossibilité de faire de la littérature impossible. Car en se moquant du monde, l'écrivain ne fait pas autre chose que se moquer de lui-même ; en attaquant la littérature, le narrateur finit par en recevoir les coups. On n'a pas affaire à l'évasion, comme dans les romans d'Alberto Mussa, ni à l'enfermement dans une tour d'ivoire : il s'agit au contraire d'invasion.

Dans *Hermína* de Sami Tchak, l'ironie continue à être utilisée pour prendre de la distance à l'égard de la réalité. Il y a cependant différentes distances. L'ironie de

Sami Tchak a une dynamique d'approximation, au contraire de l'ironie de l'éloignement, l'élévation du roman de Jasper Fforde. Prenons pour exemple les passages dans lesquels le protagoniste prend la parole devant un large public dans le cadre d'une conférence sur l'esclavage. Ce personnage et narrateur intradiégétique exprime son discours en tant que porte-parole de la littérature, en tant qu'intellectuel, écrivain. Il emploie un discours délibératif, digne d'un politicien qui fait honneur au peuple, employant les meilleurs mots. Cependant, ce discours est hypocrite, étant donné que le narrateur décrit son ressenti pendant qu'il le compare en sa pensée à un orgasme. L'ironie consiste à dévaloriser son propre discours sérieux, se distancier du discours noble pour y intégrer quelque chose d'intime ; il parle de son sentiment, sa pensée profonde, qui est incompatible avec le discours politique ou scientifique. Il y a un éloignement entre l'intimité et la réalité extérieure. L'approximation humoristique est un mécanisme pour prendre distance à l'égard des autres, tout en se recueillant dans l'intimité. Le discours littéraire est dévalorisé en étant exprimé dans le cadre de l'orgasme sexuel. Sami Tchak s'exprime à ce moment-là en utilisant un champ lexical qui relève du côté désagréable de l'acte sexuel. L'acte animal contre l'acte de civilisation. Le premier relève de la littérature érotique, la paralittérature. Or, la littérature érotique est considérée comme étant obscène, frivole, directe. Ce moment ironique montre aussi un portrait critique de l'écrivain qui s'autoglorifie, en même temps qu'il s'autodétruit dans l'intimité. L'approximation est donc un acte de clarification de cette grande contradiction de l'écrivain contemporain. Sami Tchak le montre tel qu'il peut être, pénètre dans sa vanité. Si nous considérons l'humour comme une expression qui a des conséquences intradiégétiques, ce qui n'est pas le cas dans cette critique de la littérature de Sami Tchak, parce qu'il n'y a pas de conséquences narratives après ce

type de passage, alors il s'agit ici d'ironie pure et non pas d'humour. Ici, tout termine avec des applaudissements et le personnage ne prend plus la parole en public ; il ne devient pas un représentant permanent de la littérature : il est juste quelqu'un qui passe. Le personnage reste un philosophe sans rapport avec le réel, un complet promeneur solitaire, automarginalisé, incapable de surmonter ses contradictions profondes. La structure narrative du roman consiste à se centrer, se focaliser principalement sur le protagoniste qui erre et qui dans son errance rencontre d'autres personnages qui ne sont ni des adjuvants ni des opposants, mais des passants, comme lui. S'il arrive qu'ils soient adjuvants ou opposants, ce n'est que pour assurer la vie matérielle de l'écrivain, mais non pour offrir une réponse quelconque à la crise de la littérature. Au contraire, ce promeneur solitaire, comme d'autres auteurs du corpus, montre un paysage littéraire : ici, un espace géographique limité non mondial, comme dans l'œuvre de Roberto Bolaño, mais qui reste dans la cartographie. Il n'accorde pas de réponses, mais pose des questions. Il émet des doutes, représentés à travers les discours théoriques particuliers des protagonistes, mais ne met pas en scène la crise de la littérature de manière aussi globale que d'autres récits du corpus.

Les auteurs qui mettent en scène la crise de la littérature d'une manière très large sont Roberto Bolaño et Antoine Volodine. Umberto Eco aussi, mais pas de manière aussi constante. Umberto Eco place la scène de la crise littéraire dans le moment diégétique de la résolution du conflit, alors que ces deux autres auteurs représentent la crise tout au long de leurs œuvres. De là, la présence omniprésente de l'humour.

Nous avons bien chez Sami Tchak une ironie qui permet de rendre une cartographie de la littérature contemporaine et de montrer les problèmes sans les

résoudre de manière intradiégétique, alors que l'humour aborde les problèmes de la crise littéraire afin de les résoudre, ce qui n'est pas possible dans ce type de littérature postmoderne, qui mélange paralittérature et haute littérature, sans prendre au sérieux la réalité intradiégétique.

Antoine Volodine et Roberto Bolaño prennent moins à distance la réalité et tentent de résoudre les problèmes de la littérature de manière humoristique, voire sarcastique. Nous allons regarder ce type de jeux de mots pour voir s'il peut permettre à la haute littérature de sortir de son asphyxie.

L'humour dans le roman de Bolaño et le recueil de nouvelles d'Antoine Volodine est noir. Le thème de la mort est omniprésent dans les deux textes. Cependant, si la mort intradiégétique est génératrice de péripéties dans le roman de Roberto Bolaño, ce n'est pas le cas chez Antoine Volodine. Ce n'est pas seulement à cause de la différence de structures, dont celle de la nouvelle, qui limite les péripéties. En cela, Antoine Volodine ressemble aux précurseurs de ces chantiers de la littérature impossible, de la littérature négative, comme Jorge Luis Borges. Lui qui n'a jamais écrit de roman mais dont la plupart des poèmes et nouvelles travaillent la littérature négative comme Antoine Volodine, c'est-à-dire le mélange des sous-genres littéraires et en particulier paralittéraires, et non pas les genres littéraires, ce qui caractérise les romans, la nature hybride du roman. La différence entre Antoine Volodine et Roberto Bolaño n'est pas seulement une différence de genres, entre la nouvelle et le roman. L'humour noir n'est pas le même. Il ne résout pas la crise littéraire de la même façon.

Les deux œuvres sont toutes les deux métalittéraires ; mais celle de Roberto Bolaño se prête à rendre les péripéties parties prenantes du discours théorique. Chez Roberto Bolaño, la mort n'est pas seulement un passage d'une péripétie à une

autre, mais termine et ouvre aussi des réflexions sur la littérature. Dans ce cas, l'humour noir participe à l'hybridation entre la trame narrative et la métalittérature.

À la différence du roman de Sami Tchak, l'élément perturbateur des *Détectives sauvages* est précisé : il s'agit de chercher la poétesse avant-gardiste du mouvement des jeunes détectives.

C'est la différence d'une littérature proche des « untold tales », qui a la liberté de se passer d'élément perturbateur. Roberto Bolaño construit quant à lui son roman comme un roman policier. Ce genre favorise la mise en place d'un système qui distribue les passages de métalittérature, à travers une structure ludique. Cette structure permet de dédramatiser la mort, dont la mort de la littérature, en la tournant en dérision. Roberto Bolaño représente à la fois dans *Les Détectives sauvages* et dans *2666* des éditeurs dyonisiaques, comme celui qui publie les détectives, en train de mourir d'un infarctus tout en riant. Cela arrive aussi dans le roman d'Umberto Eco, mais pas seulement dans l'excipit. L'humour noir dédramatise les grands moments dramatiques du roman de Roberto Bolaño, les moments où des morts surviennent, comme lorsque la poétesse tant recherchée est tuée. La poétesse tant idéalisée est décrite à la fin de sa vie, et son cadavre est désacralisé, piétiné. Le mélange entre humour noir et métalittérature donne pour résultat une dédramatisation systématique de la crise littéraire. Il aide les poètes à faire leur deuil. Les poètes enterrent leur poétesse au milieu du roman et continuent à faire la fête. À jouer.

L'humour noir participe à la construction des réflexions, il se prête à une dialectique qui rejette des idées pour en prendre d'autres. Le roman ne se termine pas et la fin est ouverte, comme chez Umberto Eco. L'humour noir est un élément intradiégétique qui a des effets tragiques, dans le sens de la « catharsis », à savoir ce moment décrit par Aristote de la purification, non seulement du spectateur, mais

aussi du récit. Ce moment est dialectique parce que sa nature est le « Pharmakos », ce poison qui est aussi un remède.

L'humour est-il intradiégétique et l'ironie non ? Dans les romans policiers d'Umberto Eco, l'ironie est intradiégétique dans la mesure où elle participe de la stratégie déductive des détectives. L'ironie permet de prendre de la distance de trois différentes façons :

- Par la voie d'une approximation, comme c'est le cas quand les moines critiquent l'Église dont ils sont membres ;

- Par un éloignement. Les personnages ironiques peuvent prendre de la distance à l'égard de la réalité en s'éloignant d'elle, en décrivant les phénomènes locaux en tant qu'étrangers, comme le couple de deux moines détectives qui viennent de deux régions d'Europe différentes. Il s'agit d'une ironie "comparatiste" ;

- En se moquant des pratiques étrangères, comme les pratiques religieuses étrangères dans le roman d'Umberto Eco.

Ces trois façons ironiques d'aborder la réalité relèvent de la cartographie intellectuelle (religieuse pour le cas du roman d'Umberto Eco), et, en même temps, permet aux détectives de reconnaître les adjuvants et les opposants dans leurs quêtes (les moines qui n'aiment pas l'humour sont suspects). L'ironie est donc intradiégétique dans la mesure où elle détermine les prises de décision des détectives. L'humour est en revanche l'élément repérable quand les personnages ne peuvent pas prendre des décisions, quand ils ne peuvent pas prendre de la distance

à l'égard de la réalité, qui est en elle-même violente. L'humour se manifeste par des représentations chaotiques qui échappent à la théorisation de phénomènes. Bien que l'ironie dans le cadre du discours des détectives permette d'élucider la littérature impossible, l'humour signale en même temps l'impossibilité de dessiner cet impossible (les forces violentes comme la communauté paysanne révoltée dans le roman d'Umberto Eco empêchent cela). Dans le roman d'Umberto Eco, l'humour apparaît dans l'excipit à travers le rire de l'Espagnol mourant. Il peut représenter l'impossibilité de la résolution des conflits, il n'y a pas de "happy ending". L'humour est une forme de désespoir. Cependant, les moments où l'humour est présent sont profondément carnavalesques, car il favorise le mélange douloureux entre la paralittérature et la haute littérature, entre les érudits et le peuple, entre les amants et les aimés. L'ironie, de son côté, est un élément au service de l'argumentation, de textes informatifs, paralittéraires. Alors que l'humour rend visible la haute littérature, parce qu'il s'agit d'un moment diégétique où l'on réfléchit à la résolution des conflits, qui ne répond pas aux questions (qui a tué le victime ? Qui a caché le livre d'Aristote ?) et qui obéit plutôt à l'esthétique. Le "mythos", qui peut représenter la littérature impossible en chantier, la littérature marginale, trouve sa place grâce à l'humour. C'est la victoire de ce dernier sur la littérature informative, policière. La victoire de la poétique sur le "logos", qui est la base sur laquelle est érigée la paralittérature.

L'humour favorise le mélange des deux littératures, la haute littérature et la paralittérature, parce qu'il est lié au thème de la mort. Les pulsions de mort révèlent la vérité chez les hommes lettrés, voire une loi qui leur commande de percevoir la littérature comme étant dépourvue de hiérarchies. Quand ils ont peur face à un événement qui peut provoquer leur mort, comme les moines qui sont confrontés à

l'incendie de la bibliothèque, ils doivent employer le savoir des érudits, mais en même temps, se comporter comme des hommes vulgaires. Ils s'expriment donc de manière grossière, perdent l'élégance et se transforment en des hommes d'action comme des personnages paralittéraires : des chasseurs des criminels qui agissent de manière violente. Les moments où ils sont confrontés à la mort est celui où l'opposition entre la figure du détective et de l'érudit s'exprime d'une manière intense. Cette opposition est décrite à travers l'humour : les sarcasmes comme quand Guillaume, les yeux en larmes, se plaint de la bêtise du moine espagnol qui a détruit les livres, dont ceux censés changer l'Histoire. La haute littérature et la paralittérature sont valorisées en même temps à travers l'humour noir.

La stratégie de ces romans policiers consiste à valoriser la paralittérature avec elle-même. Leurs protagonistes sont des prototypes de la littérature populaire envoyés dans des labyrinthes borgésiens pour explorer la haute littérature, dont la littérature conservatrice, de l'Église, mais aussi celle que cette dernière cache dans les endroits les plus obscurs des bibliothèques, comme un Minotaure caché dans un labyrinthe. Celui-ci peut représenter une violence fondamentale : celle qui est censurée car sacrilège et qui est présentée autant dans la littérature populaire que dans la haute littérature. Les représentants du "logos", l'Église cachent ces deux littératures, qui finissent d'une certaine manière par se retourner contre eux. L'humour noir est un catalyseur métalittéraire parce qu'il rend évident ces conflits entre les "logos" et la poétique. Il ne s'exprime qu'une seule fois chez Umberto Eco. L'humour, comme expression d'une grande violence, se manifeste à plusieurs reprises dans d'autres romans du corpus.

Cela dépend du genre littéraire. Plus le roman policier contient d'autres genres comme celui de Roberto Bolaño, plus il y a de l'humour. L'humour a pour fonction

des paralyser les trames, il est un moment de transition entre un sous-genre et un autre. Plus il y a de l'humour, plus il y a des moments violents aussi riches en genres littéraires. Dans les romans d'Alberto Mussa et Jasper Fforde, l'humour se manifeste à travers les sarcasmes et les insultes mais il n'est pas assez considérable pour permettre la transition d'un genre à l'autre, ce qui fait que les deux romans sont essentiellement des romans policiers et d'aventures. L'humour en tant qu'élément de transition fait partie du jeu dans cette littérature qui exprime son impossible réalisation. La transition permet la surprise, aucun jeu n'est pris au sérieux, on commence un jeu pour ensuite passer à un autre, ce qui rend ces littératures non subversives parce qu'elles ne se prennent pas au sérieux elles-mêmes. Trouver la littérature du futur n'est qu'un prétexte au jeu. Les personnages des récits de Roberto Bolaño, Antoine Volodine et Sami Tchak ont en commun qu'ils mettent souvent en scène des personnages proprement humoristiques. Leur jeu est particulièrement violent. Plus que décrire la réalité, comme dans les romans policiers, ils l'abordent avec une violence qui ne relève pas du discours théorique, sinon du langage corporel, avec les romans érotiques de Sami Tchak, et les détournements de la réalité par la mort, comme dans les sous-genres fantastiques, qu'appliquent Antoine Volodine et Roberto Bolaño. La littérature fantastique et la littérature érotique sont des formes littéraires qui font de l'humour non seulement un élément de la structure narrative, mais aussi une manière de permettre le passage de la haute littérature à la paralittérature, et vice versa. Chaque auteur essaie de faire un minimum de paralittérature. Après tout, les détectives sauvages sont détectives : ils ne sont pas des personnages humoristiques à part entière. La structure narrative des *Détectives sauvages* obéit à la logique du « kairos », "le moment". Selon des moments précis, il y a plus de haute littérature que de paralittérature. L'humour permet de les repérer.

Les moments humoristiques sont des moments à la fois fantastiques et poétiques dans le roman de Roberto Bolaño. C'est le cas dans le passage fantastique dans lequel Arturo Belano entre dans une grotte et où les touristes ont peur de lui parce qu'il a l'apparence d'un démon, créature populaire. Cela fait rire le narrateur qui par la suite pense à un poème de la haute littérature sur les vampires. La paralittérature mène ainsi à la poésie.

Mais la littérature fantastique n'est pas la même dans le roman de Roberto Bolaño que dans le recueil de nouvelles d'Antoine Volodine. Il ne s'agit pas des mêmes jeux. D'une part, le roman de Roberto Bolaño est construit comme une réunion de nouvelles enchaînées par des réflexions sur la crise de la littérature. Dans le cas d'Antoine Volodine, il s'agit plutôt d'une grande réflexion à l'intérieur d'une nouvelle qui relève du suicide de l'écriture, de la mort de la littérature. Chaque nouvelle inclut une réflexion qui n'est pas forcément du même champ littéraire, des réflexions souvent désespérées. L'apparition du fantastique permet de calmer la réflexion des narrateurs. Quand le fantastique apparaît dans les récits, les personnages ne s'autodétruisent pas. Il diffère la mort et paradoxalement, permet que les hommes lettrés continuent à faire de la haute littérature, de la littérature marginale. La violence de l'humour chez Antoine Volodine est ainsi contrecarrée par le fantastique. Elle rend les personnages des mélancoliques humoristiques. En effet, la mélancolie des personnages est souvent tellement forte qu'elle empêche le passage de la haute littérature à la paralittérature. Les personnages restent coincés dans la haute littérature, dont la poésie la moins épique, la moins narrative. Les moments narratifs qui bloquent la toute-puissance de l'humour mélancolique sont cristallisés par l'apparition des créatures fantastiques. Les narrateurs font alors de la poésie humoristique avec la présence des créatures fantastiques qui sont leurs lectrices,

leurs écoutes. Ces créatures monstrueuses représentent la culture populaire marginale. L'une n'existe pas sans l'autre dans l'œuvre d'Antoine Volodine. Il s'agit d'un rapport non réciproque. C'est parce que les narrataires sont souvent en prison qu'apparaît ce mélange entre populaire et érudition. En dehors de la prison, les personnages sont des aventuriers, des guerriers, des justiciers à part entière, comme si la paralittérature était une utopie ou la vraie vie. Les personnages prisonniers sont dans l'attente de devenir des personnages paralittéraires. Ironiquement, cette utopie signifie plutôt la destruction de la haute littérature, car la vraie vie, la vie romanesque, peut se passer d'elle. L'humour, présent dans les moments de haute littérature, n'est qu'un moyen de consolation pour les poètes en attente de devenir des guerriers.

L'humour n'est pas non plus le même dans les récits d'Antoine Volodine que dans celui de Roberto Bolaño. L'humour est de l'ordre de l'explosion dans le recueil d'Antoine Volodine. Dans chaque nouvelle, il y a souvent une épiphanie, ou des monstres qui apparaissent au fur et à mesure que les poètes déclament des poèmes solennels sur l'engagement politique. L'humour est donc quelque chose de ponctuel qui se manifeste à un moment donné de la nouvelle et qui est en rapport avec son accomplissement. Derrière l'humour, il y a toujours une critique. Un portrait de la littérature impossible. Il est comme une bombe qui finit par exploser et cette explosion marque l'apparition d'une littérature extradiégétique : celle de la vie romanesque dont rêvent les narrateurs. Après la mort d'une poétesse ou pendant qu'un poète essaie de se suicider et parle humoristiquement du monde, cette littérature est évoquée. Elle ne semble possible qu'une fois la littérature existante morte ; car celle-ci est considérée comme n'ayant de valeur que pour les prisonniers.

La paralittérature est plus importante que la haute littérature dans un monde précaire, dystopique, où il y n'a même pas de papier pour écrire, où il est plus facile

de penser à l'héritage de la culture populaire, aux créatures fantastiques, qui viennent à l'esprit de façon naturelle, au lieu de s'appliquer à l'exercice intellectuel, un exercice difficile alors que les narrateurs se trouvent souvent dans un état de faiblesse d'esprit et physique profond, où ils sont même fous et ont des hallucinations décrites de manière fantastique. La paralittérature est un mécanisme intradiégétique de défense. Celui-ci est lié intrinsèquement à l'enfance, comme la nouvelle au titre mal écrit, "Comancer", parce qu'il fait allusion à un personnage enfant. Le retour à l'enfance, l'imagination de l'enfant, sont liés aux contes populaires, et défendent les poètes de la vie brutale carcérale. Cependant, la paralittérature n'est pas l'objectif premier des narrateurs. C'est la haute littérature qui l'est, en ce qui concerne la construction d'un mouvement avant-gardiste engagé en politique.

Ceci rejoint l'œuvre de Roberto Bolaño où, à travers des traits humoristiques, des jeux de mots, se construit un mouvement avant-gardiste. Un mouvement antilittéraire comme chez Antoine Volodine, puisque la principale cible de l'humour est justement la littérature. Roberto Bolaño représente d'une manière assez large la littérature mondiale pour ensuite la détruire avec humour. Ses narrateurs vont jusqu'à s'autodétruire de manière humoristique pour faire exister les mouvements contre l'histoire littéraire. Il s'agit bien de jeux mortels, comme certains jeux précolombiens dans lesquels les perdants finissent par être sacrifiés aux dieux. Dans les œuvres d'Antoine Volodine et Roberto Bolaño, les poètes sont toujours perdants et les dieux restent toujours les mêmes : ceux consacrés par la littérature officielle. Le fait qu'ils échouent à leur mission prouve la puissance de la littérature, et qu'elle n'est pas vraiment morte ; mais la différence entre Roberto Bolaño et Antoine Volodine n'est pas seulement formelle. Bien que toutes deux construisent des mouvements littéraires, Roberto Bolaño s'inspire explicitement de ce qui a déjà existé, tandis

qu'Antoine Volodine est complètement immergé dans la littérature fictive, ce qui n'existe pas encore. Cette différence justifie la présence de la parodie dans l'œuvre de Roberto Bolaño, et avec elle l'apparition de différents genres de la paralittérature telle que la biographie et le journalisme. L'humour chez Roberto Bolaño relève de la satire sociale, plus proche de la paralittérature, tandis que chez Antoine Volodine, la fonction poétique est prédominante. L'un fait plus de paralittérature, mais valorise davantage la haute littérature, et l'autre fait plus de haute littérature, mais propose une utopie dans laquelle les poètes ressemblent à des soldats. Des guerriers épiques de la paralittérature.

Chez les auteurs du corpus, il y a toujours ce mélange entre personnages de la littérature érudite et de la paralittérature. Tous les éléments, pris n'importe où, peuvent faire l'objet de rapprochements comiques nouveaux, comme l'assimilation des policiers à des érudits. Nos constats sur la structure analogique de l'image démontrent qu'entre deux éléments d'origines aussi étrangères qu'il est possible, un rapport s'établit toujours. L'interférence de deux mondes littéraires, la mise en présence de deux genres littéraires indépendants, dépassent leurs éléments primitifs pour donner une organisation synthétique d'une efficacité inférieure. Tout peut servir, même la publicité. Jasper Fforde peut non seulement corriger une œuvre ou intégrer plusieurs fragments d'œuvres érudites dans une populaire, mais encore changer le sens de ces fragments et troquer les citations, les descriptions, les personnages. De telles combinaisons parodiques sont employées pour obtenir des effets comiques. Mais le comique consistant en une contradiction à un moment donné, posé comme existante, au milieu de l'abondance, la contradiction ne fait plus rire. Dans le récit de Julio Cortázar nous trouvons le même phénomène : l'autodestruction des procédés comiques, faute de concevoir des effets parodiques plus sérieux où l'accumulation

d'éléments détournés vise à susciter le rire en se référant à des réflexions sur la crise de la littérature.

Se moquer de la crise littéraire implique une valorisation simultanée de la paralittérature et de la haute littérature. Les romans dans lesquels la haute littérature est la plus présente s'avancent plus loin dans cette voie au prix de se trouver relativement peu lus et partiellement incompris par ses lecteurs.

Malgré l'évidence du procédé appliqué dans *Les Détectives sauvages*, particulièrement sur la littérature antique, aux latinismes – avec lesquelles Roberto Bolaño cherche à faire aboutir les raisonnements, par concentrations constantes, à la seule maxime – nous ne repérons pas d'études qui reconnaissent dans l'œuvre de Roberto Bolaño un vaste exercice de valorisation de la littérature antique entre autres. Comme il en est souvent question dans les œuvres métalittéraires, le récit lui-même justifie ce procédé de valorisation.

Chez Roberto Bolaño, les citations sont souvent données par des narrateurs de paralittérature qui n'ont pas accès à la haute culture. Elles rendent évidentes une tentative comique d'unir le populaire et l'érudit, l'aisé et le précaire. Ainsi, la haute littérature est faite par tous. Tous peuvent s'approprier du latin et de la littérature romaine. Cette forme de communisme littéraire est repérable dans le roman de Jasper Fforde, paradoxalement dans la publicité capitaliste de l'organisation qui poursuit Thursday Next, Goliath, dont nous pouvons observer le slogan dans la première de couverture : « We like you to like us ».

On peut tout d'abord définir deux divisions importantes englobant tous les éléments parodiés : les parodies mineures et les parodies majeures. La parodie mineure est le détournement d'un élément qui n'a pas de transcendance dans la trame narrative et qui tire par conséquent tout son sens de la mise en présence que

l'auteur lui fait subir. Ainsi des publicités, des extraits de livres d'histoire, des coupures de presse sur un sujet quelconque dans le roman de Jasper Fforde. La parodie majeure est au contraire celle dont un élément significatif en lui-même fait l'objet du récit entier ; élément qui tirera du nouveau rapprochement un aspect différent. Ainsi en va-t-il du roman érotique et le roman policier, par exemple. Les récits où la paralittérature prédomine se trouveront donc composés par plusieurs séries de parodies mineures, et les récits où prédomine la haute littérature seront constitués par une ou plusieurs séries de parodies majeures.

Plusieurs lois sur l'emploi de la parodie se peuvent ainsi établir. C'est l'élément parodié le plus lointain qui détermine l'aspect global du récit, et non pas le plus direct. Ainsi, dans un univers littéraire merveilleux tel que celui du roman de Jasper Fforde, la réflexion littéraire la plus profonde se trouve exprimée à travers la publicité d'un produit en boîte de conserve. Un livre d'histoire policier traduit l'histoire de la littérature plus visiblement qu'un livre d'histoire littéraire. Les déformations introduites dans les éléments parodiés tendent à se simplifier à l'extrême, la principale force d'une parodie étant fonction de sa reconnaissance par la mémoire du lecteur. Notons que si cette utilisation de la mémoire implique un choix du lectorat préalable à l'usage de la parodie, ceci n'est qu'un cas spécifique d'une loi essentielle qui régit aussi bien la parodie que tout autre mode d'action en littérature. L'idée d'expression dans l'absolu n'existe pas, alors que la littérature est constituée d'un réseau intertextuel. Jasper Fforde détourne des œuvres de la haute littérature enseignées au lycée, comme Shakespeare, afin d'avoir le plus grand lectorat possible, et applique aussi des procédés propres à la paralittérature à la façon de la saga *James Bond*. En effet, comme James Bond, Thursday Next consomme des produits connus par tout le monde, par exemple la boîte de conserve.

Les premières conséquences apparentes d'une généralisation de la parodie, outre les pouvoirs intrinsèques de la pédagogie des œuvres reconnues par l'élite, seront la valorisation d'une foule d'écrivains mineurs ; la mise en évidence du travail de l'éditeur ; les réflexions sur la littérature à la mode ; et surtout une grande dépendance de la mémoire du lectorat.

Non seulement la parodie conduit à la découverte des écrivains mineurs, mais encore, se heurtant de front à toutes les conventions élitistes littéraires, elle ne peut manquer d'apparaître comme une arme culturelle redoutable au service d'une lutte de classes entre ceux qui ont accès à la haute littérature pour transformer la culture populaire et ceux qui n'y ont aucun accès. Le correct échange entre la haute littérature et la paralittérature est une puissante artillerie pour détruire les murailles de Chine qui séparent la civilisation des barbares, image employée par Alessandro Baricco dans son essai *Les Barbares* (2011), dans lequel il préconise cet échange. Voici un réel moyen d'enseignement de la littérature mineure par la voie d'une littérature qui mélange paralittérature et haute littérature.

Dans *Hermina*, Sami Tchak va au-delà du simple accès à la haute culture, à la civilisation à travers la pédagogie. Le protagoniste Héberto Prada donne une cartographie de la haute littérature à mesure qu'il accomplit ses incessantes conquêtes amoureuses qui sont tout sauf civilisées. Bien au contraire, nous pouvons dire qu'il sauve la littérature avec des aventures érotiques sauvages comme Roberto Bolaño le fait avec l'humour, et plus précisément des insultes mexicaines. Cela est dû au fait que l'essence de la littérature chez ces deux auteurs n'est pas la civilisation, sinon le contraire. Justement, la diversité d'insultes présentes dans le roman de Roberto Bolaño fait partie du dialogisme du système des couples et trios.

### c. Système de couples et de trios : exorciser la crise littéraire

Dans *Les Détectives sauvages*, il est toujours question de dialoguer avec autrui à la manière des pièces de théâtre, et plus particulièrement celles dans lesquelles presque rien ne se passe, caractéristique populairement attribuée au théâtre reconnu par les études sur la littérature et les arts. En fait, la surabondance de dialogues semble paralyser les actions et remplacer les effets de suspense pour attirer l'attention de l'écouteur, ce qui est propre au classique populaire *Les Mille Et Une Nuits*, d'où l'importance de la parole, conçue à la fois comme un point de rencontre entre les littératures et comme une table de dissection pour tenter de soigner le poète sauvage de sa mélancolie.

Les rabaissements parodiques s'expriment aussi selon les personnages. Chaque personnage des romans du corpus ayant un comportement singulier a aussi une manière de rabaisser qui lui est propre. Ceci crée une certaine dynamique entre les différents couples que sont les maîtres érudits et leurs disciples, les érudits et les non-cultivés ou les amants et les aimés. Pour commencer, on peut remarquer deux types de comportements chez le premier couple : les uns sont sérieux comme des représentants du dieu Apollon, les autres passionnels comme Bacchus. Cependant, étant donné la complexité de chaque personnage, on peut trouver les deux chez un même personnage. C'est le cas d'Adso de Melk dans *Le Nom de la Rose* qui, selon l'état émotionnel et le caractère d'autrui, se comporte différemment. Celui qui s'apparente le plus au dieu Apollon est son maître, Guillaume de Baskerville, moine

plutôt calme, qui ne manifeste pas ses désirs sexuels comme le fait son disciple et qui est plutôt rationnel tout en s'exprimant d'habitude avec une certaine ironie, bien visible dans cette réplique où le cœur de l'amour est comparé au cœur d'un bœuf :

*« - Une prostituée, dis-je horrifié.*

*- Une paysanne pauvre, Adso. Sans doute avec des petits frères à nourrir. Et qui, si elle le pouvait, se donnerait par amour et non par lucre. Comme elle a fait ce soir. Tu me dis en effet qu'elle t'a trouvé jeune et beau, et elle t'a donné gratis et par amour pour toi ce qu'à d'autres elle eût donné en revanche pour un cœur de bœuf et quelques morceaux de mou. Elle s'est sentie si vertueuse pour le don gratuit qu'elle a fait de soi, et soulagée, qu'elle s'est enfuie sans rien prendre en échange. Voilà pourquoi je pense que l'autre, auquel elle t'a comparé, n'était ni jeune ni beau.*

*J'avoue que, pour fort vif que fût encore mon repentir, cette explication me remplit de très doux orgueil, mais je me tus et laissai continuer mon maître. » (LNR, 274) <sup>108</sup>*

Donnée par un moine détective, cette réponse est ironique car, bien que le personnage soit conscient de la connotation du cœur, il prétend le contraire. Le

---

<sup>108</sup> “Una contadina povera, Adso. Magari coi fratellini da nutrire. E che, potendo, si darebbe per amore e non per lucro. Come ha fatto stasera. Infatti mi dici che ti ha trovato giovane e bello, e ti ha dato gratis e per amor tuo ciò che ad altri avrebbe dato invece per un cuore di bue e qualche pezzo di polmone. E si è sentita così virtuosa per il dono gratuito che ha fatto di sé, e sollevata, che è fuggita senza prendere nulla in cambio. Ecco perché penso che l'altro, al quale ti ha comparato, non fosse né giovane né bello.” Confesso che, benché il mio pentimento fosse vivissimo, quella spiegazione mi riempì di dolcissimo orgoglio, ma tacqui e lasciai continuare il mio maestro.” (INR, 395)

ridicule échoit alors au jeune détective de l'abbaye. On note aussi la grande politesse du maître d'Adso, sagesse qui le place du côté d'Apollon<sup>109</sup>. Il est raisonnable au point que la vue d'un univers bouleversé le fait souffrir. Il devient alors à tort un homme sensible, notamment à la paysanne forcée de se prostituer et surtout à l'incendie de la bibliothèque contenant de la littérature mineure, non reconnue par la haute littérature de l'époque. Comme on peut mourir de froid, le maître d'Adso peut mourir de sensibilité à l'égard des livres. Cet état d'esprit est compensé par celui de son disciple, plus jovial en apparence. Adso de Melk n'est pas un personnage qui cherche à sauver la littérature. Il y a donc une prise de distance et une critique des érudits, qui tels Guillaume valorisent la littérature mineure avec un esprit conservateur. Au contraire, l'humour du narrateur, parfois détaché de tout existentialisme, voire de tout aspect intellectuel, relève de l'universalité dans la mesure où il rit de ce dont n'importe quelle personne peut rire, et notamment du physique des autres ou de situations comiques mondaines. De même, c'est lui qui guide son maître dans le labyrinthe. Il détient la lampe qui éclaire la bibliothèque, même s'il est qualifié d'idiot. Nous sommes face à un changement de rôles. L'âne, instinctuel, amoureux, est le maître du labyrinthe érudit et parvient à déchiffrer ses mystères ; mais il est dangereux :

« Attention, ne fais pas l'idiot ! » cria Guillaume, et d'un souffle il éteignit la flamme. « Tu veux mettre le feu à la bibliothèque ? »

---

<sup>109</sup>D'ailleurs, tel un Tirésias, le maître d'Adso est intrinsèquement attaché à une divinité et il est aussi malheureux de la responsabilité que Dieu lui attribue : celle d'en finir avec une abbaye de sa propre Église.

Je m'excusai et m'apprêtai à rallumer la lampe. « Peu importe, dit Guillaume, la mienne suffit. Prends-la et éclaire-moi, car l'inscription est trop haute, et toi tu n'y arriverais pas. Pressons. » (LNR, 493)<sup>110</sup>

À la fin du roman, Guillaume provoque l'incendie avec sa propre lampe et non celle d'Adso, « l'idiot ». Le prêtre criminel Jorge et Guillaume, chacun ayant des convictions érudites différentes, payent leur excès d'amour envers les livres. Leur feu passionnel littéralement brûle l'endroit où se trouve la littérature mineure d'Orient et Occident.

On peut penser que, sans le vouloir, le jeune Adso de Melk pratique une sorte de thérapie avec son maître conservateur dans ce roman sur l'excès d'amour érudit. L'humour peut être thérapeutique, comme le concevait Rabelais, de même que le récit de l'expérience amoureuse d'Adso peut être une invitation à ce que son maître raconte sa propre expérience. La dévotion qu'a Adso pour Rose est telle que le jeune moine semble dire à son maître que c'est le plaisir de la chair le seul moyen de rencontrer le paradis sur terre, et non la littérature classée dans une bibliothèque. En ce sens, Adso se rapproche de Bacchus, dieu entouré de femmes presque aussi sauvages que celles que connaîtra le personnage amoureux. Adso a également un humour noir qui le rend invulnérable aux malheurs du monde érudit. Cet humour est omniprésent dans ses conversations avec Guillaume. En fait, tous les deux ont en commun un humour libertaire qui les éloigne de la conception conservatrice de Jorge, plus extrémiste que Guillaume :

---

<sup>110</sup> "Attento sciocco!" gridò Guglielmo, e con un soffio spense la fiamma. "Vuoi mettere a fuoco la biblioteca?" Mi scusai e feci per riaccendere il lume. "Non importa," disse Guglielmo, "basta il mio. Prendilo e fammi luce, perché la scritta è troppo alta e tu non ci arriveresti. Facciamo presto." (INR, 530)

« - L'Antéchrist de ton Bacon était prétexte à cultiver l'orgueil de la raison.

- Saint prétexte.

- Rien de ce qui est prétextueux n'est saint. Guillaume, tu sais que je t'aime. Tu sais que je compte beaucoup sur toi. Châtie ton intelligence, apprends à pleurer sur les plaies du Seigneur, jette tes livres.

- Je ne conserverai que le tien", sourit Guillaume. Ubertin sourit lui aussi et le menaça du doigt : « Sot d'Anglais. Et ne ris pas trop de tes semblables. Mieux : ceux que tu ne peux pas aimer, crains-les. Garde-toi de l'abbaye. Cet endroit ne me plaît guère.

- Justement je veux davantage le connaître, dit Guillaume en prenant congé. Allons, Adso. » (LNR, 73) <sup>111</sup>

L'allusion à la « raison » avec « Bacon », à la nationalité avec « Anglais » et aux bonnes manières de l'Église avec « jette tes livres » suscite le rire puisque Guillaume les détourne toutes de façon ironique. Ubertin, comme d'autres moines de l'abbaye, évoque la peur de mourir pour persuader Guillaume et Adso de poursuivre leur enquête. Ainsi, le thème de la mort est récurrent dans le roman, ce que Jorge dit même explicitement en faisant référence à la visite de l'Antéchrist qui va punir tout le

---

<sup>111</sup> "L'Anticristo del tuo Bacone era un pretesto per coltivare l'orgoglio della ragione." "Santo pretesto." "Nulla che sia pretestuoso è santo. Guglielmo, sai che ti voglio bene. Sai che confido molto in te. Castiga la tua intelligenza, impara a piangere sulle piaghe del Signore, butta via i tuoi libri." "Tratterrò soltanto il tuo," sorrise Guglielmo. Ubertino sorrise anch'egli e lo minacciò col dito: "Sciocco di un inglese. E non ridere troppo dei tuoi simili. Anzi, quelli che non puoi amare, temili. E guardati dall'abbazia. Questo luogo non mi piace." "Voglio appunto conoscerlo meglio," disse Guglielmo congedandosi, "andiamo, Adso." (INR, 81)

monde et en particulier les auteurs des caricatures et ceux qui en rient comme les deux détectives. Le fatalisme est tel que Jorge rappelle l'origine du nom d'Adso :

« Tu portes un nom grand et très beau, dit [Jorge]. Sais-tu qui fut Adso de Montier-en-Der ? » demanda-t-il. Moi, je l'avoue, je ne le savais pas. Alors Jorge ajouta : « Il a été l'auteur d'un livre grand et terrible, le Libellus de Antechristo, où il vit des choses qui arriveraient, et il ne fut pas assez écouté.

- Le livre fut écrit avant le millénaire, dit Guillaume, et ces choses ne se sont pas vérifiées...

- Pour qui n'a pas d'yeux pour voir, dit l'aveugle. Les voies de l'Antéchrist sont lentes et tortueuses. Il survient quand nous, nous ne le prévoyons pas, et non pas parce que le calcul suggéré par l'apôtre était erroné, mais parce que nous, nous n'en avons pas appris l'art. » Puis il cria, à très haute voix, le visage tourné vers la salle, faisant retentir les voûtes du scriptorium : « Il arrive ! Il arrive ! Ne perdez pas les derniers jours à rire sur les avortons à la peau léopardée et à la queue boudinée ! Ne dissipez pas les sept derniers jours ! » (LNR, 94)<sup>112</sup>

---

<sup>112</sup> “Porti un nome grande e bellissimo,” disse. “Sai chi fu Adso da Montier-en-Der?” domandò. Io, lo confesso, non lo sapevo. Così Jorge soggiunse: “Fu l'autore di un libro tremendo, il Libellus de Antichristo, in cui egli vide cose che sarebbero accadute, e non fu ascoltato abbastanza.” “Il libro fu scritto prima del millennio,” disse Guglielmo, “e quelle cose non si sono avverate...” “Per chi non ha occhi per vedere,” disse il cieco. “Le vie dell'Anticristo sono lente e tortuose. Egli arriva quando noi non lo prevediamo, e non perché il calcolo suggerito dall'apostolo fosse errato, ma perché noi non ne abbiamo appreso l'arte.” Poi gridò, ad altissima voce, facendo rimbombare le volte dello scriptorium: “Egli sta venendo! Non perdetevi gli ultimi giorni ridendo sui mostriciattoli dalla pelle maculata e dalla coda ritorta! Non dissipate gli ultimi sette giorni!” (INR, 103)

Au contraire de Jorge qui est proche des personnages du Baroque qui considéraient la vie comme un pas lent vers la mort (« les sept derniers jours »), Adso et Guillaume exposent leur intérêt pour l'anéantissement plutôt que de le cacher. L'humour et l'érotisme ont en commun qu'ils permettent chacun à leur manière de sublimer la mort. Dans le cas particulier du *Nom de la Rose*, il est question de faire le deuil du savoir mort. L'absurde de la vie érudite peut être transcendé par l'ironie, et la peur de la mort du savoir aimé, cristallisée par une bibliothèque utopique par l'humour noir qui va à contre-courant des sentiments. En déployant son aventure mondaine de manière indirecte, le disciple peut montrer au maître comment il peut devenir lui-même invulnérable. Ceci dit, Adso peut être aussi l'alter ego de son maître en ce qu'ils sont tous deux confrontés à un paradoxe à l'égard de l'érudition. Le jeune disciple incarne le refus de jouer le rôle de conservateur du savoir, au contraire de son maître qui essaie de sauver la bibliothèque incendiée au péril de sa vie. Il ne s'empêche pas pour autant d'écrire le récit du *Nom de la Rose*, et cherche lui aussi à garder un souvenir de la littérature : car il évoque sans cesse Rose, une prostituée toujours en fuite, qui ne peut être autre chose que l'allégorie de la littérature.

Au sein du couple d'érudits, dans lequel l'un l'est plus que l'autre, nous repérons un humour qui vise à sublimer un paradoxe : celui de ne pas pouvoir s'empêcher de faire de la littérature, voire d'être soumis à elle au point de vouloir se sacrifier en martyr. Quoi qu'il en soit, la littérature exige d'être reconnue, valorisée. Toutefois, ce fatalisme littéraire est en partie contrecarré par la présence d'un deuxième type de couple : celui des érudits et des non-cultivés.

Dans le roman de Roberto Bolaño, chaque narrateur peut prendre la parole

pour s'exprimer et rendre compte de son point de vue, ce qui contribue à rendre moins radical le poète sauvage. De surcroît, le roman *Les Détectives sauvages* évoque un système de trois personnages comme celui de Shéhérazade, qui pourrait être Lupe, sa sœur, qui pourrait être les compagnons érudits des poètes et Shariar, qui serait le triste poète sauvage. Les trios dans le texte de Roberto Bolaño sont souvent des triangles amoureux constitués par des jeunes qui font rire même s'ils ne s'en rendent pas compte. On frôle la critique humoristique de la crise littéraire contemporaine, en réunissant des névrosés engagés dans leur cause romantique et avant-gardiste comme Arturo Belano et Ulises Lima, d'autres antihéros pas moins mélancoliques qui sont en train de sauver la littérature mais qui ne se responsabilisent pas, tels des personnages postmodernes, et des figures féminines décrites comme des prostituées ou capables d'envoûtements érotiques, et qui peuvent constituer des allégories de la littérature impossible.

L'érotisme et l'humour sont donc au cœur de toute réflexion sur la littérature impossible. Nous constatons qu'Antoine Volodine, Sami Tchak, Umberto Eco et Roberto Bolaño travaillent cette esthétique, ce qui les rapproche de la haute littérature. Plus les auteurs sont paralittéraires, plus leur humour est gratuit, et moins leurs narrateurs ont de rapports sexuels : *Fantômas* de Julio Cortázar s'inscrit dans la tradition des superhéros qui frisent l'asexualité, tels Superman, et *Thursday Next* est amoureuse d'un policier qui a un rôle secondaire dans le récit.

Le fait que le destin des hommes soit entre les mains de personnages comiques, moqueurs et de vagabonds en quête de jouissance comme Lupe, font que le rire et les plaisirs de la chair banalisent toute crainte d'apocalypse littéraire.

Du fait de leur mentalité de sages, les poètes passent pour des vieillards, et même pour des mort-vivants. Écouter l'expérience de femmes moins cultivées que

les hommes (n'oublions pas que *Marelle* de Julio Cortázar représente les hommes comme des êtres plus cultivés que les femmes), comme Lupe ou la femme de ménage d'Octavio Paz, peut contribuer à changer leur façon de concevoir le monde. C'est évident si l'on songe à ce que pourraient représenter les instances de la conscience chez chaque personnage. L'instance du Moi peut faire penser au poète sauvage, le juge qui vacille entre la vie hors-la loi ou pas (c'est-à-dire ce que dicte le Surmoi). Lupe, quant à elle, peut représenter l'instance du Ça. À la fin du roman, un poète sauvage, Juan Garcia Madero, réveille ses désirs en passant à l'acte amoureux, ce qui le rapproche de Lupe. Cependant, cette possible réconciliation entre les représentants des deux instances ne se présente que sous la forme d'une trêve : la fin du roman est ouverte ; et les temps futurs seront probablement pires, puisque que *2666* est conçu comme la suite des *Détectives sauvages*. Si l'humour et l'érotisme permettent de caractériser le représentant du Ça, Lupe, alors ils ne constituent pas une panacée face à la tristesse qui accable le poète. Ils peuvent toutefois l'aider à différer l'apocalypse, caractérisée par les chiffres du diable : 666.

Ces derniers sont souvent des personnages essentiellement comiques ou érotiques, comme Rose ou, dans *Les Détectives sauvages*, la prostituée Lupe, qui est à la fois comique et érotique. Elle fait rire les détectives sauvages inquiétés parce qu'ils pensent qu'Alberto, le tueur, les suit. Avant son intervention, Garcia Madero posait des questions sur des termes littéraires. En réponse, Lupe fait des questions sur des termes populaires :

« Ni Belano ni Lima n'ont ouvert la bouche. J'ai supposé qu'ils étaient en train de penser à Alberto, et alors moi aussi je me suis mis à y penser. Lupe a ri. Ses yeux d'insecte m'ont cherché :

- Alors, voyons, monsieur je sais tout, tu sais ce qu'est un prix ?
  - Une pincée de marihuana, a dit Belano sans se retourner.
  - Et qu'est-ce que quelqu'un de très carranza ?
  - Quelqu'un de vieux, a dit Belano.
  - Et lurias ?
  - Laisse-moi répondre, ai-je dit, parce qu'en réalité toutes les questions m'étaient adressées.
  - D'accord, a dit Belano.
  - Je ne sais pas, ai-je dit après avoir réfléchi un moment.
  - Toi tu le sais ? a dit Lima.
  - Eh bien non, a dit Belano.
  - Dingue, a dit Lima.
  - C'est ça, fou. Et jincho ?
- Aucun de nous trois ne le savait.
- C'est pourtant facile. Jincho c'est indien, a dit Lupe en riant. Et qu'est-ce que la grandiosa ?
  - La taule, a dit Lima.
  - Et qui est Javier ?
- Un convoi de cinq camions de transport est passé sur la voie de gauche en direction du D.F. Chaque camion avait l'air d'un bras brûlé. Pendant quelques instants, on n'a entendu que le bruit des camions et l'odeur de chair roussie. Puis la route a plongé de nouveau dans l'obscurité.
- Qui est Javier ? a dit Belano.
  - La police, a dit Lupe. Et la macha chaca ?

- La marihuana, a dit Belano.

- Celle-ci elle est pour Garcia Madero, a dit Lupe. Qu'est-ce qu'un guacho d'origan ?

Belano et Lima ont échangé un regard et ont souri. » (LDS, 858-859)

113

Sa moquerie envers Juan Garcia Madero fait de la prostituée Lupe quelqu'un qui peut transmettre une certaine allégresse dans un moment crucial du roman. En effet, la fuite des détectives sauvages est coupée en deux : elle est évoquée à la fin du premier chapitre et constitue l'excipit du roman. Le « convoi de cinq camions de transport », dont chacun « a l'air d'un bras brûlé », est derrière les poètes sauvages. Le passé assassin est derrière eux, comme quand Orphée fuit de l'enfer et prend un risque vital en regardant en arrière. Le convoi de camions peut représenter le passé, et plus particulièrement l'histoire littéraire incarnée par « le bruit des camions et l'odeur de chair roussie ». Cette traversée du fantasme de la crise littéraire est contrebalancée par la présence du personnage de Lupe. Son niveau de langue est beaucoup plus familier que celui de Juan Garcia Madero, ce qui fait penser au duo

---

<sup>113</sup> “Ni Belano ni Lima abrieron la boca. Supuse que estaban pensando en Alberto, así que yo también me puse a pensar en él. Lupe se rió. Sus ojos de insecto me buscaron: -A ver, sabelotodo, ¿sabes tú qué es un prix? -Un toque de marihuana -dijo Belano sin volverse. -¿Y qué es muy carranza? -Alguien que es viejo -dijo Belano. -¿Y lurias? -Déjame que conteste yo -dije, pues todas las preguntas en realidad iban dirigidas a mí. -Bueno -dijo Belano. -No lo sé -dije tras pasar un rato. -¿Tú lo sabes? -dijo Lima. -Pues no-dijo Belano. -Loco - dijo Lima. -Eso es, loco. ¿Y jincho? Ninguno de los tres lo sabíamos. -Si es muy fácil. Jincho es indio -dijo Lupe riéndose-. ¿Y qué es la grandiosa? -La cárcel -dijo Lima. -¿Y quién es Javier? Un convoy de cinco camiones de transporte pasó por el carril de la izquierda en dirección al DF. Cada camión parecía un brazo quemado. Durante un instante sólo se escuchó el ruido de los camiones y el olor a carne chamuscada. Después la carretera se sumió otra vez en la oscuridad. -¿Quién es Javier? -dijo Belano. -La policía -dijo Lupe-. ¿Y la macha chaca? -La marihuana -dijo Belano. -Esta es para García Madero -dijo Lupe-. ¿Qué es u guacho de orégano? Belano y Lima se miraron y sonrieron.” (LDS, 562-563)

du théâtre classique Dom Juan et Sganarelle. Celui-ci, le valet de Dom Juan, parle des mêmes sujets que son maître, mais avec un point de vue différent souvent plus cocasse. D'ailleurs, comme les libertins, le couple Juan Garcia Madero et Lupe est conscient que dans les aventures, il faut toujours éviter l'amour. Paradoxalement, c'est le seul couple du roman qui connaît une fin heureuse. Juan Garcia Madero renonce à faire partie de l'histoire littéraire pour rester avec Lupe, comme si la rencontre du poète avec la littérature-prostituée en fuite n'était possible qu'au prix de son effacement de l'Histoire. Comme Adso Melk, le jeune Juan Garcia Madero subit une quête initiatique pour devenir un « héros » d'un nouvel ordre. En effet, tous les deux font le deuil de la littérature. L'un n'empêche pas l'incendie de la bibliothèque et l'autre arrête de faire de la littérature. Ils sont des « héros » qui restent volontairement paralittéraires, c'est-à-dire marginaux, non reconnus par la littérature. En échange, ils connaissent une littérature qui, d'une certaine façon, se fait chair grâce au pouvoir chirurgical de l'humour et l'aventure érotique. Cela peut expliquer pourquoi Juan Garcia Madero ne résiste pas au pouvoir humoristique et érotique de Lupe. Le discours de celle-ci peut aussi permettre à celui qui l'écoute de voir qu'il est possible de jouir des vicissitudes de la vie amoureuse, et même de chanter, au lieu de regretter la crise de la littérature : elle fait rire les détectives sauvages inquiets parce qu'ils sont poursuivis par leur passé.

Dans *Hermina* de Sami Tchak, l'émancipation de la jeune lycéenne Hermina accompagne celle du protagoniste, l'intellectuel Héberto Prada. Tout d'abord, Héberto Prada est le médiateur qui incarne le mouvement de la littérature qui se supprime elle-même, décrit ci-dessus. Il procède d'après une logique purement pédagogique décrite par Jacques Rancière dans *Le spectateur émancipé*<sup>114</sup> :

---

<sup>114</sup> *Op. cit.*, p. 34

« Le rôle dévolu au maître y est de supprimer la distance entre son savoir et l'ignorance de l'ignorant. Ses leçons et les exercices qu'il donne ont pour fin de réduire progressivement le gouffre qui les sépare. Malheureusement il ne peut réduire l'écart qu'à la condition de le recréer sans cesse. »

Les premières pages du récit comprennent une multitude de péripéties dans lesquelles le maître Héberto séduit Hermina. C'est la manière du maître de remplacer l'ignorance de Hermina par son savoir. Chaque tentative de séduction implique de remettre entre la lycéenne et lui une ignorance nouvelle. En même temps, Héberto est une incarnation du désir, dans le sens où Hermina se nourrit par le manque ; Héberto a quelque chose que Hermina n'a pas. Le maître apprend à son élève comment savoir ce qu'elle ne sait pas quelle ignore, tout en faisant de l'objet du savoir un objet de désir. Il procède avec une rigoureuse tactique de séduction qui finit par se révéler inefficace. Comme dans *Dom Juan* de Molière, Héberto finit victime de son propre succès.

Car le savoir que détient Hermina sans le savoir est infiniment plus riche. S'il y a un élément perturbateur dans le roman, c'est bien celui-ci : la tentative infructueuse de Héberto à définir Hermina. Celle-ci représente la littérature, plus précisément la littérature populaire, parce qu'à chaque fois qu'elle intervient, le roman se transforme en récit érotique, presque pornographique, et parce qu'elle est la muse que Héberto cherche tout au long du roman afin d'avoir des pensées littéraires. Le récit peut être défini comme une déclaration d'amour de la littérature érudite à la littérature érotique. Sami Tchak nous dit en quoi consiste cette dernière, dans quel milieu elle se

développe, quels sont ses défauts qui accroissent sa beauté, le tout à travers le personnage éponyme. Loin des critiques féroces, l'auteur cherche à valoriser cette littérature.

Le devenir de Hermina est à la fois d'être séduite par Héberto et de passer de la lecture à l'écriture : plus elle sera meilleure lectrice, plus elle sera meilleure écrivaine. Héberto lui apprend à écrire, ce qui ne s'apprend pas. Sa seule méthodologie est celle de la séduction ; elle se substitue l'absence de technique dans l'apprentissage de l'écriture. La leçon finale de Hermina, c'est-à-dire quand Héberto lui donne l'opinion qu'il a de son texte, coïncide avec l'acte amoureux. Dénuder Hermina est la manière de l'écrivain de célébrer son initiation à l'univers de l'écriture. Hermina s'habille avec la parure du savoir à mesure qu'elle se déshabille. Le premier mouvement fait aussi contraste avec les endroits où Héberto donne ses leçons : toujours à l'air libre, comme dans la fin du roman. En fait, certains éléments du texte font penser que la consécration finale de Hermina en tant qu'écrivaine passe par l'écriture du roman *Hermina*. Le narrateur est ambigu, il est omniscient et en même temps présent dans le récit en tant que fantôme. Si Hermina, représentante de la littérature populaire, est l'auteure de *Hermina*, cette œuvre est la preuve qu'elle a dépassé son maître. Elle le connaît plus que lui-même. Elle le décrit comme un écrivain cherchant désespérément à répondre à la crise de la fin de la littérature. Elle connaît ce que Héberto ignore, ce qui lui donne une position supérieure puisqu'elle survit pour pouvoir raconter, alors que Héberto meurt. À l'instar du roman de Roberto Bolaño où l'on sauve la littérature universelle avec des insultes mexicaines et une intrigue de film de persécution, dans *Hermina*, elle est sauvée par la vulgarité et l'obscénité de son héroïne, à l'origine de la plupart des passages érotiques. Mieux encore, l'absence de réponse fait d'elle une muse désintéressée qui dirige l'écriture

du roman. Elle n'est pas une auteure, mais une voix qui narre. Métaphore de l'amour, elle est la réceptrice désintéressée d'un don que Héberto n'a pas : la réponse à la crise de la littérature, incarnation virtuelle de la formule de Lacan sur l'amour : « donner ce qu'on n'a pas à quelqu'un qui n'en veut pas ».

Justement, dans *Les Détectives sauvages* de Roberto Bolaño, ce n'est pas seulement à travers le regard érudit du jeune Garcia Madero qu'on explore l'univers fantastique et dérangeant des poètes ; c'est aussi à travers les yeux d'une jeune culturiste en apparence « décérébrée ». Avec Garcia Madero, il s'agit plutôt de découvrir la différence entre la prose et la poésie, c'est-à-dire entre deux types d'érudits différents qui se dévalorisent entre eux, même s'ils peuvent avoir en commun leur rejet envers la basse littérature. Ce constat, on peut le trouver dans « L'autobiographie sans événements » du *Livre de l'intranquillité* de Fernando Pessoa :

« Je crois vraiment que, dans un monde civilisé idéal, il n'y aurait pas d'autre art que la prose. Nous laisserions les soleils couchants à eux-mêmes, ne cherchant, en art, qu'à les comprendre verbalement, et à les transmettre ainsi en musique intelligible de couleurs. Nous n'irions pas sculpter des corps, qui garderaient pour eux-mêmes, regardés et touchés, leur relief mouvant et leur douce tiédeur. Nous ferions des maisons simplement pour y vivre – car enfin, c'est là leur raison d'être. La poésie servirait seulement à apprendre aux enfants à se rapprocher de la prose future ; car la poésie, sans nul doute, est quelque chose d'enfantin, de mnémonique, d'auxiliaire et d'initial.

Les arts mineurs eux-mêmes, ou ceux que l'on pourrait ainsi qualifier, se reflètent, en murmures, dans la prose. Il existe de la prose qui danse, qui chante, qui se déclame elle-même. Il est des rythmes verbaux qui sont de véritables ballets, où la pensée se dénude en ondoyant, avec une sensualité translucide et parfaite. Et il y a encore dans la prose des subtilités tourmentées où un grand acteur, le Verbe, transmue rythmiquement en sa propre substance corporelle le mystère impalpable de l'Univers. »<sup>115</sup>

Le poète Garcia Madero est un connaisseur de la poésie en vers qui, du début jusqu'au point final du roman, interroge les autres poètes sur leurs connaissances dans son domaine. Le côté enfantin de la poésie en vers, comme exprimé dans le texte de Fernando Pessoa, est ce qui demeure d'enfantin chez Garcia Madero quand il devient adulte. En fait, le passage à la maturité dans le roman peut être étudié en analysant le rapport entre la civilisation et la structure poétique de chaque sous-chapitre de la partie « Les détectives sauvages » du roman, lesquels sont intitulés selon les noms d'une rue et d'une ville. L'âge adulte implique la connaissance d' « un monde civilisé idéal, [où] il n'y aurait pas d'autre art que la prose », comme le signale Fernando Pessoa. Ce monde est structuré par une certaine hiérarchie qui consiste à placer au plus haut niveau de l'échelle la prose la plus poétique, c'est-à-dire, la haute littérature. La littérature mineure n'est pas rejetée dans cette civilisation réelle et métalittéraire. Car Roberto Bolaño propose une certaine harmonie, qui est exposée de manière détaillée dans son roman *2666*, dans lequel on compare la littérature, cette fois-ci non pas à une civilisation, mais à une

---

<sup>115</sup>Fernando Pessoa, *Le Livre de l'intranquillité*, traduit par Françoise Laye, Paris, Christian Bourgois, 1988, p.256.

forêt. Les grands arbres qui symbolisent la haute littérature ne peuvent subsister sans l'aide des plus petits, représentés par la basse littérature. L'une des rencontres entre la basse littérature et la haute a lieu quand Arturo Belano et la culturiste cohabitent dans un même appartement de Barcelone ; il s'agit d'un choc culturel.

La culturiste María Teresa Solsona Ribot porte un prénom qui peut faire allusion au fait qu'elle est solidaire avec le pauvre poète Arturo Belano, comme Maria Teresa de Calcuta. De même, on peut songer au poète précurseur de la poésie en prose moderniste latino-américaine, Ruben Dario, qui consacre l'un de ses plus célèbres poèmes, « Le Voile de la reine Mab », à la muse des poètes mendiants. Le nom « Solsona » est un superlatif de « soleil », comme pour dire qu'elle est radieuse comme le soleil, et Ribot ressemble au mot « robot », peut-être parce qu'elle est esclave automate de son propre corps. En fait, le corps, le désir du personnage est lié à sa découverte de la poésie. Une relation érotique entre Arturo Belano et Maria Teresa s'instaure, même s'ils restent amis. Découvrir l'autre à travers le désir obéit à une logique pédagogique. Ce qu'Arturo Belano sait, ce que son procédé de transmission du savoir poétique apprend d'abord à Maria Teresa, c'est que celle-ci ne peut être jugée pour son ignorance. Le poète ne porte aucun intérêt à lui apprendre ce qu'est la poésie, mais il éveille sa curiosité en rendant l'objet d'étude interdit. Effectivement, Maria Teresa regarde le cahier de notes d'Arturo Belano, qu'il ne s'est pas efforcé de cacher. Une forme de travail psychanalytique se développe entre la patiente, Maria Teresa, et le thérapeute, Arturo Belano, du moment où elle seule « accouche » de la vérité de la poésie sous le regard du poète qui ne juge pas.

D'après Jacques Rancière :

« Ce que le maître sait, ce que le protocole de transmission du savoir apprend d'abord à l'élève, c'est que l'ignorance n'est pas un moindre savoir, elle est l'opposé du savoir ; c'est que le savoir n'est pas un ensemble de connaissances, il est la distance qui se prouve par le seul jeu des positions occupées, qui s'exerce par la pratique interminable du « pas en avant » séparant le maître de celui qu'il est censé exercer à le rejoindre. »<sup>116</sup>

Cette distance peut se résumer par les dernières lettres du nom Belano : « ano », c'est-à-dire « anus ». Il symbolise le trou, l'abîme qui sépare Maria Teresa d'Arturo Belano, souvent décrit comme un être fantastique, un cadavre, un mort venu de l'enfer. Maria Teresa n'est pas consciente de son ignorance, alors qu'Arturo Belano sait qu'elle ne sait pas. La curiosité de Maria Teresa permet à celle-ci de connaître l'abîme qu'il y a entre elle et le poète. Elle se sent incapable et essaie de changer. C'est ainsi qu'elle devient comme beaucoup de personnages des *Détectives sauvages* : des guides dangereux dans le royaume de la poésie. Comme ces derniers, elle sauve sa vie parce qu'elle ne va pas plus loin. Dans sa dernière apparition dans le récit, elle contemple depuis une longue distance le combat d'Arturo Belano contre un critique littéraire.

Mais sa plus profonde découverte de la poésie ne réside pas dans le fait de se découvrir abruti, le regretter et se laisser guider par un maître. Nous assistons à une véritable émancipation intellectuelle. Maria Teresa, en tant que narratrice interne, compare constamment son savoir de culturiste avec celui d'Arturo Belano, ce qui lui permet de raconter son récit tout en comblant son ignorance en poésie. À l'instar des

---

<sup>116</sup>*Ibid.*, p.35.

philosophes humanistes qui évoquent les traits communs entre l'astronomie et la nature, Maria Teresa procède à une vérification de l'égalité du savoir d'Arturo Belano et le sien. C'est ainsi qu'Arturo Belano cesse d'être un être fantastique et qu'une relation amicale s'instaure entre les deux personnages. Le trou entre les deux disparaît.

Les auteurs paralittéraires se caractérisent par la multiplication des péripéties, comme le font les romanciers du corpus. Leurs personnages, indécis quant à l'avenir réservé au monde, sont témoins des aventures dans lesquelles ils se moquent de certains aspects des êtres aimés et de la littérature pourtant idéalisés. En même temps, ils vivent leurs propres aventures, dans lesquelles ils reconstruisent l'univers littéraire, au moins pendant quelques instants, lors de la culmination de l'acte amoureux, comme dans *Hermína* de Sami Tchak. Dans les récits dont la quête consiste à trouver l'objet du désir, c'est surtout les amants qui se moquent des aimés et non pas le contraire ; mais les êtres aimés, lorsqu'ils sont les allégories de la littérature, sortent toujours gagnants à la fin des histoires, poussant les amants au suicide comme le protagoniste de Sami Tchak. C'est parce qu'ils incarnent la fin de la littérature que les personnages des écrivains ressentent profondément. Plus les êtres aimés envoûtent les écrivains, plus ils les châtent, les paralysent. Ceci est présenté de manière comique étant donné que les personnages des amants gardent les caractéristiques des personnages de la paralittérature, c'est-à-dire des personnages, hommes ou femmes, virils, qui n'ont peur de rien.

En contrepartie, les personnages postmodernes ne tournent pas seulement en dérision les être aimés. D'ailleurs, ceux-ci participent aussi des situations comiques, sans forcément être adjuvants ni opposants d'une aventure quelconque. Tout d'abord, il faut souligner le caractère oisif et parfois puéril des amants de l'œuvre. En

fait, pendant que tout le monde signe des contrats sociaux ou familiaux comme le mariage, les protagonistes des romans passent leur temps à causer de divers sujets. Cela relève du paradoxe, étant donné que les protagonistes sont construits comme des personnages de la paralittérature alors qu'en même temps, ils rendent impossible toute fluidité aux péripéties. C'est de cette confrontation entre la paralittérature et la haute littérature que découle l'humour. L'humour des personnages est riche et varie selon leur âge et leur niveau social. Des échos au thème de l'érotisme apparaissent à l'occasion de conversations des amants, souvent en rapport à l'amour et à la sexualité. Les personnages sont caractérisés par leur jeunesse : on peut estimer qu'ils ont la plupart une trentaine d'années, l'âge de Dante lors de sa descente aux Enfers, quand il se dispose à donner une carte de l'au-delà. À leur tour, les personnages des récits du corpus proposent une carte de la littérature. Ces personnages subissent des quêtes initiatiques dans lesquelles ils sont présentés comme des candides qui ont besoin de la sagesse des érudits comme dans *Fantômas*. Ils sont la cible de véritables moqueries de la part de la haute littérature élitiste :

« Un enfant bien élevé ne joue pas aux billes dans un train, un homme qui revient d'un tribunal ne se met pas à lire des BD ni à imaginer les seins d'une jeune fille romaine ; ou bien oui, il lit la BD et imagine les petits seins mais ne le dit pas et surtout ne l'écrit pas, sans quoi les gens sérieux lui tomberaient immédiatement dessus avec un de ces pharisaïsmes, je ne te dis que ça. » (FCVDM, 10) <sup>117</sup>

---

<sup>117</sup> «Un niño bien criado no juega con bolitas en un tren, un hombre que vuelve de un tribunal no se pone a leer tiras cómicas ni imagina los pechitos de una chica romana; o bien sí, lee la tira cómica e imagina los pechitos pero no lo dice y sobre

Les BD sont perçues comme remplies de clichés, telles « la jeune fille romaine » sensuelle, et leurs lecteurs comme des enfants ridicules sans beaucoup de conscience de ce qu'ils font. Des êtres qui se laissent facilement emporter par leurs instincts, notamment sexuels. De plus, à travers l'usage de la première personne, l'auteur accorde plus d'importance à la figure de l'érudit, qu'à celle du personnage de BD. L'érudit-narrateur campe ainsi des personnages qui s'expriment à peine, comme des bébés ou comme des gens sans éducation. L'ironie est fréquente dans ce genre de réflexions, comme dans « un homme qui revient d'un tribunal ne se met pas à lire des BD ». En effet, la sentence signifie le contraire de ce que le narrateur pense. La masse guerrière des superhéros et d'autres personnages de la paralittérature paraît composée d'êtres indifférents au monde et instinctifs, même s'il semble que ce ne se soit pas leur faute. Ils sont en effet d'une certaine manière forcés de se comporter ainsi en raison des circonstances : Fantômas doit sauver les livres des bibliothèques incendiées avec ses superpouvoirs. En fait, l'aspect guerrier des jeunes hommes comme Fantômas est particulièrement développé dans les récits du corpus, comme si les jeunes ne pouvaient faire autre chose. Les narrateurs ne s'occupent pas seulement de décrire les jeunes personnages, mais ils introduisent aussi une critique, toujours par la voie de l'humour et plus précisément de l'ironie. Comme un chirurgien devant ouvrir le corps humain avec une certaine violence afin de soigner le patient, l'ironie acquiert une fonction constructive en dénonçant la laideur du mécanisme conservateur de la littérature. L'auteur dénonce l'aspect conservateur de la littérature qui met la paralittérature, dont les personnages guerriers, au service de la haute littérature ; mais, en même temps,

---

todo no lo escribe porque inmediatamente le caerá encima uno de esos fariseísmos de la gente sería que para qué te cuento.” (FCVM, p.16)

cet auteur ne fait que renforcer ce mécanisme. Il surveille d'un bon œil les mécanismes conservateurs de la littérature, toute en les perpétrant. Sa seule manière de s'opposer à cette situation est de montrer une littérature consciente d'elle-même. D'où le caractère métalittéraire de *Fantômas*, dans lequel le personnage voit les personnages populaires comme des envahisseurs barbares au temps des Romains, rejetés par la haute littérature en même temps qu'il a mauvaise conscience de les voir ainsi.

La plupart des personnages de la bande-dessinée sont donc des ironistes, ce qui ne les empêche pas d'être eux aussi ridiculisés. Ceci arrive aussi chez Jasper Fforde, particulièrement parce qu'ils se moquent d'eux-mêmes en comparant l'écriture aux aberrations bureaucratiques et aux travaux précaires pour les jeunes :

« - Je trouve qu'il y a beaucoup de bureaucratie. J'aurais cru qu'une fabrique de fiction était, par définition, plus libre et plus ouverte.

- Que diriez-vous, dans ce cas, des documents et essais ? Là-bas, les règles qui régissent le bon usage du point-virgule constituent plusieurs volumes à elles seules. Toute création humaine, mon petit, est porteuse de bureaucratie, d'erreur et de corruption dès son origine. Ça m'étonne que vous ne l'ayez pas encore compris. Alors, le Puits, vous en pensez quoi ?

- Tout ceci est très nouveau pour moi, avouai-je.

- Vous voulez un coup de main ?

Il s'arrêta, regarda un moment autour de lui, puis m'indiqua un homme âgé d'une vingtaine d'années qui arrivait dans notre direction. Vêtu d'une longue redingote, il transportait une valise en

cuir élimé ornée de titres de livres et de pièces de théâtre qu'il avait visités pour les besoins de son commerce.

- Vous le voyez, lui ?

- Oui.

- C'est un artisan : son boulot est de boucher les trous.

- Il est plâtrier ?

- Non, des trous dans la narration, des anomalies dans l'intrigue ou l'exposition. En un mot, des blourdes. Si un auteur écrit : Les jonquilles fleurissent en été, ou bien : Ils ont consulté le rapport balistique sur le fusil de chasse, c'est aux artisans comme lui de résoudre le problème. C'est l'une des étapes finales du chantier avant que les grammatologues, les écholocalisateurs et les correcteurs d'orthographe n'y mettent la dernière main. » (LPHP, 131-132) <sup>118</sup>

Dans ce paragraphe, l'héroïne initiatique du roman de Jasper Fforde est

---

<sup>118</sup> “There seems to be an awful lot of bureaucracy,’I observed. ‘I would have thought a fiction factory would be, by definition, a lot more free and relaxed.’If you think this is bad, you ought to visit non-fiction. Over there, the rules governing the correct use of a semi-colon alone run to several volumes. Anything devised by man has bureaucracy, corruption and error hard-wired at inception, m’girl. I’m surprised you hadn’t figured that out yet. What do you think of the Well?’‘I’m still a bit new to it,’I confessed. ‘Really?’he replied. ‘Let me help you out.’He stopped and looked around for a moment, then pointed out a man in his early twenties who was walking towards us. He was dressed in a long riding jacket and carried a battered leather suitcase emblazoned with the names of books and plays he had visited in the course of his trade. ‘See him?’‘Yes?’‘He’s an artisan –a holesmith.’‘He’s a plasterer?’‘No; he fills narrative holes, plot and expositional anomalies – Bloopholes. If a writer said something like: “The daffodils bloomed in summer” or: “They checked the ballistics report on the shotgun”, then artisans like him are there to sort it out. It’s one of the final stages of construction just before the grammatacists, echolocators and spellcheckers move in to smooth everything over.” (TWLP, 96-97)

d'abord décrite par son étonnement : « Il est plâtrier ? ». Elle ne sait pas que cette personne est ouvrière du récit. Il s'agit donc d'une supposition honnête de sa part, en relation avec le champ lexical auquel elle rattache "trou" au départ, champ lexical qui de fait devient le support d'une métaphore filée entre métier de la narration et métier du bâtiment. Ensuite, une série de noms communs et noms de métiers appartenant au champ lexical des métiers du bâtiment désidéalise l'écriture : « trous », « plâtrier », « artisans », « chantier », « dernière main », ainsi que les exemples littéraires dont la puissance d'évocation n'est pas très grande : « Les jonquilles fleurissent en été ». Vient enfin la description vestimentaire de Thursday, fondée sur des qualificatifs qui désignent une personne démodée, anachronique, voire fictive, alors même qu'elle est l'un des rares personnages non-fictifs dans le monde des Puits : « La remise des prix du Monde des Livres approche et, comme Mrs. Bradshaw n'ose pas trop se montrer en public, je me disais qu'une robe neuve pourrait faire l'affaire... sauf que les vêtements, ce n'est pas donné, vous comprenez ». Elle est en fait comparée à l'activité littéraire par sa précarité : « C'est pareil chez nous ». Premier personnage à apparaître dans le roman, Thursday n'a en effet rien d'une héroïne à laquelle on pourrait s'identifier avec fierté ; elle est plutôt un personnage risible. De fait, il n'y a pas un seul personnage qui ne soit risible ou caricaturé à l'extrême : les antagonistes n'y échappent pas non plus, étant constamment la cible de sarcasmes.

Il semble que, comme dans *l'esperpento*, notion créée par l'écrivain Ramon del Valle-Inclan au temps de la dictature espagnole, « le sens tragique de la vie peut se voir uniquement à travers une esthétique systématiquement déformée ». Une esthétique dégradée similaire apparaît dans la nouvelle « Comancer » d'*Ecrivains* :

« Greta a activement assisté Bruno Khatchatourian et quelques autres dans les péripéties les plus sanglantes de l'insurrection qui vient d'avoir lieu. Elle préside désormais aux opérations de tri et d'inquisition, plaquant sur les constructions soupçonneuses de Bruno Khatchatourian ses propres accusations aberrantes. Ses cheveux avaient sans doute autrefois une belle couleur noir corbeau, maintenant ils volent en tous sens quand elle s'agite et gesticule, et on s'aperçoit qu'une grande proportion du noir a laissé place à un gris sale, désagréable, comme poudreux.

Dans le cabinet dévasté du médecin-chef, au-dessus des cadavres du médecin-chef, de son assistance et de deux surveillants, le dialogue reprend entre Greta et Bruno Khatchatourian. Ils ont tous deux un ton de cauchemar, et parfois ils bafouillent, submergés par des tics, par des peurs internes qu'ils se refusent à exprimer et qui leur tordent la bouche, dévastés aussi par leur mauvaise connaissance des tenants et des aboutissants de leurs propres discours. » (E, 179)

Même leur propre parole déforme les personnages grotesques d'Antoine Volodine : « et qui leur tordent la bouche, dévastés aussi par leur mauvaise connaissance des tenants et des aboutissants de leurs propres discours ». Les déformations des personnages sont déterminées par leurs luttes littéraires. De plus, ils sont aussi monstrueux que leurs lecteurs, qui sont aussi des écrivains appartenant au même mouvement avant-gardiste. D'autres déclament leurs poèmes devant des poupées sales, faute de lecteurs. Ce qui est dénoncé comme anormal, à savoir les

raisons pour lesquelles ils sont emprisonnés, se fait à travers des personnages tout aussi anormaux que leurs cibles. L'humour dirigé contre les autres est toujours caustique, accompagné par des coups de marteau comme dans « Comancer ». Le langage a valeur d'arme dans un monde littéraire qui se détruit lui-même de plusieurs manières.

### III. Représentation du personnel romanesque en tant que bouc émissaire<sup>119</sup>

Dans l'œuvre de Roberto Bolaño, tous sont des intellectuels à partir du moment où ils ont accès à la culture. La secrétaire et femme de ménage d'Octavio Paz est intellectuelle comme l'est n'importe qui. Elle est spectatrice de l'Histoire et l'histoire littéraire latino-américaine comme le chercheur qui élabore l'histoire des jeunes viscéralistes, comme les dealers qui publient des anthologies poétiques avec l'argent des ventes ou la jeune Lupe qui joue avec ses amis lettrés à des jeux de langage. Son parler de la rue fait contraste avec celui de ses amis, mais on se rend compte qu'elle n'est pas moins capable de gagner les jeux. Le fait qu'elle gagne rend le passage comique, comme cela arrive souvent avec les personnages des *Détectives* qui incarnent des ignorants. Seul le lecteur extradiégétique sait que le discours des ignorants est risible. Ces derniers ne savent pas non plus que ce qu'ils

---

<sup>119</sup> Cette partie est partiellement issue de notre article « Sacralisation et désacralisation de la littérature dans l'œuvre de Roberto Bolaño », publié dans *Lire, écrire, pratiquer la ville*, sous la direction de Nathalie Roelens, Thomas Vercruyse avec la collaboration de Jeroen Claessen et de Julien Jeusette, Paris, Editions Kimé, « Détours littéraires », 2016.

disent est aussi profond que les discours des érudits. Ils sont représentés comme des clowns sages, plus gais que les intellectuels qui, sans exception, connaissent une fin tragique.

La seule différence entre les ignorants et les poètes maudits se reconnaît à partir du comique. On trouve d'ailleurs un prototype de personnage différent dans le roman *2666* (2004), publié plus tard. L'intellectuel maudit assume son destin avec humour, comme l'éditeur d'Archimboldi qui meurt d'un fou rire.

Mais entre le lecteur et le récit il y a un écart : les personnages ne savent pas qu'ils sont comiques. *Les Détectives sauvages* rend compte à travers le comique des ignorants d'un système philosophique qui doit être changé. Que les ignorants racontent l'histoire littéraire oblige à brouiller certaines frontières : celles qui délimitent les fonctions des artisans et des artistes depuis Platon. En effet, d'après le philosophe de l'Antiquité, dans une république, les citoyens doivent faire une seule chose, celle pour laquelle la Nature les a faits. Dans *Hermina* et *Les Détectives sauvages*, il y n'a pas seulement une véritable stratégie d'introduction des artistes dans la ville (que Platon condamne à l'ostracisme) : il y a aussi la caractérisation de personnages qui sont à la fois artisans et artistes, acceptés par la ville et répudiés, sacrés et profanes, civilisés et sauvages.

Le comique dans les deux romans permet de brouiller les frontières entre une configuration du monde venant de Platon et celle à laquelle semblent aspirer l'auteur togolais et le chilien. Toutes les deux œuvres montrent qu'il n'y a pas un récit supérieur des savants et un autre inférieur des érudits, sinon deux façons de raconter. Ce n'est pas une coïncidence que la plupart des personnages soient des traducteurs, comme les Mexicains qui lisent André Breton en français alors qu'ils ne connaissent même pas la langue. Ils sont des traducteurs du Nord et du Sud qui,

sans se rendre compte, montrent comment leurs récits, avec leur parler de la rue et ceux des universitaires, peuvent être traduits mutuellement. La tâche des auteurs et des écrivains dans les romans revient donc à créer une œuvre qui rassemble les discours marginalisés dans la réalité, comme le discours académique restreint à l'université et celui de la rue.

Dans les deux romans, la métalittérature a pour fonction d'illustrer le rôle des poètes maudits dans l'évolution d'une histoire littéraire, décrite comme une déesse infernale qui réclame des sacrifices. Les écrivains en quête d'authenticité, d'un langage personnel, envoient des boucs émissaires dans leurs récits, lesquels ont la particularité d'être des hybrides des cultures populaire et érudite. Leur mort fait d'eux des emblèmes destinés à valoriser cette nouvelle littérature mineure qui mélange littérature érudite et paralittérature.

Prenons comme exemple Roberto Bolaño. Comment ce représentant de la postmodernité, désacralise la littérature pour procéder à sa sacralisation carnavalesque, impliquant le statut sacré de l'écrivain et réactivant la violence du sacré à travers la figure sacrificielle du bouc émissaire ?

Nous étudierons l'aspect profanateur de la littérature du roman de Bolaño, pour ensuite analyser comment il met en scène un carnaval littéraire. Nous verrons finalement comment celui-ci lui permet de dresser une sorte de portrait de l'écrivain afin de maintenir, comme le fait James Joyce, une figure sacrée et sacrificielle de l'écrivain en bouc émissaire.

## a. Profanation de la littérature

La littérature que met en cause Bolaño, c'est la littérature universitaire qui exerce une forme de sanctuarisation, en désignant les auteurs qui méritent d'intégrer le panthéon de la littérature mondiale. Il faut donc la violenter, la profaner.

L'écrivain chilien décrit dans *Les Détectives sauvages* des personnages lettrés qui abandonnent leur tour d'ivoire pour rechercher des criminels. Ils passent d'une ambiance « savante » à une ambiance « populaire », à ciel ouvert, où la mort ne cesse de rôder. Ce transfert est l'occasion pour l'écrivain de brouiller les frontières entre ces deux univers, et donc entre la littérature et la paralittérature, l'académie et la rue. Il met en scène d'érudits détectives, obsédés par la muse de la littérature, qui vont jusqu'à s'autoanalyser et se qualifier eux-mêmes de personnages de roman policier. Ils se voient forcés de réviser leur conception de la littérature, en particulier sur ce qui, comme le roman policier, était rejeté hors de leur univers savant. Les lettrés de Roberto Bolaño ont en commun avec ceux d'Antoine Volodine le fait qu'ils se questionnent sur leur légitimité, comme le remarque Lionel Ruffel :

« Ce qui est en jeu, c'est que le fait littéraire soit ramené au statut de témoignage ; que comme tel, il se soumette à une exigence de vérité et que cette exigence de vérité corresponde à une version officielle. Cette configuration n'est pas nouvelle en soi. À l'époque moderne, création, sciences humaines et sociales se sentent en concurrence lorsqu'il s'agit de dire la vérité. Et l'écrivain, mis au ban par les champs discursifs concurrents, se représente lui-même en tant que

condamné, coupable de vouloir précisément dire la vérité grâce à une modalité discursive qui ne peut plus y prétendre. »<sup>120</sup>

À la quête de légitimité, Umberto Eco ajoute le caractère religieux de l'érudit.

Voici le portrait que Guillaume donne de Jorge dans l'excipit :

« – J'ai nommé Jorge. Dans ce visage ravagé par la haine de la philosophie, j'ai vu pour la première fois le portrait de l'Antéchrist, qui ne vient pas de la tribu de Judas comme le veulent ses annonciateurs, ni d'un pays lointain. L'Antéchrist peut naître de la piété même, de l'excessif amour de Dieu ou de la vérité, comme l'hérétique naît du saint et le possédé du voyant. Redoute, Adso, les prophètes et ceux qui sont disposés à mourir pour la vérité, car d'ordinaire ils font mourir des multitudes avec eux, souvent avant eux, parfois à leur place. Jorge a accompli une œuvre diabolique parce qu'il aimait d'une façon si lubrique sa vérité qu'il osa tout, afin de détruire à tout prix le mensonge. Jorge avait peur du deuxième livre d'Aristote car celui-ci enseignait peut-être vraiment à déformer la face de toute vérité, afin que nous ne devenions pas les esclaves de nos fantasmes. Le devoir de qui aime les hommes est peut-être de faire rire de la vérité, faire rire la vérité, car l'unique vérité est

---

<sup>120</sup>Lionel Ruffel, *Volodine Post-exotique*, éd. Cécile Defaut, 2007, p.43.

d'apprendre à nous libérer de la passion insensée pour la vérité. »

(LNR, 526-527) <sup>121</sup>

En s'exprimant toujours de manière paternaliste, Guillaume s'écarte du "mauvais érudit" en décrivant la capacité de celui-ci à faire le mal, comme l'incarnation du diable. La quête de Guillaume et Adso correspond non seulement à un besoin de vérité, mais aussi à un travail de distinction entre diables et mystiques :

« – J'ai nommé Jorge. Dans ce visage ravagé par la haine de la philosophie, j'ai vu pour la première fois le portrait de l'Antéchrist, qui ne vient pas de la tribu de Judas comme le veulent ses annonciateurs, ni d'un pays lointain. L'Antéchrist peut naître de la piété même, de l'excessif amour de Dieu ou de la vérité, comme l'hérétique naît du saint et le possédé du voyant. Redoute, Adso, les prophètes et ceux qui sont disposés à mourir pour la vérité, car d'ordinaire ils font mourir des multitudes avec eux, souvent avant eux, parfois à leur place. Jorge a accompli une œuvre diabolique

---

<sup>121</sup> "Jorge, dico. In quel viso devastato dall'odio per la filosofia, ho visto per la prima volta il ritratto dell'Anticristo, che non viene dalla tribù di Giuda come vogliono i suoi annunciatori, né da un paese lontano. L'Anticristo può nascere dalla stessa pietà, dall'eccessivo amor di Dio o della verità, come l'eretico nasce dal santo e l'indemoniato dal veggente. Temi, Adso, i profeti e coloro disposti a morire per la verità, ché di solito fan morire moltissimi con loro, spesso prima di loro, talvolta al posto loro. Jorge ha compiuto un'opera diabolica perché amava in modo così lubrico la sua verità da osare tutto pur di distruggere la menzogna. Jorge temeva il secondo libro di Aristotele perché esso forse insegnava davvero a deformare il volto di ogni verità, affinché non diventassimo schiavi dei nostri fantasmi. Forse il compito di chi ama gli uomini è di far ridere della verità, fare ridere la verità, perché l'unica verità è imparare a liberarci dalla passione insana per la verità." (INR, 565-566)

parce qu'il aimait d'une façon si lubrique sa vérité qu'il osa tout, afin de détruire à tout prix le mensonge. Jorge avait peur du deuxième livre d'Aristote car celui-ci enseignait peut-être vraiment à déformer la face de toute vérité, afin que nous ne devenions pas les esclaves de nos fantasmes. Le devoir de qui aime les hommes est peut-être de faire rire de la vérité, faire rire la vérité, car l'unique vérité est d'apprendre à nous libérer de la passion insensée pour la vérité. » « – Mais en imaginant des ordres erronés, vous avez tout de même trouvé quelque chose... – Tu as dit là une chose très belle, Adso, je te remercie. L'ordre que notre esprit imagine est comme un filet, ou une échelle, que l'on construit pour atteindre quelque chose. Mais après, on doit jeter l'échelle, car l'on découvre que, si même elle servait, elle était dénuée de sens. Er muoz gelîchesame die Leiter abewerfen, sô Er an ir ufgestigen ist... On dit comme ça ? – Cela s'exprime ainsi dans ma langue. Qui l'a dit ? – Un mystique de tes contrées. » (LNR, 528) <sup>122</sup>

Les érudits d'Umberto Eco parlent différentes langues et connaissent les différents courants de l'Église catholique en Europe. Leur quête ressemble à celle des détectives de Roberto Bolaño, à la différence que ces derniers connaissent les différents courants littéraires du XXe siècle. Dans les deux romans la littérature est

---

<sup>122</sup> “Ma immaginando degli ordini errati avete pur trovato qualcosa...” “Hai detto una cosa molto bella, Adso, ti ringrazio. L'ordine che la nostra mente immagina è come una rete, o una scala, che si costruisce per raggiungere qualcosa. Ma dopo si deve gettare la scala, perché si scopre che, se pure serviva, era priva di senso. Er muoz gelîchesame die Leiter abewerfen, sô Er an ir ufgestigen ist... Si dice così?” “Suona così nella mia lingua. Chi l'ha detto?” “Un mistico delle tue terre.” (INR, 567)

un objet de quête pour des personnages qui traversent le monde. Et la rencontre entre littérature savante et paralittérature s'y fait à travers le jeu. Un banal jeu d'énigmes se transforme par exemple en l'objet principal de l'intrigue du roman de Bolaño. Tel un Janus, ce principe ludique arbore deux visages très différents qui se complètent néanmoins : l'un exalte la richesse de la paralittérature, du « paganisme littéraire », l'autre de l'histoire littéraire, tout ce qui est sacralisé en littérature, puisque le jeu est la caractéristique principale du mouvement littéraire que cherchent les poètes détectives.

Le monde infini des formes et manifestations du mélange entre littérature et paralittérature s'oppose à la culture officielle, à la doxa littéraire, défendu parfois avec fanatisme et qui depuis quelques années commence à peine à étudier les paralittératures. Dans toute leur diversité, ces formes et manifestations : batailles épiques autour d'une poétesse introuvable en ville et dont le témoignage peut changer l'histoire littéraire ; techniques narratives propres aux feuilletons qui donnent une dynamique particulière à la construction d'un discours sur la littérature, sans tomber dans la vulgarisation ; détectives et criminels égarés dans des bibliothèques mythiques ou célèbres intellectuels qui dialoguent avec des truands dans des parcs dangereux, comme Octavio Paz dans la capitale du Mexique ; littérature parodique vaste et variée qui se moque des discours apocalyptiques sur elle-même... Toutes ces formes possèdent une unité de style et constituent les parties et parcelles d'une nouvelle littérature, inspirée notamment par le mélange d'érudition et de culture populaire dans les œuvres d'auteurs comme François Rabelais et Miguel de Cervantès. Lionel Ruffel souligne que pour le cas de Volodine, il s'agit bien d'une nouvelle littérature :

« Une ligne de partage apparaît entre une littérature qui, après la fin de l'époque moderniste de la modernité, se réfugie dans une bibliothèque à la ligne temporelle quasiment infinie pour dire le monde, tandis que l'autre, directement confrontée à ce même monde rejoue le procès moderne et tente de créer de toutes pièces une nouvelle bibliothèque. Ce que concrètement, Volodine fait. Ces enjeux, à bien des égards, sont ceux de la littérature française contemporaine. La deuxième position, dans le processus de légitimation, paraît anachronique, inactuelle, en ce qu'elle reprend certains préceptes des avant-gardes. On peut se demander alors si, quoiqu'il se refuse à le dire, grâce à cette oeuvre-monde-bibliothèque qui s'expose, Volodine ne propose pas une lecture forte des enjeux de la littérature après la fin des avant-gardes. Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze situerait ainsi le geste littéraire post-exotique en opposition à trois tendances : les pastiches d'avant-garde, les littératures commerciales et les néo-académismes. La troisième de ces oppositions trouve une visibilité métaphorique, une représentation en abîme, dans la bibliothèque. »<sup>123</sup>

Les éléments de parodie présents dans le développement des intrigues des *Détectives* sont ce que Mikhaïl Bakhtine désigne par « le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et de l'ordre existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges et règles ». La littérature est

---

<sup>123</sup> *Op. cit.*, p.117-118.

marquée, notamment, par « la logique originale des choses « à l'envers » »<sup>124</sup> ; par les formes les plus diverses de parodies et rabaissements ; par la profanation.

Or, l'effet paradoxal de cette profanation est que, malgré son intention, comme celle d'autres œuvres contemporaines (celles d'Umberto Eco par exemple), elle a pour conséquence d'être mise au service de la valorisation du système dominant.

La profanation n'arrache pas la littérature à l'ordre existant ni ne crée une alternative. Au contraire, elle ne fait que consacrer, perpétuer l'ordre en vigueur, le fortifier : sauver les institutions en crise depuis la postmodernité. Le lien avec les paralittératures devient purement formel, chaque intrigue des romans est au service de la valorisation d'un système dominant : celle de la littérature érudite.

Un trait spécifique de l'œuvre de Roberto Bolaño est que ses intrigues principales sont liées à une réflexion sur la poésie, et que celle-ci, conçue sous sa forme la plus idéale, est étrangère à la ville. En effet, la poétesse tant recherchée par les détectives sauvages est retrouvée dans l'espace rural, le désert de Sonora. Dans *Détectives*, on retrouve constamment à la base du roman une conception déterminée et concrète de la littérature, dans laquelle la poésie occupe la première place, alors que la dernière est occupée par des formes prosaïques propres aux paralittératures, telle la biographie.

C'est justement à partir de ce sous-genre que l'intrigue du roman de Roberto Bolaño se développe. Les détectives de ce roman sont des espèces de biographes à la recherche d'une poétesse exceptionnelle. La résolution de l'intrigue consiste en sa découverte, qui représente le détronement du poète Octavio Paz dans le royaume de la littérature latino-américaine. L'intrigue est comme un voyage vertical de la paralittérature vers le sommet le plus élevé de la littérature : la poésie. Un voyage de

---

<sup>124</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978 [1975], p.19.

l'espace urbain à l'espace rural, des différentes villes du monde jusqu'à l'Afrique sauvage, où l'un des personnages principaux semble reproduire le geste du poète Arthur Rimbaud disant adieu à la littérature.

Le rôle de la profanation est donc de confirmer le sacré. La stratégie de Bolaño consiste en la confirmation de ce qu'il profane. Réaffirmer le sacré de la littérature par la violence du blasphème. Bolaño crée un cercle vicieux pour le maintien de la sacralisation : un cercle qui a l'apparence d'une fête carnavalesque.

## **b. Carnaval littéraire**

Dans cette fête, les aspects sérieux et comiques de la littérature, du monde et de l'homme sont, selon toute apparence, également valorisés, également admis, et les discours mystiques sur la littérature aussi.

Quels sont les traits spécifiques des discours mystiques dans les textes et, tout d'abord, quelle est leur nature, c'est-à-dire quel est leur mode d'existence ?

Ce ne sont naturellement pas des discours à prendre au sérieux. Le principe comique qui détourne toute affirmation se proclamant unique sur la littérature les affranchit totalement de tout dogmatisme, ils sont en outre entièrement dénués de caractère magique ou incantatoire. L'auteur qui fait le plus remarquer cela est Jasper Fforde avec son univers merveilleux dans lequel les dieux mythiques se voient proposer des rôles vulgaires comme ceux des vendeurs de drogue :

« - Salut, Prométhée, dit Jack. Tu connais Thursday Next ? Elle vient du Monde Extérieur. Prométhée se tourna vers moi et me tendit la main. C'était un homme âgé d'une trentaine d'années, au teint olivâtre et aux cheveux noirs drus et bouclés. Il avait des yeux très sombres et un nez grec, tellement droit qu'on pouvait y placer une équerre. – Du Monde Extérieur ? Que pensez-vous de la manière dont Byron a repris mon histoire ? – Je l'ai trouvée excellente. – Moi aussi. Quand va-t-on nous rendre les marbres d'Elgin ? – Aucune idée. » Prométhée, plus généralement connu comme porte-feu, était un Titan qui avait volé le feu aux dieux pour le donner à l'humanité – bonne action ou délit, ça dépendait des journaux qu'on lisait. Pour le punir, Zeus l'avait fait enchaîner à un rocher du Caucase où un aigle venait lui picorer le foie nuit après nuit, foie qui repoussait durant la journée. Malgré cela, il avait l'air plutôt en forme. Sauf que je ne voyais pas très bien ce qu'il faisait dans *Les Hauts de Caversham*. « – Vous avez des ennuis, paraît-il ? dit-il à Jack. L'intrigue qui part en sucettes ? – Mes efforts pour éviter que ça se sache sont vains, semble-t-il, marmonna Jack. Je ne veux pas semer la panique. Les Génériques ont un cœur d'or pour la plupart, mais en cas de problème, ils désertent *Les Hauts* comme des rats qui quittent un navire... et un afflux massif de Génériques à la recherche d'un emploi dans le Puits risque de nous valoir une inspection sur-le-champ. – Ah, fit le Titan, c'est délicat, en effet. Si jamais vous avez besoin de mes services... – Comme trafiquant de drogue grec, par exemple ? s'enquit Nathan. – Non, rétorqua Prométhée, légèrement

agacé, comme Prométhée. – Ah oui ? Snudd ne put s’empêcher de rire. Et qu’allez-vous faire ? Voler le feu à la famille DeFablio pour le donner à Mickey Finn ? » Prométhée le toisa comme s’il était un demeuré... ce qu’il était probablement, du reste. » (LPHP, 363-364)

125

Les figures de la mythologie grecque, comme Prométhée, sont dévalorisées constamment dans ce roman qui mélange littérature des poubelles et mythes.

De même, certains passages du roman de Roberto Bolaño sont une véritable parodie du mysticisme, comme c’est le cas du moment où les poètes sont présentés comme des saints ou des diables, mais pour être ensuite présentés comme de pauvres diables.

---

<sup>125</sup> “Hello, Prometheus,’said Jack. ‘Have you met Thursday Next? She’s from the Outland.’Prometheus looked at me and put out a hand. He was an olive-skinned man of perhaps thirty, with tightly curled black hair close to his head. He had deep black eyes and a strong Grecian nose that was so straight you could have laid a set-square on it. ‘Outland, eh? What did you think of Byron’s retelling of my story?’‘I thought it excellent.’‘Me too. When are we going to get the Elgin marbles back?’‘No idea.’Prometheus, more generally known as the fire-giver, was a Titan who had stolen fire from the gods and given it to mankind, a good move or a terrible one, depending on which papers you read. As punishment Zeus had him chained to a rock in the Caucasus where his liver was picked out every night by eagles, only to regrow during the day. He looked quite healthy, in spite of it. Quite what he was doing in Caversham Heights, I had no idea. ‘I heard you had a spot of bother,’he said to Jack. ‘Something about the plot falling to pieces?’‘My attempts to keep it secret don’t appear to be working,’muttered Jack. ‘I don’t want a panic. Most Generics have a heart of gold but if there is the sniff of a problem with the narrative they’ll abandon Heights like rats from a ship –and an influx of Generics seeking employment in the Well could set the Book Inspectorate off like a rocket.’‘Ah,’replied the Titan, ‘tricky indeed. I was wondering if I could offer my services in any way?’‘As a Greek drug dealer or something?’asked Nathan. ‘No,’replied Prometheus slightly testily, ‘as Prometheus.’‘Oh yeah?’Snudd laughed. ‘What are you going to do? Steal fire from the DeFablio family and give it to Mickey Finn?’Prometheus stared at him as though he were a twit –which he was, I suppose.” (TWLP, 291-292)

Le roman *Les Détectives sauvages* de Bolaño détourne la figure du poète-prophète en se référant à la mythologie biblique, principalement celle du Nouveau Testament. Bolaño fait un parallèle entre le désert de Sonora et celui où Jésus rencontre le diable dans le Nouveau Testament. Jésus Christ est un bouc émissaire qui inspire l'auteur pour désacraliser la mystique. À partir de cette figure, il crée des poètes maudits, des antihéros.

Dans d'autres romans de Bolaño comme *Étoile distante* (2002), la figure de l'antihéros protagoniste représente un hybride entre Jésus, le « berger » et l'antéchrist. Il est intéressant d'analyser le motif de la malédiction, présent tout au long des *Détectives sauvages*. La malédiction est un état de malheur inéluctable susceptible d'être partagé avec autrui, voire avec une institution littéraire. La malédiction chez Bolaño a pour but d'annoncer le carnaval ultime, celui qui annonce une naissance. Très souvent, ses antihéros ont pour fonction de préparer le terrain pour ouvrir la voie à une nouvelle poésie, de la même manière que le faisaient certains écrivains romantiques comme Victor Hugo, Chateaubriand ou le poète Mallarmé.

Dans *Les Détectives sauvages*, la ville apparaît souvent comme un espace étrange où ont lieu des duels entre poètes sacralisés, mais maudits et vagabonds. Le chronotope du récit de Roberto Bolaño, c'est-à-dire, la solidarité entre le lieu et le moment, trouve souvent sa place dans les organisations de la vie familiale, sociale et même nationale. Entre chaque péripétie des personnages, ces derniers doivent faire des rencontres qui ne sont pas du tout réglementées : le temps et le lieu ne sont pas établis selon le rang du sujet rencontré (les vagabonds criminels conspirent dans leur foyer familial ; les poètes sacralisés se promènent dans les rues les plus

dangereuses ; et la sacralisation de la littérature n'a pas lieu dans des institutions académiques, mais plutôt dans des grottes parfois possédées par des démons).

Or, un nouveau type d'échange crée nécessairement de nouvelles formes de langage. Bolaño s'inscrit dans la pratique d'une littérature « mauvais genre » : emploi d'expressions de la rue ou de publicités télévisées pour caractériser des technicités littéraires, utilisation de latinismes pour créer une ambiance dite « rétro », propre à la paralittérature. Il n'a nul besoin d'utiliser un langage châtié, les mots et expressions inconvenantes font leur apparition.

Ce qui nous intéresse tout spécialement, c'est l'aspect ambivalent des grossièretés. Tout en rabaissant et mortifiant, elles valorisent certains aspects de la littérature en même temps. Grâce à cette ambivalence, les grossièretés et les jurons contribuent à la création d'une atmosphère de liberté et de tonalité comique. On trouve souvent dans le texte de Roberto Bolaño un personnage de roman d'aventure et un autre de roman policiers qui s'insultent pour défendre leurs propos.

On trouve également des vagabonds qui sacralisent la littérature comme des pèlerins leur religion. Roberto Bolaño représente des intellectuels latino-américains précaires dans les bas-fonds des villes, avec les dealers et tueurs à gages, et qui ont eux-mêmes des traits de criminels. La disparition de cette faible frontière sociale relève de l'esthétique du rabaissement, trait qui marque le réalisme grotesque, décrit par Mikhaïl Bakhtine.

Ainsi, avec Bolaño, le rire retrouve une forme de sacré tout en mettant la mystique au cœur de la littérature. C'est quoi la mystique ? C'est aussi une forme de violence, telle que la pratiquaient des mystiques négatifs comme San Juan de la Cruz (« Nada, nada, nada y aun en la montaña nada »). Ce mystique nie la Trinité. Dieu est le néant absolu (étymologie latine qui veut dire « non-personne »). Ce qu'ils

visent, c'est la rencontre avec le néant absolu. Chez Bolaño, l'abandon de la littérature, c'est comme l'abandon de Dieu. Dans son ultime sacrilège se trouve la littérature impossible, comme le dieu des mystiques.

### **c. Portrait de l'écrivain en bouc émissaire**

Sous un mode parodique apparaît la violence de la mystique, une autre forme de profanation du dogme, qui se veut la plus authentique du sacré. Son but est de détruire les fausses églises, détruire les temples. Derrière l'aspect romanesque du antihéros lettré de Bolaño se trouve la représentation de l'avant-gardiste qui doit se sacrifier pour faire de la littérature. L'avant-garde est un terme militaire qui rappelle Rimbaud. D'après lui, les écrivains doivent être en avance sur l'Histoire, une réflexion que la postmodernité critique, comme Lyotard dans *La Condition postmoderne*<sup>126</sup>. Pourtant, chez Bolaño, il y a la référence à Rimbaud comme figure sacrificielle de l'artiste qui joue un rôle prépondérant.

Bolaño s'inscrit dans la tradition baudelairienne des poètes maudits. Parmi les phénomènes de sacralisation, on trouve le poète maudit qu'Antonin Artaud nomme le « suicidé de la société », le « bouc émissaire ». À travers ce mythe romantique, l'auteur chilien réactive la figure antique : celle du sacrifice. Cette recherche d'une littérature nouvelle passe par des formes et des figures antiques.

---

<sup>126</sup>Jean-François Lyotard, *La Condition post-moderne. Rapports sur le savoir*, Paris, Minuit, « Critique », 1985.

Bolaño, auteur du recueil de poèmes au titre rimbaldien *Réinventer l'amour*, s'inspire du premier roman carnavalesque *L'Âne d'or* pour proposer une réflexion sur un nouvel amour, une nouvelle littérature et un homme nouveau. Le carnaval des poètes maudits ressemble aux pèlerinages antiques, comme celui raconté dans l'ancêtre du roman picaresque. Dans ce dernier, un homme transformé en âne par une malédiction est conduit par une déesse en pèlerinage afin de retrouver sa forme. Il s'agit donc d'un échange particulier entre le sacré et le profane.

Dans *Les Déetectives sauvages*, Juan Garcia Madero, le seul détective sauvage du roman qui connaisse une fin heureuse, arrête l'entreprise avant-gardiste et dédie sa vie à l'amour et à la famille. Cela peut faire penser à la notion du destin présente dans le mythe d'Achille, le personnage de l'Illiade, qui, avant de partir à Troie, a le choix entre une vie courte, intense et glorieuse ou une vie longue et paisible. Parmi le personnel romanesque qui représente des hommes lettrés, seul Juan Garcia Madero choisit la deuxième option et, ironiquement, il ne figure pas dans le livre d'histoire du mouvement réaliste viscéraliste, alors qu'il en faisait partie. Il ne figure pas dans l'histoire littéraire et, par conséquent, il sauve sa vie.

Juan Garcia Madero décide de ne pas participer à ce carnaval littéraire comblé de mysticisme, qui n'est autre chose qu'une forme de violence. En fait, le carnaval est une transposition profane ludique du sacrificiel, tel que l'a théorisé René Girard<sup>127</sup>. Le carnaval se termine par le sacrifice du bouc émissaire : rien n'est donc plus sérieux que le carnaval. C'est une violence faite à l'ordre, qui met en cause le sacré à travers des personnages carnalisés. Mais il n'en reste pas moins que Bolaño maintient la figure sacrée et sacrificielle de l'écrivain, dans un portrait de l'artiste en bouc émissaire qui rappelle Joyce. Chez Sami Tchak il est question de «

---

<sup>127</sup>René Girard, *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982.

désublimation forcée ». L'écrivain se prend comme exemple pour les générations des futurs écrivains. Sa vie transformée en littérature montrera qu'il vaut mieux arrêter le rêve d'écrire :

« Mon frère, tu n'y arrives pas [à te suicider] ? Mais que faut-il encore, hein ? Chez Ingrid Himmler, tu vas tout eu : logé, nourri, blanchi, et tu n'avais rien d'autre à faire, sinon écrire. Tu n'y étais pas arrivé. Maintenant chez Mira, tu ne manques de rien. Dis-moi ce qu'il te faut comme conditions pour y parvenir ! Tu veux un conseil ? Mon frère, si tu ne parviens pas à écrire, c'est parce que tu es lâche, tu n'oses pas te regarder en face. Sinon, tu es ton propre sujet. Tout ce que tu as à faire, c'est de mettre noir sur blanc l'histoire de ta vie avortée. Ecoute ! C'est simple ! Tu es un individu inutile, tu le sais, non ? Ecris-le. Pour toi, écrire, ce serait ça : te tuer d'une balle de mots dans la tête pour ensuite faire ta propre autopsie. Alors, dans tes entrailles, on verrait l'ombre d'une génération de soi-disant intellectuels, des errants au ventre creux et à la tête vide, substituant l'esbroufe au talent, élevant le ton pour lâcher un verbe qui ne vaut pas le pet d'une vieille chèvre, moineaux faméliques qui se prennent pour des aigles. La seule vérité, c'est celle-là : une génération qui a visé très haut pour tomber si bas. Ecris donc cette désublimation forcée ». Héberto ferma les yeux. Puis il les rouvrit pour remettre le rasoir à sa place. Il quitta la salle d'eau. Il se mit sur le canapé, après qu'il s'était déshabillé, et avait commencé à se frotter le sexe. Il n'éprouvait aucun plaisir, mais ce geste le calmait. Hermina, la ville,

les rues, la petite robe noire, sans slip, tu te baissais et j'aillais en toi soupirer ma joie de vivre. Comme nous étions alors heureux ! » (H, 318-319)

L'allusion au suicide est aussi présente chez Antoine Volodine qui fait le portrait d'un écrivain à la troisième personne du singulier. Dans les deux textes, la mort permet de d'élucider le portrait de l'écrivain :

« Toutes les nuits, à l'heure la plus pénible, l'écrivain Mathias Olbane quittait le lit où avait saumâtrement somnolé depuis le soir, assailli de rêves et de désespoir, et, sans allumer, il allait s'asseoir devant le miroir de la chambre. L'été ne se terminait pas, la chaleur autour de lui était étouffante. Les meubles et le parquet craquaient de temps en temps dans le silence. La poussière sentait les médicaments, l'herbe sèche, le linge d'hôpital. Mathias Olbane ouvrait le tiroir du chiffonnier sur lequel le miroir était posé, il déplaçait le maillot de corps dans lequel il dissimulait son pistolet, puis, après avoir vérifié que le chargeur était en place, il refermait le tiroir, ôtait le cran de sécurité et appuyait l'arme contre sa joue, orientant le canon vers l'intérieur de son crâne. Puis commençait à compter. Un... deux... trois... quatre... Il comptait lentement, sans donner de la voix mais formant les nombres avec ses lèvres. Sa bouche remuait, et, sous sa mâchoire, à l'endroit où l'extrémité du pistolet adhérait, la peau se tendait et se détendait. Il n'y avait pas de lampes brillant au-dehors, sur le terrain qui séparait la maison de la forêt, mais comme, le soir

venu, il ne tirait pas les volets de la chambre, l'obscurité n'était pas complète, et parfois de la campagne filtrait assez de clarté pour qu'il pût croiser son propre regard. C'était un regard sans grande intensité, et, en général, il y répondait avec indifférence, mais dans quelques cas il avait l'impression de se trouver en face d'un intrus qui l'observait en s'efforçant de cacher ses sentiments, et entre son reflet et lui s'engageait une confrontation. Cela le troublait et alors il lui arrivait de s'embrouiller dans son énumération, et, quand il ne pouvait plus établir avec certitude où il en était, il reprenait tout à zéro et il s'interdisait ensuite de lever à nouveau les yeux sur sa propre image ». (E, 9-10)

Les personnages écrivains dans les textes de Volodine, Tchak et Bolaño réfléchissent souvent suicidaires, fous, marginaux. Le mot « détectives sauvages » dans le roman de Bolaño peut faire allusion à des spécialistes, mais sauvages, à des antihéros hors-la-loi et plus spécifiquement à distance des paradigmes littéraires. En fait, les détectives fondent un mouvement, le réalisme viscéraliste, qui a pour principale caractéristique de rejeter l'histoire littéraire officielle et sa figure de proue, Octavio Paz. Robin-des-bois de la littérature, ils projettent même de l'enlever. Le roman peut être envisagé comme un rituel de sacrifice des antihéros poétiques, qui est d'ailleurs présenté comme involontaire, ce qui renforce l'idée qu'ils sont des marionnettes de l'histoire littéraire : « J'ai entendu Belano dire que nous avons tout merdé, que nous avons retrouvé Cesarea uniquement pour lui apporter la mort » (LDS, 924)<sup>128</sup>. Cet aspect de la littérature, comme un dieu mexicain qui réclame des

---

<sup>128</sup> «Oí que Belano decía que la habíamos cagado, que habíamos encontrado a

corps à ses adorateurs en échange de leurs vies, domine le roman de Roberto Bolaño, dont le récit se termine en même temps que les poètes vagabonds disparaissent, loin de la ville, certains dans le violent désert de Sonora où ont lieu les massacres de 2666, et où le protagoniste écrivain de ce roman termine sa longue errance.

Tous les recours parodiques, tous les détournements chez Roberto Bolaño, s'inscrivent donc dans l'héritage du caractère mythique et sacré de la littérature.

Nous pouvons affirmer pour conclure que, sous couvert de déconstruction profane et carnavalesque, se réactive la dimension sacrée de la littérature et la dimension sacrificielle de l'écrivain au plus proche de la violence collective dans son rapport à la société. L'écrivain maudit est présent chez Bolaño, Sami Tchak et Antoine Volodine pour révéler la violence fondamentale de la société. Comme le dit Artaud : il est le bouc émissaire pour décharger la société.

---

Cesárea sólo para traerle la muerte." (LDS, 605)



# CONCLUSION

Cette thèse a pour origine notre besoin de savoir dans quelle mesure la démocratisation de la culture a des conséquences sur la fin de la littérature. D'après le prix Nobel Mario Vargas Llosa dans son essai *La Civilisation du spectacle* (2012), ce phénomène de démocratisation détruit l'élite chargée d'accorder une place privilégiée à la haute littérature.

Le XXe siècle, celui durant lequel la critique occupa une place considérable dans le monde littéraire, où les écrivains se sont interrogés sur la fin de la littérature, où l'éducation est devenue plus accessible et la démocratisation de la culture s'est développée, permettant la création de nouveaux espaces consacrés à la réflexion sur la littérature, est éminemment instructif sur cette question parce que cette histoire s'imbrique avec celle du mélange entre culture populaire et érudition, de ses fonctions et de sa compréhension dans la même période. Les œuvres du corpus, publiées à la fin du XXe siècle et au début du XXIe siècle, illustrent cette hybridation et prouvent combien ses auteurs savent bénéficier de l'influence de celle-ci tout en conservant leur indépendance.

La mouvance des auteurs américains et européens qui travaillent aujourd'hui sur l'histoire littéraire a pour origine la crise existentielle qui rejoint la crise de la littérature des années 70. À l'encontre du post-modernisme qui déclare la fin de la littérature, les auteurs de fictions sur l'histoire littéraire cherchent à dépasser cette crise. Dans le monde hispanophone, après une pénurie de théoriciens et critiques, émergent des écrivains comme Santiago Gamboa, César Aria et Pablo de Santis. Ils travaillent autour du personnage de l'enquêteur, voire du détective, et rappellent la démarche de Georges Pérec, au XXe siècle, dans sa nouvelle « Voyage d'hiver », dans laquelle les trouvailles du personnage principal mettent en cause l'histoire littéraire officielle. C'est le cas de *Littérature nazie en Amérique* de Roberto Bolaño,

anthologie d'écrivains fictifs entre la Première et la Deuxième Guerre mondiale. Dans *Étoile distante*, un poète apparaît comme l'auteur de cette anthologie. Il s'agit également d'un enquêteur qui travaille avec un détective professionnel dans la recherche d'un poète criminel des temps du dictateur chilien Augusto Pinochet. Le mélange entre activité littéraire et policière constitue en effet la recette privilégiée par les auteurs de cette mouvance.

Les écrivains du corpus se situent dans la même tradition, surtout dans *Les Détectives sauvages*, dans lequel le thème de la mort de la littérature est au centre de l'intrigue. Récits des détectives ou aventuriers accablés par une crise existentielle ou une perte amoureuse, comme chez Jasper Fforde, et qui pensent pouvoir la résoudre en enquêtant sur la littérature, les œuvres choisies pour cette étude associent la crise de l'homme occidental à celle de la littérature. Il nous a particulièrement intéressé d'observer et comprendre la façon originale d'auteurs comme Umberto Eco et Antoine Volodine de placer cette approche dans un univers complètement hostile, comme celui de l'Inquisition dans *Le Nom de la Rose* ou la dystopie décrite dans *Ecrivains*. Effectivement, les recherches des narrataires et narrateurs sont entravées par les problèmes personnels de chacun des personnages et par la structure même des récits. Souvent composée par des instances formelles telles que le narrateur, cette dernière joue un rôle perturbateur dans la quête des protagonistes. Le narrateur est en effet un personnage qui met souvent en dérision les personnages principaux. Ce constat nous a incité à nous pencher sur les modalités précises du traitement du rôle antagoniste de l'ensemble du personnel romanesque.

La dimension symbolique de certaines œuvres du corpus nous a permis d'éclairer ce rôle dans la mesure où, souvent, chaque personnage du récit incarne

une caractéristique de la littérature questionnée à travers les divers comportements des personnages. Certains incarnent la fonction référentielle, qui s'impose parfois sur la fonction poétique, incarnée par les protagonistes ; mais nous pouvons aussi trouver le cas contraire, comme chez Jasper Fforde, où Thursday Next n'a pas de mal à supporter le quotidien circulaire de ses proches auxquels elle rend visite régulièrement. Ce roman évoque la possibilité d'ajouter des métaphores, des jeux de mot, dans les conversations les plus banales, sans jamais passer pour fou. Cette communicabilité est symboliquement la représentation de l'utopie de dépasser la difficulté que traverse le roman à se transformer en une œuvre moderniste, c'est-à-dire une œuvre qui privilégie la fonction poétique.

Dans d'autres récits, le narrateur peut quant à lui représenter à la fois le dieu mort du nihilisme et la mort de l'auteur signalée par Roland Barthes. Son rapport avec les personnages est très ambigu. D'un côté, il éveille la créativité des personnages. Pour preuve de cela, les nombreux passages dans lesquels Héberto Prada, du roman de Sami Tchak, spéculé sur le narrateur, voire sur l'absence d'un dieu qui narre des grands récits sur le monde ; mais, d'un autre côté, il est peut-être accusé par le protagoniste de faire de lui un cobaye, comme c'est le cas chez Julio Cortázar. Cette représentation aussi littéraire que spirituelle peut être également considérée comme une extension de la conscience de l'homme lettré dans les œuvres du corpus. La figure de l'érudit qui joue avec le monde et même avec lui-même est en fait l'allégorie principale des œuvres. Elle représente le roman qui réfléchit sur lui-même et particulièrement sur le mélange entre la haute littérature et la paralittérature, perçu comme un jeu.

Cette étude sur le rôle antagoniste du personnel romanesque a révélé l'existence d'un lien puissant entre le comportement des personnages, le mélange des genres et

les discours théoriques, ce que nous nous sommes donné à analyser dans notre premier chapitre. Il nous a semblé pertinent d'expliquer la présence d'éléments propres aux romans policiers et d'espionnage dans la poursuite intense des protagonistes aux adjouvants, associés à la littérature mineure, non reconnue par l'histoire, comme l'œuvre disparue d'Aristote que le prêtre espagnol du *Nom de la Rose* finit par brûler. Nous a alors frappé le caractère polysémique de l'espace géographique. Les détectives ou aventuriers érudits, comme Héberto Prada, le contemplant pour trouver des traces à la fois de leur objet du désir et de la littérature en ruines. Nous avons ensuite remarqué que les personnages des lettrés assument souvent leur caractère romanesque, voire paralittéraire. Ils peuvent exprimer une certaine mauvaise conscience ou se sentir fiers, comme c'est souvent le cas dans les œuvres du corpus. Les érudits sont souvent représentés comme des guerriers de roman de chevalerie, ou des soldats, comme les poètes chez Antoine Volodine. Cela transforme le deuil de la fin de la littérature en une aventure épique, ce qui est une manière de valoriser la paralittérature et d'affronter la crise de la littérature. À travers cette même démarche, les réflexions de certains personnages se présentent comme des tours de magie. C'est le cas du roman d'Alberto Mussa, dans lequel le protagoniste érudit réfléchit sur la nécessité de changer de paysage, ce qui évoque le concept de déterritorialisation de Gilles Deleuze, ou encore la critique explicite du romanesque dans *Ulysse* de James Joyce. L'érudit témoigne de ces pensées avec une tonalité héroïque. Un raisonnement propre au genre de l'essai se développe ainsi au fur et à mesure que la narration avance, et l'érudit accède à un niveau différent de son raisonnement chaque fois qu'il franchit un obstacle décrit de façon romanesque. Nous avons donc noté que l'univers en apparence hostile à la réflexion

sur l'histoire littéraire favorise au contraire cette dernière et facilite l'entreprise de valorisation de la paralittérature et de la haute littérature marginale.

Les romans du corpus instruisent tout en amusant. Ceci dit, nous avons pu constater que les péripéties des personnages et les éléments perturbateurs des intrigues risquent d'entraver l'aboutissement de toute réflexion, ce qui fut l'objet de notre deuxième chapitre. Les personnages de Roberto Bolaño arrêtent en effet leurs réflexions érudites pour se plaindre de leurs vies quotidiennes, peu romanesques. Nous avons alors noté qu'ils cessent d'incarner des représentations symboliques. Un accent est mis sur leurs portraits psychologiques, et plus précisément sur l'intégration des éléments propres aux romans historiques ou biographiques, donc à la paralittérature, pour combler ce manque. Nous avons observé que les personnages avaient une tendance à privilégier la passion sur la raison et les explications ésotériques et mystiques aux rationnelles. Le lecteur avisé ne peut pas s'identifier à ces personnages, surtout parce qu'ils sont décrits avec une tonalité comique. Par contraste avec cette humanité tournée en dérision chez Roberto Bolaño, la littérature est idéalisée par ses personnages et par le contraste entre elle-même et ses personnages. Nous avons par la suite constaté que les personnages incarnent l'échec de la haute littérature. La paralittérature et la haute littérature marginale, quand elles sont mélangées, au contraire incarnent la dernière solution possible pour la survie de la littérature. Effectivement, cette nouvelle forme de littérature mineure occupe une place importante dans la plupart des récits du corpus, et la manière dont elle est décrite chez Roberto Bolaño fait songer au concept de littérature mineure de Gilles Deleuze.

Par leur débilite, les hommes lettrés rendent visible l'idéal de la littérature, le désir d'une certaine renaissance de celle-ci à travers le mélange entre le populaire et

l'érudit : un idéal dans lequel la littérature mineure mondiale comme les post-exotiques d'Antoine Volodine et le mouvement viscéral-réaliste de Roberto Bolaño jouent un rôle crucial. La réflexion sur l'histoire littéraire ne cesse donc de se manifester tout au long des récits du corpus. Mais l'humanité, esclave des passions, semble incapable de résoudre la crise littéraire. Ceci est rendu manifeste par le système langagier des érudits, qui flotte entre les mots techniques et les insultes. Les poètes de Roberto Bolaño semblent sauver la littérature avec ces derniers. Le langage populaire employé dans des milieux érudits a été l'objet de notre troisième et dernier chapitre. Les comportements grossiers sont d'autant plus complexes qu'ils présentent plusieurs visages dont le premier est social, lié aux contrats familiaux dans le roman de Jasper Fforde. Souvent en effet, les hommes lettrés sont incapables de cacher leurs origines humbles malgré toute leur érudition : au milieu des discours littéraires, il n'est pas rare qu'on trouve des expressions d'un niveau de langage inférieur, que l'on devine parfois provenir de leurs familles ou amis. Si la pauvreté culturelle de certains personnages que les érudits croisent au sein de leurs aventures témoigne d'une mort mentale, ces derniers se servent de cette idiosyncrasie familiale et sociale pour enrichir leur vision du monde, pour intégrer la littérature mineure dans les milieux populaires et ainsi dépasser un déterminisme culturel paralysant. Le dépassement de la mort de la littérature, qui n'est plus reconnue socialement comme au XVIIIe, où Voltaire était considéré comme un dieu, a lieu à travers l'humour et l'érotisme. Deux thèmes dont l'analyse montre qu'une nouvelle fois, la plupart des auteurs du corpus s'inspirent de l'ancien pour essayer de répondre à la crise de la littérature. En outre, un autre handicap paraît compliquer la vie des hommes lettrés : leur rapport problématique au destin. Ce dernier motif peut en effet être traité dans les récits à la manière des tragédies grecques, comme chez

Roberto Bolaño. Une prémonition sur les poètes maudits bouche l'horizon des détectives sauvages, et leur promet une chute irrévocable. Il regroupe aussi certaines caractéristiques des personnages grecs, telles que l'expression de la mélancolie par l'excès. Nous avons enfin remarqué que, en tant qu'allégories de la littérature, les poètes maudits de Roberto Bolaño sont des boucs émissaires sacrifiés de leur plein gré afin de préparer la venue d'une nouvelle époque littéraire. Le déterminisme est donc susceptible de correspondre à la réflexion littéraire qui se développe d'un bout à l'autre des récits. Il participe d'une esthétique des adieux à la littérature.

Bien que le romanesque favorise l'idéalisation de l'histoire de la littérature (ses protagonistes, ses mouvements), celle-ci n'échappe pas aux critiques caractéristiques du postmodernisme. Au lieu de la quête moderniste de sens dans un monde où il n'est plus possible de narrer des grands récits, les auteurs évitent de façon ludique la possibilité du sens. Contre cette quête de sens émerge une architecture du hasard. De même, le contrôle d'une voix unique dans les récits est oublié, comme le fait Roberto Bolaño, qui représente un univers plurivocalique dans son roman, à l'image des romans des auteurs du boom latino-américain qui mènent une réflexion sur la démocratie. Antoine Volodine, de son côté, propose une histoire littéraire d'après chaque individu au sein d'un corpus littéraire fictif. En suivant cette logique postmoderne des romanciers du corpus, la distinction entre culture supérieure et inférieure est critiquée, ce qui fait l'objet du Chapitre 3. Dans *Détectives*, une culturiste « décérébrée » semble être plus intelligente, meilleure poète, qu'Arturo Belano ; le roman surtout à la fin peut être lu comme un Western (simple, linéaire) ; les écrivains du corpus ne font pas de la paralittérature une entrave à leurs réflexions théoriques. L'hostilité de la paralittérature joue au contraire

un rôle révélateur de points cruciaux de l'histoire littéraire, ce qui est une manière de valoriser et d'intégrer dans cette dernière ce type de littérature marginale.

Les auteurs ne font pas vraiment du nouveau. Gardiens de la littérature, ils réaffirment plutôt la tradition littéraire, et répondent donc à la crise de la littérature en reprenant de vieux thèmes et motifs, comme la figure du bouc émissaire. Il est question d'intégrer les éléments marginaux de la littérature dans l'univers traditionnel de la littérature, dans lequel la poésie est au sommet de la hiérarchie et la littérature populaire et de masse reste mineure.

Restreinte à quelques auteurs, cette étude pourrait très bien s'étendre à la quasi-totalité des écrits qui mélangent haute littérature et paralittérature. Le mode de narration de ce type de littérature qui mélange l'essai à la fiction a été théorisé par un de ses fondateurs, Jorge Luis Borges, et nommée « fiction critique » par un auteur contemporain, l'Espagnol Enrique Vila-matas, dans son récit *Chet Baker pense à son art* (2010). Elle constitue la technique appliquée dans la saga de l'écrivain, qui commence par *Bartleby et compagnie* et se termine par *Air de Dylan* (2012). L'étude du mélange entre le populaire et l'érudit permet d'apprécier le visage humain des hommes lettrés traumatisés par la crise de la littérature du XX<sup>ème</sup> siècle, qui rendent ce problème accessible à tous et pas seulement aux érudits. C'est une manière qu'a trouvée la littérature pour s'intégrer à nouveau au monde après sa phase d'autonomisation décrite par William Marx dans *l'Adieu à la littérature*.

---

## BIBLIOGRAPHIE

### I. Autres œuvres des auteurs du corpus

BOLAÑO, Roberto

- *Los perros románticos: poemas 1980-1998*, Barcelona, Acantilado, 2006 [1993].

*Les chiens romantiques : poèmes 1980-1998*, traduit par Robert Amutio, Paris, Christian Bourgois, 2012.

- *Una novelita lumpen*, Barcelona, Anagrama, 2009 [2002].

*Un petit roman lumpen*, traduit par Robert Amutio, Paris, Christian Bourgois, 2012.

- *2666*, Barcelona, Anagrama, 2004.

*2666*, traduit par Robert Amutio, Paris, Gallimard, 2011.

CORTAZAR, Julio

- *Rayuela*, Madrid, Catedra, 2008 [1963].

- *Marelle*, traduit par Laure Guille-Bataillon et Françoise Rosset, Paris, Gallimard, 1994.

- *Todos los fuegos el fuego*, Madrid, Alfaguara, 1984 [1966].

*Tous les feux le feu*, traduit par Laure Guille-Bataillon, Gallimard, 2004.

- *Octaedro*, Madrid, Castalia, 1979 [1974].

*Octaèdre*, traduit par Laure Guille-Bataillon, Gallimard, 1976.

ECO, Umberto

- *Il superuomo di massa*, Milano, Bompiani, 1976.

*De Superman au Surhomme*, traduit par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, « Biblio essais Le Livre de Poche », 1993.

- *Postille al Nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1983.

*Apostille au « Nom de la rose »*, traduit par Myriem Bouzaher Paris, Grasset, « Biblio essais Le Livre de Poche », 1985.

- *Il Pendolo di Foucault*, Milano, RCS libri, 2001 [1988].

*Le Pendule de Foucault*, traduit par Jean-Noël Schifano, Paris, Grasset, « Le Livre de Poche », 1990.

FFORDE, Jasper

- *The Eyre affair*, London, Hodder & Stoughton, 2001.

*L’Affaire Jane Eyre*, traduit par Roxane Azimi, Paris, 10/18, « Fleuve noir », 2004.

- *Lost in a Good Book*, London, Hodder & Stoughton, 2002.

*Délivrez-moi*, traduit par Roxane Azimi, Paris, 10/18, « Fleuve noir », 2005.

MUSSA, Alberto

- *O movimento pendular*, Rio de Janeiro, Editora Record, 2006.

*Le Mouvement pendulaire*, traduit par Stéphane Chao, Paris, Anarcharsis, 2011.

- *O senhor do lado esquerdo*, Rio de Janeiro, Editora Record, 2011.

*L’homme du côté gauche*, traduit par Hubert Tézenas, Paris, Phébus, 2015.

TCHAK, Sami

- *Filles de Mexico*, Paris, Mercure de France, 2008.

- *Place des Fêtes*, Paris, Gallimard, 2001.

VOLODINE, Antoine

- *Lisbonne, dernière marge*, Paris, Minuit, 1990.

- *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Paris, Gallimard, 1998.

- *Des anges mineurs*, Paris, Seuil, « Points », 1999.

## II. Bibliographie critique concernant les auteurs

BOLAÑO, Roberto

### A) Livres

BRAITHWAITE, Andrés, *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.

ECHEVARRIA, Ignacio, *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama, 2004.

ESPINOSA H, Patricia, *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago Providencia, Frasis editores, 2003.

HERRALDE, Jorge, *Para Roberto Bolaño*, Barcelona, Acantilado, 2005.

LOPEZ-BERNASOCCHI, Augusta, LOPEZ DE ABIADA, José Manuel, *Roberto Bolaño: estrella cercana. Ensayos sobre su obra*, Madrid, Verbum, 2012.

MADARIAGA, Monserrat, *Bolaño infra: 1975-1977. Los años que inspiraron 'Los detectives salvajes'*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2010.

MANZONI, Celina, *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002.

MORENO, Fernando, *Roberto Bolaño: una literatura infinita*, Poitiers, Université de Poitiers-CNRS, Centre de recherches latino-américaines, 2005.

PAZ SOLDAN, Edmundo, FAVERON PATRIAU, Gustavo, *Bolaño salvaje*, Barcelona, Editorial Candaya, 2008.

VAZQUEZ RECIO, Nieves, *Borges es inagotable: una lectura borgeana de Roberto Bolaño*, Madrid, Del Centro Editores, 2012.

## B) Articles

AMESTOY, Susana Domingo, "We are taking you to attend the birth of history", Bogotá, *Perífrasis: Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, n°6, 2012.

ANDREWS, Chris, "Roberto Bolaño: Elegía y alegría", Madrid, *Revista Observaciones Filosóficas*, n°1, 2010.

BEL, Jacqueline, « Mémoire et désenchantement chez Juan Gelman et Roberto Bolaño », Boulogne-sur-mer, *Cahier du littoral*, n°6, 2007.

BRIL, Valeria, "Estudio crítico sobre Roberto Bolaño: literatura, identificaciones imaginarias y registros modélicos", Buenos Aires, *Orbis Tertius*, n°22, 2015.

GARCIA, Alba Solà, "Rescribir el horror. Historia y poética de la memoria en la obra de Roberto Bolaño", Pittsburg, *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n°1, 2013.

OLIVER PAZ, María, "Digresión y subversión del género policial en Estrella distante de Roberto Bolaño", Concepción, *Acta literaria*, n°44, 2012.

OYARCE ORREGO, Alejandra, "Cortes estratigráficos en la crítica y en la obra de Roberto Bolaño", Concepción, *Acta literaria*, n°44, 2012.

SANTANGELO, Eugenio, "Poéticas de lo indecible: Roberto Bolaño y la re-narración post-dictatorial", Bologna, *Confluenze: Rivista di Studi Iberoamericani*, n°2, 2013.

## CORTAZAR, Julio

### **A) Livres**

ALAZRAKI, Jaime, *En busca del unicornio : los cuentos de Julio Cortázar elementos para un poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos, 1983.

ALVAREZ GARRIGA, Carles, BERNARDEZ, Aurora, *Cortázar de la A a la Z*, Madrid, Alfaguara, 2014.

ANDERSON CORDOVA, Blanca, *Julio Cortázar: la imposibilidad de narrar*, Madrid, Pliegos, 1990.

BERRIOT, Karine, *Julio Cortázar : l'enchanteur*, Paris, Presses de la Renaissance, 1988.

BLANCO ARNEJO, María Dolores, *La novela lúdica experimental de Julio Cortázar*, Madrid, Pliegos, 1996.

FILER, Malva, *Los mundos de Julio Cortazar*, New York, Las Americas, 1970.

GARCIA-ROMEU, José, *L'univers de Julio Cortázar*, Paris, Ellipses, 2010.

GONZALEZ BERMEJO, Ernesto, *Conversaciones con Cortázar*, México, Hermes, 1978.

GOLOBOFF, Mario, *Julio Cortázar. La biografía*, Barcelona, Seix Barral, 1998.

HERRAEZ, Miguel, *Dos ciudades de Julio Cortázar*, Barcelona, Alrevés, 2013.

LICHTBLAU, Myron, *Rayuela y la creatividad artistica : estudio sobre la obra de Julio Cortázar*, Miami, Universal, 1988.

MARCHAMALO, Jesús, *Cortázar y los libros*. Madrid, Fórcola Ediciones, 2011.

ORTIZ, Carmen, *Julio Cortázar: una estética de la búsqueda*, Buenos Aires, Almagestio, 1994.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro, *O outro modo de mirar : uma leitura dos contos de Julio Cortázar*, São Paulo, Martins Fontes, 1986.

PREGO, Omar, *La fascinación de las palabras*, Madrid, Alfaguara, 1996.

TAMBORENEA, Monica Maria, *Julio Cortázar: "Todos los fuegos el fuego"*, Buenos Aires, Hachette, 1986.

TERRAMORSI, Bernard, *Le fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar : rites, jeux et passages*, Paris, Harmattan, 1994.

## **B) Articles**

BLANES, Jaume Peris, "Cortázar: entre la cultura pulp y la denuncia", Valdivia, Universidad Austral de Chile, *Estudios Filológicos*, n°50, 2012.

CORRAL, Will, "Cortázar, Vargas Llosa, and Spanish-American Literary History", Oxford, *American Literary History*, n°3, 1992.

ROMERO CHUMACERO, Leticia, "Torvo, inspirador aleteo: Julio Cortázar y sus vampiros", Valladolid, *Ogigia*, n°1, 2010.

SCHWARTZ, Marcy, "Escribir contra la ciudad: fotos y texto en Prosa del observatorio de Julio Cortázar", Paris, *Cuadernos LIRICO: Revista de la Red Interuniversitaria de Estudios sobre las Literaturas Rioplatenses Contemporáneas en Francia*, n°7, 2012.

## **C) Thèses**

AGUILAR, Alma-Rosa, *La référenciation dans la construction du récit fantastique :*

*une analyse sémantique de Pasages de Julio Cortazar*, Nanterre, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 1998.

DUARTE DE MELO, Elza, *Mirar e narrar: as formas do olhar nos contos de Julio Cortázar*, Goiás, Universidade Federal de Goiás, 2011.

HENDERSON, Carlos, *Marelle de Julio Cortazar : l'attitude ludique une pratique*, Nanterre, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 1983.

HOYOS, Camilo, *La imagen literaria de París. Desde Mercier, Baudelaire y el surrealismo hasta Rayuela de Julio Cortázar*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2010.

HUBY, Pascale, *Cortazar : l'héritage surréaliste*, Nanterre, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 1983.

RIOS SUBIRIA, Natalia, *Los idilios del cronocopio: la reestructuración de la poesía pastoril en los sonetos de Julio Cortázar*, Lima, Universidad Católica del Perú, 2013.

STOILOV TASEV, Krasimir, *El viaje en los textos autobiográficos de Julio Cortázar*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.

ECO, Umberto

## **A) Livres**

BONDANELLA, Peter, *New Essays on Umberto Eco*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

COGO, Michele, *Fenomenologia di Umberto Eco. Indagine sulle origini di un mito intellettuale contemporaneo. Introduzione di Paolo Fabbri*, Bologna, Baskerville, 2010.

- COTRONEO, Roberto, *La diffidenza come sistema : saggio sulla narrativa di Umberto Eco*, Milano, Anabasi, 1995.
- DI BARI, Cosimo, *A passo di critica. Il modello di Media Education nell'opera di Umberto Eco*, Firenze, Firenze University Press, 2009.
- FARRONATO, Cristina, *Eco's Chaosmos*, Toronto, University of Toronto Press, 2003.
- FORCHETTI, Franco, *Il segno e la rosa. I segreti della narrativa di Umberto Eco*, Roma, Castelvechi, 2005.
- JACHIA, Paolo, *Umberto Eco. Arte semiotica letteratura*, San Cesario, Manni, 2006.
- LORUSSO, Anna Maria, *Umberto Eco. Temi, problemi e percorsi semiotici*, Roma, Carocci, 2008.
- MONTALTO, Sandro, *Umberto Eco: l'uomo che sapeva troppo*, Pisa, ETS, 2007.
- PETITOT, Jean, FABBRIO, Paolo, *Nel nome del senso. Intorno all'opera di Umberto Eco*, Milano, Sansoni, 2001.
- PULETTI, Ruggero, *L'isola del giorno prima : fantasia e realtà - storia e cultura nel romanzo di Umberto Eco*, Manduria, Lacaita, 1997.
- RAMPI, Roberto, *L'ornitorinco. Umberto Eco, Peirce e la conoscenza congetturale*, Milano, M & B Publishing, 2005.
- RODRIGUEZ PEQUEÑO, Francisco Javier, *Cómo leer a Umberto Eco: el nombre de la rosa*, Madrid, Jucar, 1994.
- SCHIFFER, Daniel Salvatore, *Umberto Eco : le labyrinthe du monde*, Paris, Ramsay, 1998.
- SONZOGNI, Marco, *Echi di Eco*, Balerna, Edizione Ulivo, 2007.
- SORELLA, Antonio, *Umberto Eco. Sponde remote e nuovi orizzonti*, Pescara, Tracce, 2002.

## **B) Articles**

CARVALHO LOPES, “Umberto Eco: da “Obra Aberta” para “Os Limites da Interpretação””, Rio de Janeiro, *Revista Redescições*, n°4, 2010.

COSTA, Ricardo Da, “A anamnese estética de Umberto Eco”, Barcelona, *Mirabilia*, n°20, 2015

LOPEZ SALORT, Daniel, “Umberto Eco: Sobre Semiótica y Pragmatismo”, Madrid, *Revista Observaciones Filosóficas*, n°1, 2007.

PACHECO SOARES, Marcelo, “Umberto Eco, Jorge Luis Borges e os fenômenos especulares: para uma formulação físico-literária do conceito de intertextualidade”, Santa Cruz, *Signo*, n°58, 2010.

PIWORWARSKA, Agnieszka, “La memoria alla barocca ne L'isola del giorno prima di Umberto Eco”, České Budějovice, *Echo des Etudes Romanes*, n°2, 2012.

TESCHE, Paula, “Umberto Eco. 2009. Cultura y semiótica”, Valdivia, *Estudios Filológicos*, n°48, 2011.

TRIFONAS, Peter Pericles, “The Aesthetics of Textual Production: Reading and Writing with Umberto Eco”, Toronto, *Studies in Philosophy and Education*, n°3, 2007.

## **C) Thèses**

BONNET, Michel, *L'univers romanesque d'Umberto Eco*, Nanterre, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 1993.

CAEDDU, Joseph, *La bustina di Minerva (1985-1994) d'Umberto Eco : aspects et effets de l'ironie et de la parodie*, Nanterre, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 1996.

CARONI, Sebastiano, *Thinking beyond disciplines: intellectuality, interdisciplinarity, and creativity in Pierre Bourdieu and Umberto Eco*, London, University College London, 2013.

BARROS, Antonio, *Nem tudo vale : teoria da cooperação interpretativa e dos limites da interpretação segundo Umberto Eco*, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2010

FIORUCI, Wellington Ricardo, *Leitor-modelo e leitor-detetive : crítica e ficção nas poéticas de Umberto Eco e Ricardo Piglia*, Assis, UNESP, 2007.

NUNES, Nayna Gasparotti, *O leitor nas trilhas do texto : um diálogo entre a teoria de Umberto Eco e a poética da leitura de Jorge Luis Borges*, Assis, UNESP, 2007.

FFORDE, Jasper

#### **A) Livres**

HORSTKOTTE, Martin, "The Postmodern Fantastic in Contemporary British Fiction", Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2000.

RUBIK, Margarete, *A Breath of Fresh Eyre: Intertextual and Intermedial Reworkings of Jane Eyre*, Amsterdam, Rodopi, 2007.

#### **B) Articles**

HATELEY, Erica, "The End of The Eyre Affair: Jane Eyre, Parody, and Popular Culture", Oxford, Journal of Popular Culture, n°6, 2005.

YEN-MAI, Tran-Gervat, The Eyre Affair de Jasper Fforde : une expérience de critique amusante, Rennes, *Revue LISA*, 2009.

WOLFGANG, Funk, ““What’s Next?” Jasper Fforde’s Attempts on Jane Eyre”, Rennes, *Revue LISA*, 2010.

MUSSA, Alberto

**A) Article**

HASSAN, Waïl, “Arab-Brazilian Literature: Alberto Mussa’s Arabian Ode and South-South Dialogue”, Madrid, *Alif: Journal of Comparative Poetics*, n°31, 2011.

TCHAK, Sami

**A) Livre**

SATRA, Baguissoga, *Les audaces érotiques dans l’écriture de Sami Tchak*, Paris, L'Harmattan, 2011.

**B) Articles**

ADJOUMANI, Mia Elise, « Affirmer son identité par la différenciation : Place des fêtes de Sami Tchak », Pitesti, *Studii si Cercetari Filologice : Seria Limbi Romanice*, n°10, 2011.

AMEDEGNATO, Ozouf Sénamin, « L’Afrique à rebours: la décadence dans un corpus de littérature Togolaise », Trom, *Nordlit : Tidsskrift i litteratur og kultur*; n°2, 2012.

PARAVY, Florence, « Écrivains africains en quête d’un tiers monde », Silène, 2011,

URL : [http://www.revue-silene.comf/index.php?sp=comm&comm\\_id=87](http://www.revue-silene.comf/index.php?sp=comm&comm_id=87), page consultée le 13 février 2016.

KANGNI, Alem, « Hermina, de Sami Tchak : philosophie dans le foutoir », *Les Pilles, Africultures*, n°2, 2003.

K. SIMEDOH, Vincent, Sami Tchak, « Hermina : L'intertextualité ou une réflexion sur l'art romanesque », *Ethiopiennes*, 2005, URL : <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1032>.

### **C) Thèses**

ATTIKPOE, Kodjo, *De la transgression comme pratique esthétique dans les romans de Sami Tchak*, Montréal, Université de Montréal, 2011.

M'ELLA, Oscar Megne, *Esthétique et Théorie de l'Obscène dans la modernité littéraire négro-africaine : les cas de Places des fêtes et de Hermina de Sami Tchak*, Paris, Paris 3, 2014.

NDOMBI LOUMBANGOYE, Ornella Pacelly, *Écriture du corps et mythe personnel de l'écrivain : Approche psychocritique de Place des fêtes, Hermina et la fête des masques de Sami Tchak*, Limoges, Université de Limoges, 2016.

VOLODINE, Antoine

### **A) Livres**

RUFFEL, Lionel

- *Volodine Post-exotique*, Nantes, Cécile Defaut, 2007.

- *Le Dénouement*, Paris, Verdier, 2005.

DETUE, Frédéric, OUELLET, Pierre, *Défense et illustration du post-exotisme. Avec Antoine Volodine*, Montréal, VLB Éditeur, 2008.

## **B) Articles**

LAMARRE, Mélanie, « Antoine Volodine : une prose inactuelle ? », Paris, *Critique*, n°5, 2009.

MERCIER, Andrée, FORTIER, France, « La captatio illusionis du roman contemporain. Volodine, Echenoz, Makine et Dickner », Laval, *Temps Zéro : Revue d'Étude des Écritures Contemporaines*, n°8, 2014.

METTE, Tjell, « Le manifeste sous l'emprise de la fiction », Laval, *Études littéraires*, n°3, 2013.

SAINT-GELAIS, Richard, « Faction Antoine Volodine », *Tangence*, n°52, 1996, URI: <http://id.erudit.org/iderudit/025919ar>, page consulté le 09 février 2016.

SOULÈS, Dominique, « Post-exotisme, mode d'emploi », *Acta fabula*, 2007, URL : <http://www.fabula.org/revue/document3569.php>, page consultée le 02 septembre 2015.

NICOLINO, Sylvain, ROUX, Laurent, OMONT, Sébastien, « Dossier avec un entretien d'Antoine Volodine, "L'Humour du désastre" », Bagnolet, *La Femelle du Requin* n°19, 2002.

### III. Bibliographie générale

#### A) Ouvrages d'histoire littéraire et d'analyse du roman

ALBERES, René Marill, *Histoire du roman moderne*, Paris, Albin Michel, 1963.

APOSTOLIDES, Jean-Marie, *Debord Le naufrageur*, Flammarion, Paris, 2015.

ATTALA, Daniel, *Macedonio Fernández : "précurseur" de Borges*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

BAKHTINE, Mikhaïl

- *Esthétique et théorie du roman*, traduit par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1987 [1975].

- *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit par Andrée Robel, Gallimard, 1970, [1965].

- *La Poétique de Dostoïevski*, traduit par Julia Kristeva, Paris, Seuil, 1998 [1929].

BARICCO, Alessandro, *Los Bárbaros*, traducido por Xavier González Rovira, Barcelona, Anagrama, 2008.

*I barbari*, Roma, Fandango Libri, 2006.

BARTHES, Roland, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1977.

BATAILLE, Georges, *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2007 [1957].

BAUDRILLARD, Jean, *De la séduction*, Paris, Gallimard, 1988 [1979].

BOURDIER, Jean, *Histoire du roman policier*, Paris, Fallois, 1996.

BRETON, André, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1966 [1940].

BROWN, Peter, *Mallarmé et l'écriture en mode mineur*, Paris, Minard, 1998.

BRUNEL, Pierre, PICHOS, Claude, ROUSSEAU, André-Michel, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, Armand Colin, 1996.

BRUNEL, Pierre

- *Précis de littérature comparée*, Paris, Presses universitaires de France, 1989.

- *La Littérature française aujourd'hui : essai sur la littérature française dans la seconde moitié du XXe siècle*, Paris, Vuibert, 1997.

- *Où va la littérature française aujourd'hui ?*, Paris, Vuibert, 2002.

CHEVREL, Yves

- *La Recherche en littérature*, Paris, Presses universitaires de France, 1994.

- *La Littérature comparée*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.

CURATOLO, Bruno, *Les Écrivains auteurs de l'histoire littéraire*, France-Comté, Presses Universitaires de Franche-Comté, « Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté », 2007.

DUMOULIE, Camille, *Littérature et philosophie : le gai savoir de la littérature*, Paris, A. Colin, 2002.

FONDANECHÉ, Daniel, *Paralittératures*, Paris, Vuibert, 2005.

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

GIRARD, René

- *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Pluriel, 2011 [1961].

- *La Violence et le sacré*, Paris, Fayard, 2011 [1972].

- *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, « Le Livre de Poche », 2009 [1982].

HADDAD, Karen, CLAUDON, Francis, *Précis de littérature comparée*, Paris, A. Colin, 2008.

HELUIN, Anaïs, *Littérature et désir dans le monde afro-caribéen - Un match amoureux*, Paris, Acoria, 2014.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978 [1972].

JEANNELLE, Jean-Louis, DEBAENE, Vincent, MACE, Marielle, *L'Histoire littéraire des écrivains*, Paris, PUPS, 2005.

JEANNELLE, Jean-Louis, *Fictions d'histoire littéraire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « La Licorne », 2009.

KRISTEVA, Julia,

- *Séméiotiké : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

- *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

MARX, William

- *L'Adieu à la littérature*, Paris, Minuit, 2005.

- *La Haine de la littérature*, Paris, Minuit, 2015.

MOISAN, Clément, *L'Histoire littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.

MORAES, Eliane Robert, *O Corpo impossível*, São Paulo, Iluminuras, 2012.

MORENO BLANCO, Juan

- *Novela histórica colombiana e historiografía teleológica a finales del siglo XX*, Cali, Programa Editorial Universidad del Valle, 2015.

- *Borges en francés*, Cali, Ediciones El Silencio, 2015.

NADEAU, Maurice, *Le Roman français depuis la guerre*, Paris, Le Passeur, Paris, 1992.

NANCY, Jean-Luc, LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *L'Absolu littéraire : théorie du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1990.

OLIVIER-MARTIN, Yves, *Histoire du roman populaire en France : de 1840 à 1980*, Paris, Albin Michel, 1980.

PAZ, Octavio, *Corriente alterna*, Mexique, Siglo-Veintiuno Editores, 1967.

POZUELO-YUANCOS, José María, *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2010.

RANCIERE, Jacques

- *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, 1998.

- *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

RAIMOND, Michel, *La Crise du roman : des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966.

ROELEN, Nathalie, VERCRUYSSSE, Thomas, *Lire, écrire, pratiquer la ville*, Paris, Kimé, 2016.

ROHOU, Jean, *L'Histoire littéraire : objets et méthodes*, Paris, Nathan, 1996.

TADIÉ, Jean-Yves, *La Critique littéraire au <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle*, Paris, Belfond, 1987.

VAILLANT, Alain, *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010.

ZIEGER, Karl, TOMICHE, Anne, *La Recherche en littérature générale et comparée en France en 2007 : bilan et perspectives [actes de la journée d'étude du 18 novembre 2006 organisée par la SFLGC et CAMELIA]*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2007.

## **B) Philosophie et psychanalyse**

COLINA, Fernando, *El saber del delirante*, Madrid, Sintesis, 2001.

DEBORD, Guy, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto Gallimard », 2006.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix,

- *L'Anti-Œdipe : capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1973 [1972].

- *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

- *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

DELEUZE, Gilles

- *Proust et les signes*, Paris, Presses universitaires de France, 1964.

- *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1968.

FREUD, Sigmund

- *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, traduit par Marie Bonaparte et M. Nathan, Paris, Gallimard, 1974 [1905].

- *L'Inquiétante étrangeté : et autres essais*, traduit par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, 1985 [1919].

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.

LACAN, Jacques, *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1990 [1973].

LYOTARD, Jean-François, *La Condition post-moderne. Rapports sur le savoir*, Paris, Minuit, « Critique », 1985.

MESCHONNIC, Henri, *Pour sortir du postmoderne*, Paris, Hourvari, 2009.

NASIO, Juan David

- *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*, Paris, Rivages, 1992.

HUIZINGA, Johan, *Homo ludens (Essai sur la fonction sociale du jeu)*, Paris, Gallimard, 1951.

#### IV. Ouvrages littéraires

ARTAUD, Antonin, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004.

BORGES, Jorge Luis

- *Obras completas*, Barcelona, Emecé, 1989.

*Œuvres complètes Tome I et II*, traductions par Jean-Pierre Bernès, Roger Caillois, Claude Esteban... [et al.], Paris, Pléiade, 2010.

BORGES, Luis, CASARES, Bioy, *Obras completas en colaboración*, Madrid, Alianza, 1981.

CERVANTES, Miguel, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Plutón, 2010 [1615].

*L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, traduit par Aline Schulman, Paris, Seuil, 1997.

EUGENIDES, Jeffrey, *The marriage plot*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2011.

*Le roman du mariage*, traduit par Olivier Deparis, Paris, Olivier, 2013.

FERNANDEZ, Macedonio, *Museo de la Novela de la Eterna*, Madrid, Catedra, 2010 [1965].

*Musée du roman de l'Éternelle : premier bon roman*, traduit par Jean-Claude Masson, Paris, Gallimard, 1993.

JOYCE, James,

- *Ulysses*, London, The Bodley Head, 1960. [1922].

*Ulysse*, traduit par Jacques Aubert, Paris, Gallimard, 2004.

- *A portrait of the artist as a young man*, New York, Oxford University Press, 2008 [1916].

*Portrait de l'artiste en jeune homme ; précédé de Portrait de l'artiste*, traduit par Jacques Aubert, Paris, Gallimard, 1992.

PESSOA, Fernando, *O Livro do desassossego por Bernardo Soares*, Lisboa, Ática, 1982.

*Le Livre de l'intranquillité*, traduit par Françoise Laye, Paris, Christian Bourgois, 1988.

PIGLIA, Ricardo, *Blanco nocturno*, Barcelona, Anagrama, 2010.

*Cible nocturne*, traduit par François-Michel Durazzo, Paris, Gallimard, 2012.

QUENEAU, Raymond, *Aux Confins des ténèbres : Les fous littéraires*, Paris, Gallimard, 2002.

SAER, Juan José

- *Une littérature sans qualités*, Saint-Nazaire, Arcane 17, 1985.

- *La ocasión*, Barcelona, Destino, 1988.

*L'Occasion*, traduit par Laure Guille-Bataillon, Paris, Seuil, 1996.

RABELAIS, François, *Œuvres complètes*, édition revue et complétée par Lucien Scheler, Paris, Gallimard, 1955.

SANTIS, Pablo de, *Los Anticuarios*, Barcelona, Destino, 2010.

*La Soif primordiale*, traduit par François Gaudry, Paris, Métailié, 2012.

VILA-MATAS, Enrique

- *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama, 2000.

*Bartleby et compagnie*, traduit par Eric Beaumatin, Paris, Christian Bourgois, 2009.

- *Historia abreviada de la literatura portátil*, Barcelona, Anagrama, 2000.

*Abrégé d'histoire de la littérature portative*, traduit par Eric Beaumatin, Paris, Christian Bourgois, 1990.



## RÉSUMÉ

Certaines œuvres de Roberto Bolaño, Antoine Volodine, Sami Tchak, Umberto Eco, Alberto Mussa, Jasper Fforde et Julio Cortázar sont fondées sur le mélange entre littérature savante et paralittérature. Cette rencontre entre ces deux genres révèle une manière particulière d'envisager la littérature mineure. Nous considérons les expressions du mineur comme des espaces d'expérimentation et de commentaire sur la littérature. Grands connaisseurs de la paralittérature, les auteurs du corpus s'approprient ses codes pour ensuite les transgresser et leur adjoindre des éléments de commentaire sur la littérature, qui trouvent dans la paralittérature un territoire d'expansion parfaitement libre. Car ce mélange instaure un jeu entre le connu figuré par les codes de la paralittérature et l'inconnu qui réside du côté du commentaire sur la littérature. Ces écrivains s'occupent ainsi des failles et absences de l'histoire littéraire, de ce que celle-ci ne reconnaît pas ou ignore, autant que de ce qu'elle rejette. Cette thèse est consacrée à l'étude de ces auteurs ouverts à une nouvelle forme de littérature mineure.

## **ABSTRACT**

Some works of Roberto Bolaño, Antoine Volodine, Sami Tchak, Umberto Eco, Alberto Mussa, Jasper Fforde and Julio Cortázar are founded on the mixture between scholar literature and paraliterature. This reunion between those two genres reveal a particular way to approach the minor literature. We consider the expressions of the minor as spaces of experimentation and of commentary about literature. Well-known paraliterature experts, the authors of the corpus take over its codes to immediately transgress them and add into them elements of commentary about the literature, that they found in the paraliterature a territory of expansion perfectly free. Because this mixture is a set up game between the well-known, figured by the codes of the paraliterature, and the unknown, that reside in the side of the commentary about the literature. Thus, these writers deal with gaps and absences of literary history, of which this one doesn't recognize or ignore, as much as it rejects. This thesis is dedicated to the study of those authors opening to a new way of Minor Literature.

## SOMMAIRE

<b>Introduction.....</b>	<b>p.8</b>
<b>Chapitre 1. Jeu et discours érudits.....</b>	<b>p.33</b>
I. Littéarité de la littérature populaire et de la paralittérature.....	p.37
II. Élaboration d'une dialectique métalittéraire par des lettrés et des non- lettrés .....	p.56
III. Correspondances entre fiction et essai : pour une revalorisation des savoirs .....	p.72
<b>Chapitre 2. Narratologie et métalittérature : pour un changement de perspective.....</b>	<b>p.137</b>
I. Péripiéties littéraires : des parodies du système élitiste de la littérature.....	p.146
II. Mysticismes et ésotérismes métalittéraires : une entreprise de dévalorisation de la haute littérature.....	p.173
<b>Chapitre 3. Conflit thanatique des registres académique et populaire....</b>	<b>p.203</b>
I. Des discours métalittéraires picaresques qui valorisent la haute littérature .....	p.205
II. Humour noir et érotisme : une esthétique du mauvais genre.....	p.224
III. Portrait de l'écrivain en bouc émissaire : pour un retour à la potentialité de la littérature.....	p.296
<b>Conclusion .....</b>	<b>p.319</b>

## Corpus des œuvres étudiées et système de références

BOLAÑO, Roberto, *Los Detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama, 1998.

*Les Détectives sauvages*, traduit par Amutio Robert, Paris, Gallimard, « Folio », 2006.

CORTAZAR, Julio, *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, Buenos Aires, Doedytores, 1995 [1975].

*Fantômas contre les vampires des multinationales*, traduit par Ugné Karvelis, Paris, La Différence, 1991.

ECO, Umberto, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 2000 [1980].

*Le Nom de la rose*, traduit par Jean-Noël Schifano, Paris, Grasset, 2011.

FFORDE, Jasper, *The Well of Lost Plots*, London, Hodder and Stoughton, 2003.

*Le Puits des histoires perdues*, traduit par Roxane Azimi, Paris, 10/18, « Fleuve noir », 2006.

MUSSA, Alberto, *O enigma de Qaf*, Rio de Janeiro, editora Record, 2004.

*L'Énigme de Qaf*, traduit par Vincent Gorse, Paris, Anarcharsis, « Fictions », 2010.

TCHAK, Sami, *Hermína*, Paris, Gallimard, « Continents noirs », 2003.

VOLODINE, Antoine, *Écrivains*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2010.

Cité dans le texte :

LDS : *Les Détectives Sauvages*

LDS : *Los Detectives Salvajes*

FCVM : *Fantomas contra los vampiros multinacionales*

FCVDM : *Fantômas contre les vampires des multinationales*

INR : *Il nome della rosa*

LNR : *Le Nom de la Rose*

TWLP : *The Well of Lost Plots*

LPHP : *Le Puits des histoires perdues*

OEQ : *O enigma de Qaf*

LEQ : *L'Enigme de Qaf*

H : *Hermina*

E : *Ecrivains*

Les références des œuvres seront indiquées entre parenthèses par les initiales des œuvres suivies du numéro de la page.

## Introduction

Le rayonnement de la culture populaire et de masse au XXI<sup>e</sup> siècle touche tous les phénomènes de la culture à travers le monde – cinéma, télévision, arts –, jusqu'à faire dire au Prix Nobel de Littérature, Mario Vargas Llosa, que la haute culture est en danger<sup>1</sup> ; en si grand danger que l'omniprésence de cette paralittérature dans les imaginaires collectifs constitue, selon lui, la fin de la littérature : même les universités, censées valoriser la haute culture sont de plus en plus imprégnées de cette mouvance qui se nourrit d'un univers dans lequel évoluent les figures des détectives, des aventuriers et des superhéros.

L'affirmation dramatique de l'écrivain péruvien n'est pas nouvelle. Le XX<sup>e</sup> siècle, siècle suivant la naissance du terme romantique « littérature », est celui de la critique littéraire, mais aussi celui au cours duquel les écrivains ont le plus écrit sur la littérature. Et pourtant, cette dernière traverse une crise profonde, au point que certains critiques postmodernistes des années 70 décrètent sa fin irrémédiable.

Évidemment, tous les jugements et appréciations ne sont que relatifs, et il n'est pas de notre ressort de décider s'il convient de confirmer la fin des lettres. Il n'en demeure pas moins le paradoxe suivant : c'est au moment où l'on considère la littérature en phase décadente que ses commentaires sont à leur apogée. De ce fait, la littérature ne peut pas être mise en cause. Les réflexions sur la littérature ne proviennent pas seulement d'auteurs de littératures majeures française ou anglaise ; elles sont aussi produites par des auteurs d'autres littératures, telles que les brésilienne et chilienne. Il est certain qu'au XX<sup>e</sup> siècle, le roman, qui de par sa nature

---

<sup>1</sup>Mario Vargas Llosa, *La Civilisation du spectacle*, Paris, Gallimard, 2015.

même permet le regroupement de tous les genres, notamment celui de l'essai, a été considérablement enrichi par toutes ces réflexions ; mais à notre sens, le plus intéressant dans la situation paradoxale de la littérature est qu'elle n'a jamais été aussi étroitement et aussi profondément liée aux paralittératures. Cette relation est-elle le témoin de la mort de la littérature, puisqu'en se mélangeant aux paralittératures, elle perd de sa grandeur ? Ou, au contraire, est-elle en train de vivre une nouvelle jeunesse ?

C'est justement ce mélange particulier, radical pourrait-on dire, de la littérature dite érudite avec les paralittératures, qui explique que son présent soit aussi riche de nouveaux lecteurs et écrivains, à la recherche d'esthétiques non conformes aux canons et aux règles de l'art littéraire, peu importent les variations qui existent entre une littérature majeure et une mineure. Cette nouvelle littérature érudite est empreinte d'une sorte de « caractère non-officiel », indestructible, catégorique, de sorte qu'aucun dogmatisme littéraire, aucune autorité, ne peut s'harmoniser avec elle. Elle est résolument hostile à tout jugement de valeur négatif des paralittératures.

Loin d'être une coïncidence, cette rencontre entre les deux genres révèle une manière particulière d'envisager la littérature mineure.

Comme le montre Paul André Claudel dans son essai « Les Limites d'une esthétique des œuvres mineures »<sup>2</sup>, le mineur comprend « à la fois certains éléments du *sous-système* (des textes intégrés à l'appréciation esthétique d'une époque, mais *au plus bas de son échelle de valeur* : c'est le cas de toute la paralittérature, des « romans de gare », des grands succès commerciaux) et des éléments situés *hors-*

---

<sup>2</sup> « Sonder le noir du temps : une esthétique des œuvres mineures est-elle possible ? », article publié en ligne le 11 février 2007 sur le site [www.fabula.org](http://www.fabula.org), section « Atelier de théorie littéraire », rubrique « Histoire » ([http://www.fabula.org/atelier.php?Les\\_limites\\_d%27une\\_%26laquo%3B\\_esth%26eacute%3Btique\\_des\\_%26%23156%3Buvres\\_mineures\\_%26raquo%3B](http://www.fabula.org/atelier.php?Les_limites_d%27une_%26laquo%3B_esth%26eacute%3Btique_des_%26%23156%3Buvres_mineures_%26raquo%3B)).

*système* (des textes exigeants qui, en se constituant comme contre-canons par la promotion de valeurs alternatives, se sont situés hors de sa délimitation, et en un certain sens hors de sa vue) ». L'œuvre de l'écrivain argentin Jorge Luis Borges pourrait être érigée en modèle du rapport entre ces deux expressions du genre mineur, que ce dernier considère comme des espaces d'expérimentation et de commentaire sur la littérature. Grand connaisseur de la paralittérature, l'auteur s'approprie ses codes pour ensuite les transgresser et leur adjoindre des éléments de commentaire sur la littérature, qui trouvent dans la paralittérature un territoire d'expansion parfaitement libre. Car ce mélange instaure un jeu entre le connu figuré par les codes de la paralittérature et l'inconnu qui réside du côté du commentaire sur la littérature. Jorge Luis Borges s'occupe ainsi des failles et absences de l'histoire littéraire, de ce que celle-ci ne reconnaît pas ou ignore (les éléments du hors-système), autant que de ce qu'elle rejette (les éléments du sous-système).

Les éléments du sous-système ont engendré un foisonnement de créations et, plus concrètement, d'objets culturels qui ont pris des formes de plus en plus variées depuis que des textes populaires aussi anciens que *Les Mille et une nuits* existent, jusqu'à occuper aujourd'hui, à une échelle internationale, tous les niveaux qualitatifs de la culture, du produit commercialisé à l'œuvre cinématographique savante. Cette grande fertilité doit beaucoup au paradoxe initial auquel est confronté l'écrivain qui s'inspire de la paralittérature et que nous avons posé en introduction : la paralittérature peut mettre en danger la haute littérature, mais elle peut aussi la sauver. Pour mettre fin au conflit entre haute littérature et paralittérature, celle-ci a donc fondé une « mémoire littéraire », c'est-à-dire qu'elle a donné naissance à un ensemble de créations au sein de l'histoire littéraire, cette accumulation des

créations de siècles en siècles, de pays en pays, qui valorise les deux en même temps.

Si la haute littérature a été à l'origine de la paralittérature, la paralittérature a été à l'origine de la haute littérature, ou encore, l'histoire littéraire serait moins grande si l'on ne s'intéressait qu'aux écrivains qui n'ont pas été influencés par la paralittérature. Du roman à la bande-dessinée, du théâtre au cinéma, de la peinture à la photographie, du prix Nobel que n'a pas eu Borges au prix du World Fantasy Grand Maître qu'il a gagné, aucun domaine culturel n'est resté indifférent à la paralittérature et, plus largement, à ce qu'aujourd'hui nous appelons « la culture de masse ». L'emploi de thèmes et de motifs, la reprise ou la réécriture de bandes-dessinées ou de nouvelles, par un genre caractérisé par le mélange de genres comme peut l'être le roman, attestent de l'universalisation de la littérature, qui connaît son essor au XIXe siècle et, par conséquent, des tensions entre altérités suscitées dans la globalisation. La paralittérature a été et continue d'être un espace de reconnaissance et de valorisation non seulement de la littérature mais aussi de la haute littérature, ou plus exactement d'une haute littérature défendue par l'université. Le XXe siècle a fait date quant à l'intérêt de la haute littérature à l'égard de la paralittérature, conçu ici comme une vue de l'imagination, un regard sur la littérature elle-même, une totalité construite. En retour, il est clair que l'échange ambivalent de répulsion-fascination pour la paralittérature a gardé vivace l'univers spécifique dans lequel trône le récit policier.

En revanche, si la paralittérature connaît une époque dorée, pendant laquelle tout un chacun associe quelques personnages comme Fantômas à la connaissance des récits, et non à celle de leurs adaptations cinématographiques, elle dépasse très rarement le riche réservoir de *topoi*. Les détectives et les superhéros comme celui

cité précédemment sont sous les projecteurs, tenant beaucoup plus loin la foule des autres. La mémoire collective a retenu la figure du détective, mais a gommé son évolution au cours des siècles, comme si elle avait été toujours la même, alors que nous ne pouvons comparer un détective du XIXe siècle à un autre de notre époque. De même que depuis l'Antiquité la culture populaire trouve dans ses pastiches et parodies des alliés, et qu'à l'orée du XXe siècle le cinéma accroît la popularité de la paralittérature, de même, pour les générations contemporaines, les romans des auteurs érudits comme le thriller d'Umberto Eco *Le Nom de la Rose* (1980), ont probablement contribué à son acceptation dans le milieu académique et, par conséquent, à développer un lectorat nombreux et varié. À la différence des autres arts, la littérature et le discours sur la littérature utilisent un même instrument : le langage. Cependant, d'autres médias, comme le cinéma, véhiculent aussi des commentaires sur la littérature.

Si, sur l'ensemble des deux siècles allant de la naissance de la littérature populaire à 2016, la littérature est le principal véhicule de la paralittérature, le rôle joué par les autres arts dans la transmission de cette culture est devenu important, tandis que, pour le corpus littéraire, les adaptations, pastiches, réécritures et avatars divers de la sérialité, l'« hypertexte », pour utiliser le terme de Genette, ont collaboré efficacement à cette transmission.

De nos jours, la paralittérature est associée au monde de la jeunesse et est donc souvent transmise pour stimuler la lecture dans un cadre scolaire ; preuve en est de la gloire du roman de jeunesse dans l'actualité. De surcroît, les habitudes liées à la lecture ont évolué depuis la démocratisation de la culture et infléchissent davantage sa circulation, sans que l'on puisse en évaluer les effets : le livre est concurrencé par le cinéma dans un réseau où les rapports au temps – la durée de

vie d'un produit culturel est très éphémère –, à la quantité – énorme –, voire à la qualité – la notion de bestseller s'impose face à celle de chef-d'œuvre – sont très limités. Dit d'une autre façon, cela revient à remarquer que la connaissance que le lectorat a de la paralittérature aujourd'hui vient principalement d'elle-même.

Ceci étant, par rapport à une nouvelle tendance littéraire qui pratique la métalittérature dont Umberto Eco fait partie, on peut dire que la donne a été modifiée par une valorisation et une reconnaissance de la paralittérature de la part des élites érudites. La publication de Georges Simenon, auteur de romans policiers, dans la collection « Bibliothèque de La Pléiade » des éditions Gallimard consacre aussi une place exclusive à la paralittérature dans la bibliothèque de la littérature française. Simultanément – on peut être sûr du fait que le premier événement a été favorable au deuxième –, les institutions académiques inscrivent de plus en plus la paralittérature dans leurs programmes. En somme, les recherches en sociologie ne pourraient faire l'économie d'une étude d'ampleur sur l'influence de la paralittérature sur le lectorat contemporain, ne serait-ce que pour constater les impressions que le lectorat a de cette inclusion de la paralittérature dans les milieux propres à la grande culture, ce à quoi notre étude ne pourra pas se consacrer. Pour la littérature, l'imaginaire culturel étire un horizon de lecture pris en compte par les éditorialistes, qui dialoguent constamment avec les textes littéraires.

La création, l'influence et la réception de la paralittérature constituent les différentes faces d'un même visage, tel un Janus, voire une mémoire sécante à diverses représentations de la culture érudite et la culture populaire. Cette mémoire toujours conflictuelle, jamais figée, connaît une double signification de valorisation de la littérature dans la mémoire culturelle, souvenir auquel la création des nouveaux auteurs fait appel, pour le reconstruire. Une bibliothèque imaginaire, qui concerne la

haute littérature et la paralittérature, s'organise donc grâce à des auteurs comme Umberto Eco, à ceci près qu'il reste à éclaircir ce qui distingue la haute littérature de la paralittérature.

### **Choix du corpus et objectifs**

Nous consacrerons cette thèse à l'étude de romanciers inspirés par le mélange entre commentaire sur la littérature et paralittérature que pratique Jorge Luis Borges. De nos jours, il existe beaucoup d'études sur ce mélange dans l'œuvre de l'écrivain argentin ; mais la recherche universitaire a tendance à délaissier les successeurs de cette mouvance. Il y a donc là matière à une recherche approfondie.

L'écrivain argentin n'a jamais été romancier, mais nouvelliste et poète. Les romanciers que nous allons étudier écrivent des romans construits comme des nouvelles enchâssées, où des poèmes sont souvent cités, et habités par des personnages poètes qui en sont souvent les protagonistes principaux. Le choix du roman ne détache donc pas ces auteurs des genres favoris de Jorge Luis Borges. Pourtant plus marginalisées que le roman, la nouvelle et la poésie apparaissent dans les récits de ses successeurs comme des formes égales à l'écriture romanesque.

Après Jorge Luis Borges apparaît une génération d'écrivains qui, en plus de vouloir assumer la pénurie d'histoire dans l'univers hispanophone, a cherché à prendre en charge celle de l'histoire littéraire universelle. On compte parmi ces écrivains l'écrivain chilien Roberto Bolaño. Celui-ci exprime un certain goût pour l'aventure et l'histoire mondiale dans les romans *Étoile distante* (1996), *2666* (2004)

et *Les Détectives sauvages* (1998). Dans ce dernier en particulier, il évoque la fondation d'un mouvement littéraire mexicain en réponse au mouvement surréaliste fondé par André Breton, en France. En plus des romans cités plus tôt, il a publié *La Littérature nazie en Amérique* (2003) qui regroupe plusieurs courtes biographies d'auteurs fictifs de paralittérature. *Les Détectives sauvages* me semble le texte le plus approprié pour répondre à ma problématique.

Le mélange qui nous intéresse excédant largement la littérature hispanophone, nous voudrions étudier les œuvres d'autres écrivains, dont l'auteur français Antoine Volodine. Ce dernier écrit des romans d'anticipation dont la démarche, visant à inventer des auteurs et même des mouvements littéraires, comme dans *Post-exotisme en dix leçons : leçon onze* (1998) et *Écrivains* (2010), est similaire à celle proposée dans *La Littérature nazie en Amérique*. *Écrivains* est un recueil de nouvelles suffisamment ressemblantes entre elles au point qu'il est possible d'apprécier un système esthétique similaire à celui du roman de Roberto Bolaño.

Avec Antoine Volodine, nous avons choisi de nous pencher sur *Hermina* (2003) de l'écrivain togolais Sami Tchak. Celui-ci mêle roman sentimental et érotique et réfléchit sur la place de la littérature africaine et antillaise dans le monde.

Les œuvres qui nous intéressent d'Antoine Volodine, Roberto Bolaño et Sami Tchak reposent sur la négation de l'œuvre. Ce phénomène a été illustré par l'essayiste mexicain Prix Nobel de Littérature en 1991, Octavio Paz :

[La critique] s'est convertie (...) en création : l'œuvre se résout en convocation de la négation (« Un coup de dés ») ou en la négation de l'œuvre (*Nadja*). Dans nos littératures, en langue portugaise ou

espagnole, il y a peu d'exemples de ce radicalisme : Pessoa et, avant tout, Jorge Luis Borges, auteur d'une œuvre unique, édifiée sur le thème vertigineux de l'absence d'œuvre. La critique comme invention littéraire, la négation comme métaphysique et comme rhétorique. Parmi ceux qui sont venus après Cortázar et peut-être un autre, je ne trouve nulle part cette décision de construire un discours sur l'absence de discours. Le Non est un obélisque transparent mais nos poètes et romanciers préfèrent des figures géométriques moins inquiétantes même si moins érigées et parfaites. Nous avons des œuvres extraordinaires fondées en un Oui, parfois compact et parfois crevassé par les négations et les ruptures. »<sup>3</sup>

Umberto Eco quant à lui décrit dans *Le Nom de la Rose* (1980) des personnages lettrés qui abandonnent leurs tours d'ivoire pour rechercher des criminels. Ils passent d'une ambiance « savante » à une ambiance « populaire » où la mort ne cesse de rôder. Ce transfert est l'occasion pour l'écrivain de brouiller les frontières entre ces deux univers, et donc entre la littérature et la paralittérature. Il met en scène d'érudits détectives, obsédés par la muse des lettres, qui vont jusqu'à s'auto-analyser et se qualifier eux-mêmes de personnages de roman policier. Ils se voient forcés de réviser leur conception de la littérature, en particulier sur ce qui, comme le roman policier, était rejeté hors de leur univers savant.

Jasper Fforde dans son roman *Le Puits des histoires perdues* (2003) et Alberto Mussa dans son roman *L'Enigme de Qaf* (2010) proposent des personnages

---

<sup>3</sup>Octavio Paz, NT de «Sobre la crítica», *Corriente alterna*, Mexico, 15<sup>e</sup> ed., Siglo-Veintiuno Editores, 1967, p. 40.

de détectives comme chez Umberto Eco, à la différence que le premier écrit sur l'œuvre de Shakespeare et les romans de gare, et recrée un univers merveilleux dans lequel même les lettres alphabétiques sont des personnages. Et le deuxième transpose son histoire entre le Brésil contemporain et le Moyen Orient d'avant notre ère, ce qui lui permet de faire une réflexion sur la littérature brésilienne et les contes populaires nourris par *Les Mille Et Une Nuits*.

Dans les œuvres de Roberto Bolaño, Sami Tchak, Antoine Volodine, Alberto Mussa, Jasper Fforde et Umberto Eco, la littérature est un objet de quête pour des personnages qui traversent le monde. La rencontre entre littérature savante et paralittérature s'y fait à travers le jeu. Un banal jeu d'énigmes se transforme par exemple dans *Les Détectives sauvages* en l'objet principal de l'intrigue. Tel un Janus, ce principe ludique arbore deux visages très différents qui se complètent néanmoins : l'un exalte la richesse de la paralittérature, l'autre celle de l'histoire littéraire puisque le jeu est la caractéristique principale du mouvement littéraire que cherchent les poètes détectives.

Avec leurs figures de détectives, les auteurs de romans policiers et d'aventures se permettent une immersion dans n'importe quel univers, y compris celui de la communauté littéraire, comme le roman graphique de Julio Cortázar, *Fantômas contre les vampires des multinationales : une utopie réalisable* (1991), qui met en contact le personnage populaire français de Fantômas avec les écrivains du boom latino-américain<sup>6</sup> tels que Julio Cortázar lui-même. Cette union d'un personnage populaire avec de grands auteurs concrétise l'idée de « l'utopie réalisable » développée par l'écrivain argentin. Cette utopie vise la dénonciation active des systèmes économiques et politiques autoritaires.

Le monde infini des formes et manifestations du mélange entre littérature et paralittérature s'oppose à la culture officielle, à l'université, qui depuis quelques années étudie les paralittératures. Il s'agit de formes aussi diverses que des batailles épiques autour d'un manuscrit qui peut changer l'histoire littéraire, comme le poème cherché par le protagoniste du roman de Alberto Mussa ; des techniques narratives propres aux feuilletons qui donnent une dynamique particulière à la construction d'un discours sur la littérature, comme dans *Le Nom De La Rose* de Umberto Eco ; des détectives et criminels égarés dans des bibliothèques mythiques ou de célèbres intellectuels qui dialoguent avec des truands dans des parcs dangereux, comme Octavio Paz dans *Les Détectives sauvages* de Roberto Bolaño ; de la littérature parodique vaste et variée qui se moque des discours apocalyptiques sur elle-même... Toutes ces formes possèdent une unité de style et constituent des parties d'une nouvelle littérature, inspirée notamment des mélanges d'érudition et de culture populaire dans les œuvres d'auteurs comme François Rabelais et Miguel de Cervantès.

L'immersion dans les univers littéraires proposés par chacun des sept écrivains provoque à la fois une revalorisation de la paralittérature, des œuvres et des champs littéraires non reconnus par l'histoire littéraire. La métalittérature dans les romans a pour fonction d'illustrer le rôle des lettrés dans l'évolution de l'histoire littéraire. Les écrivains en quête d'authenticité, d'un langage personnel proposent des personnages qui sont des hybrides de la culture populaire et érudite. Ils deviennent souvent des emblèmes destinés à valoriser cette nouvelle littérature mineure qui mélange littérature érudite et paralittérature.

Comment les sept auteurs représentants de la postmodernité abordent-ils de manière ludique et humoristique la littérature pour procéder à son couronnement

carnavalesque, réactivant l'aura sacrée de la littérature à travers des figures mythiques, bibliques et populaires qui apparentent le lettré à des figures d'autorité populaires ?

Les multiples manifestations et expressions de cette littérature peuvent être subdivisées en trois grands chapitres.

Nous étudierons dans un premier temps les esthétiques qui valorisent l'aspect ludique des paralittératures. Cet aspect ludique permet de mettre en question la construction de tout commentaire soi-disant scientifique sur la littérature.

*Les Détectives Sauvages* de Roberto Bolaño peut être lu comme un compte-rendu de la littérature latino-américaine d'après le boom des années 60 et 70, boom qui a lieu aux temps de la crise des postmodernistes. Comment faire entrer l'histoire littéraire dans l'univers de la fiction, alors que ce domaine est traditionnellement réservé aux universitaires ? Le roman de Roberto Bolaño nous prouve que le genre romanesque y parvient. Le premier mot du titre du roman nous indique d'emblée l'univers paralittéraire : la figure du détective appartient à la littérature de masse, notamment aux polars ; pourtant, elle est aussi présente dans certaines fictions érudites devenues célèbres, comme *Le Nom de la rose* d'Umberto Eco. Ce personnage, déjà inscrit dans l'imaginaire collectif partagé, devient passeur entre deux univers littéraires apparemment distincts.

Nous chercherons ici à expliquer comment les sept auteurs démontent la figure positiviste du détective proposée par la paralittérature. Au lieu de la quête moderniste de sens dans un monde chaotique, les auteurs évitent de façon ludique la possibilité du sens. Les détectives de Roberto Bolaño assument leur quête comme un jeu. Le dernier mot du roman en est un : une énigme que les personnages ne

parviennent pas à résoudre. Contre cette quête de sens s'érige une architecture du hasard : les personnages stéréotypés sont détournés ; le motif du jeu de dés est particulièrement présent dans *Déetectives*, *l'Énigme de Qaf* et *Le Puits des histoires perdues*.

Les auteurs du corpus qui s'inspirent des romans policiers, à savoir Umberto Eco et Alberto Mussa, semblent être à contre-courant de ce que propose Roberto Bolaño : ils exposent un grand éventail des procédés des détectives depuis leur naissance jusqu'à nos jours ; mais ce n'est que pour mieux les tourner en ridicule, comme Roberto Bolaño.

Jasper Fforde s'inspire aussi des romans policiers, mais diffère des autres auteurs parce qu'il démonte les prétentions scientifiques des détectives pour introduire une explication mystique du monde. Bien qu'il entreprenne de valoriser la littérature dite érudite, ses romans sont entièrement construits comme les romans populaires et de masse : comme les romans de John Ronald Reuel Tolkien, *Le Puits des histoires perdues* est fondé sur une intrigue manichéiste.

L'entreprise de démontage de certains éléments des romans policiers à travers le jeu passe aussi par différentes formes et genres du vocabulaire familier et grossier (injures, jurons, blasphèmes) et une grande variété de passages comiques. Toutes ces expressions organisées sur le mode comique et ludique sont répandues dans des univers pluri-vocaliques, multi-géographiques et multi-temporaux.

Le contrôle d'une voix unique dans le récit est abandonné. Il y a une grande multitude de voix dans chaque roman qui peuvent être regroupées de différentes manières.

1- *Selon un espace et une histoire communs*

Dans le roman de Roberto Bolaño, plusieurs détectives ont une histoire commune : celle de l'Amérique latine de la moitié du XXe siècle jusqu'à nos jours. À l'instar des romans du boom qui font tous une réflexion sur la démocratie, Roberto Bolaño représente l'histoire littéraire d'après la perception de chaque individu, ce qui induit une plurivocalité et un aspect multigéographique manifestés dans la structure tripartite de *Détectives*, « Perdus à Mexico », « Les Détectives sauvages » et « Les Déserts de Sonora », titres dans lesquels prédomine le pluriel : « perdus », « détectives sauvages » et « déserts ».

2- *Selon une vision spécifique de la littérature mondiale*

En s'inspirant du genre paralittéraire des romans des voyages, les auteurs proposent une exploration de la littérature de chaque pays. À la fin de leurs romans, une conclusion globale est proposée.

3- *Selon un même courant littéraire en particulier*

Roberto Bolaño et Antoine Volodine font une réflexion sur un corpus littéraire, un mouvement, un courant, spécifiques.

4- *Selon les générations*

Intergénérationnel comme dans *Le Nom de La Rose* et *Hermina*, où un accent est mis sur le format des romans d'initiation.

Au stade de la confusion des voix, espaces et temps, l'aspect conflictuel de la perception du monde, de la vie humaine et de la littérature est d'une grande envergure. Nous analyserons dans le deuxième chapitre les différents obstacles à la

réflexion sur la littérature. On trouve, dans ce chaos, parallèlement aux conceptions réactionnaires de la littérature de la part de certains académiciens et mouvements littéraires (les surréalistes parodiés par Roberto Bolaño), des expressions moqueuses, qui tournent en dérision et dégradent toute institution ou groupe de gens se prétendant sérieux ; parallèlement aux discours sérieux, des discours comiques et injurieux ; parallèlement aux héros sauveurs des bibliothèques comme dans l'œuvre de Umberto Eco, leurs sosies parodiques. Depuis peu, les spécialistes commencent à s'intéresser à cette littérature qui dresse un portrait comique des maints discours littéraires sérieux du XXe siècle.

Une étude approfondie des éléments perturbateurs dans chaque roman peut nous éclairer sur ce type de portrait.

Un trait spécifique de la grande majorité des romans du corpus est que leur intrigue principale est liée à une réflexion sur la poésie (Fforde est la seule exception : dans son roman, il s'agit plutôt de valoriser l'œuvre d'un auteur canonique, William Shakespeare). On retrouve constamment à leur point de départ une conception déterminée et concrète de la littérature, dans laquelle la poésie occupe la première place, alors que la dernière est occupée par des formes prosaïques propres aux paralittératures, telles que la biographie.

C'est justement à partir de ce sous-genre que se développe l'intrigue du roman de Roberto Bolaño. Les détectives de ce roman sont des espèces de biographes à la recherche d'une poétesse exceptionnelle. La résolution de l'intrigue consiste en sa découverte, qui représente le détronement du poète Octavio Paz dans le royaume de la littérature latino-américaine. L'intrigue est comme un voyage vertical de la paralittérature au sommet le plus élevée de la littérature : la poésie.

Pourtant, cette résolution n'arrache pas la littérature à l'ordre existant, ni ne crée une alternative. Au contraire, elle ne fait que consacrer, perpétuer l'ordre en vigueur, le fortifier. Le lien avec les paralittératures devient purement formel, chaque intrigue des romans est au service de la valorisation d'un système dominant : celle de la littérature érudite. Les intrigues ont parfois pour objet, même à l'encontre de l'intention des auteurs, de valider la stabilité, l'immutabilité et la pérennité des règles régissant le système élitiste littéraire : hiérarchie, valeurs, normes en usage. Ce dernier incarne le sérieux sans faille, et tout principe comique lui est étranger. Ainsi, il trahit la nature véritable de la littérature, la défigure ; mais comme son caractère authentique est indestructible, il faut le tolérer, voire même lui céder la place centrale des récits.

À l'opposé de ce système, les éléments de parodie présents dans le développement des intrigues sont, selon les termes de Mikhaïl Bakhtine se référant au carnaval, « le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et de l'ordre existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges et règles. C'est la nature authentique [de la littérature], celle du devenir, des alternances et des renouveaux. [Celle-ci] s'oppose à toute perpétuation, à tout parachèvement et terme »<sup>4</sup>. Elle est toujours en fuite ; elle porte ses regards en direction d'un avenir inachevé.

L'abolition de tous les rapports hiérarchiques revêt une signification toute particulière. En effet, dans le roman de Roberto Bolaño et dans celui d'Alberto Mussa, les personnages cherchent à faire partie de la constellation d'auteurs appréciés par l'élite littéraire. Pour cela, ils doivent souligner à dessein la distinction hiérarchique de leurs œuvres, ils doivent se présenter munis de tous les insignes de

---

<sup>4</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978 [1975], p.19.

ses titres, grades et états de services et occuper la place dévolue à leur rang (dans le roman de Alberto Mussa, sans un titre de l'académie le héros ne peut pas prouver le sérieux de son travail littéraire). Tout cela a pour seul but de consacrer l'inégalité, à l'opposé d'une littérature alternative où tous sont considérés comme égaux, et où règne une forme particulière de contacts libres, familiers entre des hommes lettrés séparés dans la vie normale par les barrières infranchissables que constituent leurs statuts marginaux dans la constellation des élites littéraires.

Par contraste avec l'exceptionnelle hiérarchisation du système dominant, ce contact libre et familier est vivement ressenti et constitue une partie essentielle de la perception d'une littérature différente. Cette dernière, « hostile à tout ce qui est tout prêt et achevé, à toutes prétentions à l'immuable et à l'éternel »<sup>5</sup>, nécessite pour s'exprimer des formes d'expressions dynamiques changeantes, fluctuantes et mouvantes. C'est pourquoi toutes les formes et tous les symboles de la littérature alternative sont imprégnés du lyrisme de l'alternance et du renouveau, de la conscience de la joyeuse relativité des vérités et systèmes en vigueur. Elle est marquée, notamment, « par la logique originale des choses « à l'envers ». Par les formes les plus diverses de parodies et rabaissements »<sup>6</sup>.

Au sein même de l'intrigue principale du roman de Roberto Bolaño, on trouve des grands écrivains qui parlent de petits poètes non connus comme de jeunes égarés, et à l'inverse, des femmes de ménage qui imitent les grands historiens de la littérature. De même, dans *Ecrivains* d'Antoine Volodine, les auteurs que personne ne lit se retrouvent en train de lire leurs textes face à des poupées, comme si elles pouvaient les écouter. Rien n'échappe à la moquerie dans les romans du corpus (le narrateur dans *Hermina* de Sami Tchak, loin de toute objectivité à l'égard des

---

<sup>5</sup> *Op. cit.*, p. 19.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.19.

personnages écrivains, est un grand ironiste ; dans la bande-dessinée de Cortázar, Octavio Paz est le sujet des critiques du superhéros Fantômas). Il s'agit d'une sorte de fête des lettres dans laquelle éclate toute hiérarchie qui exclut les paralittératures.

Dans cette fête, les aspects sérieux et comiques de la littérature, du monde et de l'homme sont, selon toute apparence, également valorisés, également admis. Et les discours mystiques sur la littérature aussi.

Quels sont les traits spécifiques des discours mystiques dans les oeuvres du corpus et quelle est leur nature, c'est-à-dire quel est leur mode d'existence ?

Ce ne sont naturellement pas des discours à prendre au sérieux. Le principe comique qui détourne les affirmations se proclamant uniques sur les lettres les affranchit totalement de tout dogmatisme. Ils sont en outre entièrement dénués de caractère magique ou incantatoire (à l'exception des textes de Julio Cortázar et Jasper Fforde que nous analyserons plus tard). Mieux encore, certains passages des œuvres du corpus sont une véritable parodie du mysticisme, comme dans le roman de Roberto Bolaño où les poètes sont souvent présentés comme des saints ou des diables, mais pour être ensuite présentés comme des pauvres diables.

La principale source du mysticisme dans les romans est celle du romantisme, ce dernier sous le prisme du genre paralittéraire qu'est le fantastique.

Les romans du corpus détournent la figure du poète-prophète en se référant à la mythologie biblique, principalement de l'Ancien Testament (Jasper Fföorde, Umberto Eco, Antoine Volodine, Sami Tchak s'en inspirent, ainsi que Roberto Bolaño, dont le roman fait un parallèle entre le désert de Sonora et celui où Jésus rencontre le diable dans le Nouveau Testament et Alberto Mussa qui reprend des éléments du Coran à partir de l'Ancien Testament).

De même, il est intéressant d'analyser le motif de la malédiction, présent tout au long de *Déetectives* de Roberto Bolaño (un éditeur impacté par le regard de zombie démoniaque d'Arturo Belano hésite à publier une anthologie des poèmes du mouvement de celui-ci. Il décide finalement de le faire et quelques mois plus tard sa maison d'édition fait faillite, comme si elle était maudite), ainsi que dans d'autres de ses romans comme *Étoile distante*, où la figure du antihéros protagoniste représente un hybride entre Jésus, le « berger », et l'antéchrist.

Très souvent, les antihéros dans les romans du corpus ont pour fonction de préparer le terrain pour souhaiter la bienvenue à une nouvelle poésie, de la même manière que le faisaient certains écrivains romantiques comme Victor Hugo, Chateaubriand ou Mallarmé.

En fait, il existe d'autres illustrations de cette idée du poète-prophète, comme c'est le cas dans le roman de Jasper Fforde qui fait de sa protagoniste détective-prophète, la reine d'un monde merveilleux de la littérature. Ici, le surnaturel n'est pas mis en doute, comme cela se produit dans le fantastique parodié des autres auteurs. Il joue plutôt un rôle didactique, permettant de comprendre le monde littéraire à travers une grande variété d'allégories (la reine représente l'historien littéraire idéal). La conséquence de cette entreprise didactique à partir du merveilleux qui est, en fait, similaire à celle de Julio Cortázar dans sa bande-dessinée, est que le roman finit par prendre la forme d'un roman à thèse, c'est-à-dire, un genre de la paralittérature.

Nous avons déjà dit que, à l'intérieur des intrigues qui concernent la défense des valeurs sérieuses de la littérature, il y a une dynamique d'élimination de toutes les différences et barrières hiérarchiques entre la littérature et la paralittérature. Nous verrons dans le troisième et dernier chapitre que cela entraîne un type particulier d'échange à la fois idéal et réel entre ces dernières, impossible dans le monde

ordinaire. C'est un contact familier et sans contrainte entre des littératures qu'aucune distance ne sépare plus.

Or, un nouveau type d'échange crée nécessairement de nouvelles formes de langage : emploi d'expressions de la rue ou des publicités télévisées pour caractériser des technicités littéraires (*Puits des histoires perdues* et *Détectives*), utilisation des latinismes pour créer une ambiance dite « retro », propre à la paralittérature (*Le Nom de la Rose*), structuration des chapitres de *l'Enigme de Qaf* d'après l'alphabet arabe. Il y a nul besoin de châtier le langage, les mots et expressions inconvenants font leur apparition.

Le langage familier de cette littérature est caractérisé par l'emploi courant de gros mots et d'expressions injurieuses (dans *Détectives*, le narrateur qualifie tous les poètes d'homosexuels et dans la bande-dessinée dessinée de Julio Cortázar, ce dernier qui est le protagoniste, ne se censure pas pour insulter le héros de la paralittérature Fantômas). Comme le signale Mikhaïl Bakhtine :

« Sur les plans grammatical et sémantique, les grossièretés sont habituellement isolées dans le contexte du langage et interprétées comme des formules fixes, dans le genre des proverbes. C'est pourquoi on peut affirmer que les grossièretés sont un genre verbal particulier du langage familier. »<sup>7</sup>.

Ce qui nous intéresse tout spécialement, c'est l'aspect ambivalent des grossièretés. Tout en rabaisant et mortifiant, elles valorisent certains aspects de la littérature à la fois. Grâce à cette ambivalence, les grossièretés et les jurons

---

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 25.

apportent leur contribution à la création d'une atmosphère de liberté et d'une tonalité comique (dans le roman de Fforde, un représentant des romans d'aventure et un des romans policiers s'insultent pour défendre leurs propos).

La complexité de cette esthétique du rabaissement n'est pas encore assez mise en lumière. Elle ne se réduit pas aux grossièretés proférées par les personnages. Dans cette esthétique, deux conceptions du monde s'entrecroisent : la première, qui remonte à l'univers des voleurs, des truands ; la seconde, proprement académique. Ce sont les alternances de ces deux lignes contradictoires qui sont caractéristiques de ce que Mikhaïl Bakhtine appelle « réalisme grotesque » :

« Dans le réalisme grotesque (c'est-à-dire dans le système d'images de la culture comique populaire), le principe matériel et corporel est présenté sous son aspect universel de fête, utopique. Le cosmique, le social et le corporel sont indissolublement liées, comme un tout vivant et indivisible. Et ce tout est joyeux et bienfaisant. »<sup>8</sup>

Une des tendances du roman de Roberto Bolaño est de représenter des intellectuels latino-américains précaires dans les bas-fonds des villes, avec les dealers et tueurs à gages. En plus, ce sont des personnages qui ont eux-mêmes des traits de criminels. Il serait intéressant d'étudier cette faible frontière sociale dans le cadre de l'esthétique du rabaissement, puisqu'un autre trait marquant du réalisme grotesque est :

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 28.

« Le rabaissement, c'est-à-dire le transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel, celui de la terre et du corps dans leur indissoluble unité. »<sup>9</sup>

Dans *Le Nom de la Rose* d'Umberto Eco, « le principe matériel et corporel » est présenté sous le prisme de l'humour noir. Tout au long de l'histoire, les détectives font des découvertes érudites en même temps qu'ils découvrent les corps des cadavres déchiquetés dans la fange, ou lancés dans un tonneau de vin (ce qui peut faire penser à Dionysos, dieu carnavalesque lui-même déchiqueté).

À l'humour noir s'ajoute l'érotisme. Ces deux dimensions ne sont pas seulement des mécanismes de transgression. Elles servent aussi à réaliser des constats sur les diverses crises qui peuplent les romans. Par exemple, dans le monde du roman d'Umberto Eco, où la mort est le sujet de conversation le plus fréquent, il n'est pas rare de trouver de grands spécialistes de l'humour noir parmi les intervenants. On se tiendra alors à la définition de cette notion donnée par André Breton dans *Anthologie de l'humour noir*<sup>10</sup> :

« L'humour noir est borné par trop de choses, telles que la bêtise, l'ironie sceptique, la plaisanterie sans gravité... (l'énumération sera longue), mais il est par excellence l'ennemi mortel de la sentimentalité à l'air perpétuellement aux abois – la sentimentalité toujours sur fond bleu ».

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 29

<sup>10</sup> André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1966, p. 12.

En effet, le roman ne fait pas preuve de politiquement correct ni de sentimentalisme et on est loin d'y trouver une morale. Comme le dirait Gabriel Garcia Marquez, « on ne fait pas de littérature avec de bons sentiments ». Umberto Eco et Sami Tchak dans *Hérmina* n'évoquent respectivement le thème de l'humour et celui de l'érotisme que pour s'approcher du mal.

Toutefois, à part le personnage de Burgos, on trouve plutôt des personnages qui expriment à travers leurs désirs et leur humour leur attachement à la vie. En ce qui concerne l'érotisme, on peut s'attacher à ce que propose Georges Bataille dans *La littérature et le mal*<sup>11</sup>. D'un côté, on peut penser au protagoniste d'*Hermina* qui incarnerait le dieu Éros dans sa recherche de l'amour et qui affronterait son antipode Thanatos, le dieu de la mort et peut-être aussi du désespoir :

« Le fondement de l'effusion sexuelle est la négation de l'isolement du moi, qui ne connaît la pâmouison qu'en s'excédant, qu'en se dépassant dans l'étreinte où la solitude de l'être se perd. Qu'il s'agisse d'érotisme pur (d'amour-passion) ou de sensualité des corps, l'intensité est la plus grande dans la mesure où la destruction, la mort de l'être transparaissent. Ce qu'on appelle le vice découle de cette profonde implication de la mort. Et le tourment de l'amour désincarné est d'autant plus symbolique de la vérité dernière de l'amour que la mort de ceux qu'il unit les approche et les frappe ».

---

<sup>11</sup>Georges Bataille, *La Littérature Et Le Mal*, Paris, Gallimard, 1957, p. 12-13.

D'un autre côté, on peut penser aux liens qui unissent les personnages de la paralittérature et ceux plus modernes des romans du corpus à travers la définition que le même essayiste donne de l'érotisme :

« L'érotisme est, je crois, l'approbation de la vie jusque dans la mort. La sexualité implique la mort, non seulement dans le sens où les nouveaux venus prolongent et remplacent les disparus, mais parce qu'elle met en jeu la vie de l'être qui se reproduit. Se reproduire est disparaître, et les êtres asexués les plus simples se subtilisent en se reproduisant. Ils ne meurent pas, si, par la mort, on entend le passage de la vie à la décomposition, mais celui qui était, se reproduisant, cesse d'être celui qu'il était (puisqu'il devient double) ».

Le héros d'*Hermina* correspondant si bien à cette définition, on se demandera de quelle façon le récit met en place un humour et un érotisme qui symbolisent le dépassement de la mort dans toutes ses dimensions, et notamment dans la création de nouveaux personnages de paralittératures et d'une nouvelle littérature.

Cet universalisme comique et érotique dans l'alternance de la mort et la renaissance se manifeste de manière plus saisissante et logique dans les péripéties amoureuses des personnages. Un exemple du parallèle entre le thème de la réflexion érudite sur le désir et celui du désir est dans le titre *Le Nom de la Rose*, qui fait allusion à la prostituée que le détective du roman d'Umberto Eco cherche en même temps que la *Poétique* d'Aristote. Ce livre, qui peut être le symbole d'une nouvelle époque, la Renaissance, cohabite à part égale avec un personnage amoureux-bouc émissaire dont la mort incarne la fin d'une époque.

L'expression « détectives sauvages » du roman de Roberto Bolaño fait allusion à des spécialistes, mais qui sont aussi des antihéros, hors la loi, et notamment à distance des paradigmes littéraires. De fait, les détectives fondent un mouvement, le réalisme viscéraliste, qui a pour principale caractéristique de rejeter l'histoire littéraire officielle et sa figure de proue, Octavio Paz. Robin des bois des lettres, ils projettent même de l'enlever. Le roman peut être envisagé comme un manuel d'antihéros poétique (de même que l'ensemble des nouvelles d'Antoine Volodine).

Derrière l'aspect romanesque du antihéros lettré transparait la représentation de l'avant-gardiste qui doit se sacrifier pour faire de la littérature. Cela évoque le mythe d'Achille, héros de l'*Illiade*, qui avant de partir à Troie affronte son destin et a le choix entre une vie courte, intense et glorieuse ou une vie longue et paisible. Parmi le personnel romanesque qui représente des hommes lettrés, seul Garcia Madero choisit la deuxième option. C'est le seul détective sauvage du roman qui connaît une fin heureuse et arrête l'entreprise avant-gardiste et dédie sa vie à l'amour et à la famille. ; or, il ne figure ironiquement pas dans le livre d'histoire du mouvement réaliste viscéraliste, alors qu'il en faisait partie. Il sauve sa vie et s'extrait donc de l'histoire littéraire.

C'est cet aspect de l'histoire littéraire, comme un dieu mexicain qui réclame des corps à ses adorateurs en échange de leurs vies, qui règne dans le recueil de nouvelles d'Antoine Volodine, le roman de Roberto Bolaño et celui de Sami Tchak dans lequel le protagoniste est l'auteur du roman même (il est en effet possible d'établir un parallèle entre la pensée sur la mort de l'auteur par Roland Barthes et le personnage de l'auteur dans *Hermína*). En même temps que ce dernier s'achève, le personnage disparaît dans un brouillard aussi blanc que la dernière page du livre.

## **Chapitre 1**

### **Jeu et discours érudits**

Dans quelle mesure la paralittérature peut-elle provoquer à la fois une revalorisation des œuvres et des champs littéraires non reconnus par l'histoire littéraire et sa propre valorisation, alors qu'elle propose sous une forme ludique une histoire littéraire alternative à l'officielle ?

La structure sinusoïdale des récits dans les paralittératures est à l'origine d'une esthétique qui valorise l'aspect ludique des paralittératures. Cette disposition impose quelques restrictions à la connaissance d'une vérité sur la crise de la fin de la littérature : mise en question des autorités érudites, plusieurs versions d'un même phénomène dont il est impossible de faire l'unanimité, abondantes péripéties qui n'ont pas de rapport avec la trame principale, hétérogénéité des types de récits, zones d'ombre quant aux dialogues argumentatifs entre les personnages et aux conditions de renseignement sur la littérature. Cela revient à dire que l'aspect ludique permet de mettre en question la construction de tout commentaire soi-disant scientifique sur la littérature. On peut mettre en avant le croisement du registre fantastique avec celui du réalisme journalistique, dans les œuvres, qui reprennent ainsi des catégories paralittéraires ; on peut trouver des motifs récurrents : cela ne rend pas les œuvres du corpus singulières. Autant affirmer que, eu égard à leurs imprécisions quant à la vérité sur la littérature, les œuvres du corpus se prêtent surtout à la liberté d'interprétation et d'imagination. La complexité des œuvres est comme démentie par l'évidence avec laquelle la paralittérature resplendit dans l'imaginaire culturel :

« Il me semble que l'une des caractéristiques de base des paralittératures est d'être en prise directe sur leur époque, d'en rendre compte beaucoup plus précisément et surtout plus rapidement, que les littératures générales. Cette idée ne saurait être prise comme l'un des fondements des paralittératures sauf si on les pense en tant que littératures de consommation immédiate, en tant que littératures fongibles. Aussi la plupart des paralittératures vont-elles témoigner de leur époque, principalement sous une forme métaphorique. Echappent plus ou moins à cette règle les paralittératures iconiques : la BD et le roman-photo. Les autres seront calquées sur leur temps. On ne conçoit pas une enquête policière menée par Sherlock Holmes ou par Hercule Poirot qui se baserait sur des analyses d'ADN ! La littérature populaire, plus que toute autre, doit pouvoir être facilement décodée par ses lecteurs et cette forme passe par la mise en place d'un monde aisément accessible à l'imaginaire, donc proche du réel quotidien. La métaphore n'est là que pour permettre la mise en place d'une fiction, mais le travestissement du réel est tellement léger que l'identification se fait sans peine. »<sup>12</sup>

La complexité ne refrène nullement les représentations qui, de près ou de loin, dessinent une identité concrète de la paralittérature. L'aspect ludique de celle-ci ne rompt pas complètement avec les discours érudits. Si la nature, les pratiques, les méthodes et les enjeux ne sont pas les mêmes, il existe un échange d'un pôle à

---

<sup>12</sup>Daniel Fondanèche, *Paralittératures*, Paris, Vuibert, 2005, p.14.

l'autre, attesté par des intérêts partagés et des bornes quelques fois floues entre ces domaines expérimentaux. Il arrive que les jeux dans les œuvres du corpus traitent d'un savoir sur la littérature inatteignable par la voie du discours argumentatif ou se démarquent de toute aspiration à la véracité objective par l'apport d'une connaissance abstraite de la littérature. De nombreuses réflexions sur la littérature, quant à elles, s'installent à mi-chemin entre le jeu et le discours sérieux. Un brin de scepticisme, enfin, nous avertirait de la fausseté et du ridicule présents dans les discours de certains personnages érudits qui se refusent à jouer, en contrecarrant d'autres personnages.

Sans tomber dans le relativisme et dans le débat, présent dans certaines œuvres du corpus, entre joueurs et non-joueurs, érudits et « détectives sauvages », entre un savoir argumenté, juste, exact, qui répond à la crise de la littérature et le divertissement intégral que proposent certains personnages, nous examinerons quelques-uns des discours sur la littérature. Chaque œuvre littéraire offre à saisir une facette différente du jeu dans la paralittérature et de sa dynamique : quelle est sa particularité dès lors qu'il empêche même la trame narrative de se développer, le roman de « s'écrire » ? Qu'est-ce qui explique son omniprésence ? En guise de première pierre à notre étude, les œuvres du corpus nous introduiront à des esquisses d'une identité générale du jeu et à une réflexion sur son intérêt. En privilégiant ces œuvres, nous placerons donc le jeu dans une médiation entre jeu et joueur, divertissement et pratique ou, pour le dire de façon moins convenue, entre ce que le joueur apprend de la littérature et ce qu'il pense à partir d'elle, en jouant avec elle. Dans le cadre d'une étude de l'apprentissage théorique dans le jeu, l'indication de certains aspects de cette idée nous intéresse en tant que discours qui

interviennent dans le clivage entre haute littérature et paralittérature et le transforment.

## I. Littérarité de la littérature populaire et de la paralittérature

Nous pouvons déjà énumérer quelques idées et donner les auteurs qui seront analysés.

Tout d'abord, l'histoire littéraire proposée par Jasper Fforde dans *Le Puits des histoires perdues* n'est pas la même que l'histoire officielle. Thursday Next découvre que les classiques de la littérature sont fabriqués dans une manufacture de prose :

« —Mr. Grnksghty a rédigé des contextes pour les Brontë et Thomas Hardy, déclara LeRoussi, posant son sac et se perchait sur le bord d'une table.

—Ca, oui, dit le bonhomme en me dévisageant pardessus ses demi-lunes. Mais c'était il y a longtemps. Charlotte Brontë, ça, c'était un écrivain. Pour elle, j'ai fait de la belle ouvrage, et encore, tout n'as pas servi... » (LPHP, 76) <sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> “Mr Grnksghty here used to write backstories for the Brontës and Thomas Hardy,” explained Snell, placing his bag on the floor and sitting on a table edge. “Ah, yes!” replied the man, gazing at me over the top of a pair of half-moon spectacles. “But that was a long time ago. Charlotte Brontë, now she was a writer. A lot of good work for her, some of it barely used—” (TWLP, 53)

Au fur et à mesure que le récit avance, celle-ci n'est plus ce qu'elle est, elle le devient. Cela a aussi lieu dans les œuvres du corpus dans lesquelles il y a une dose plus grande de haute littérature que de paralittérature.

Nous pouvons observer justement que plus il y a de la haute littérature, plus la modification de l'histoire littéraire est profonde. D'une part, on trouve dans *Les Détectives sauvages* de Roberto Bolaño, des réécritures de texte de la grande littérature qui vont jusqu'à les transformer en des récits policiers. Le refus de recréer l'histoire littéraire de manière sérieuse est ainsi mis en évidence quand elle est racontée sous la forme d'un sous-genre de la paralittérature. D'autre part, Antoine Volodine, tout en faisant beaucoup moins de paralittérature que Roberto Bolaño, au lieu de la démonter, transforme celle-ci en haute littérature. De sorte que le non-sérieux devient sérieux et vice-versa. Parmi les principales caractéristiques de la paralittérature nous distinguons deux : elles ont pour ancêtre le roman populaire et elles ont une identité commerciale. *Les Détectives sauvages* contient des références explicites au roman populaire antique, comme par exemple *L'Âne d'or* d'Apulée, tandis qu'*Écrivains*, bien que reprenant le thème de la dystopie du roman de science-fiction, ne peut être qualifié de réécriture. De même, le premier chapitre et le dernier chapitre des *Détectives sauvages* contiennent des éléments suffisants qui permettent de l'identifier au roman de western : les détectives s'accrochent à la loi sur les armes à feu, à la politique du « long bâton », à une population qui se retrouve dans les bars où l'on retrouve des anecdotes des bas-fonds, alors qu'il n'est pas possible d'affirmer qu'*Écrivains* s'inscrit dans un genre de la paralittérature en particulier. Antoine Volodine reprend un minimum d'éléments de la paralittérature pour en faire de la haute littérature dans le sens de « littérature érudite qui réfléchit sur elle-même afin de développer une idée spécifique du rôle des avant-gardes ».

Même les auteurs qui font surtout de la paralittérature, comme Alberto Mussa et Umberto Eco dans *Le Nom de la Rose*, montrent une littérature différente du travail des historiens. Antoine Volodine, Roberto Bolaño, Umberto Eco et Alberto Mussa pratiquent tous quatre la parodie du roman policier, faisant ainsi de ce genre un outil de critique de la quête moderniste de sens. Daniel Fondanèche écrit :

« Le surhomme du feuilleton et le détective sont deux héros justiciers. Tous deux représentent une pratique judiciaire parallèle dans la mesure où elle ne rejoint la justice instituée qu'in extremis, soulignant par là les limites et insuffisances de celles-ci. C'est bien de cela qu'il s'agit et c'est pour cela que les deux modèles sont si proches. La police est encore sous-développée et souvent incapable de réagir correctement : le détective amateur comme le justicier trouveront le chemin le plus court pour parvenir à la vérité. »<sup>14</sup>

#### **a. Fictions d'histoire littéraire : Alternatives à l'histoire officielle**

Nous aborderons plus loin deux paradigmes du corpus étudié : l'infini de la littérature et le détective ; avant cela, il importe d'insister sur la dimension intertextuelle, et en particulier transtextuelle, de la paralittérature pratiquée dans les œuvres du corpus, moins pour prôner une approche formaliste que pour présenter

---

<sup>14</sup>*Op. cit.*, p.33.

ces œuvres comme une mémoire de la littérature ou une mémoire de deux littératures : la haute littérature et la paralittérature. On connaît la revendication structuraliste : tout texte est fait à partir d'autres textes ; dans le cadre des œuvres du corpus où le lecteur est intradiégétique, on dirait que tout personnage lecteur subit les influences qu'il exploite. Il faudrait préciser que, dans les œuvres du corpus, l'histoire littéraire est revisitée de manière ludique.

L'histoire de Thursday Next, du roman de Jasper Fforde, inviterait à comparer la paralittérature à une vaste bibliothèque, en présentant la détective comme une gardienne d'un univers qui contient toute la littérature du monde : après une visite guidée par le chat d'*Alice aux merveilles*, Thursday connaît désormais l'endroit qui contient tous les livres, même ceux en train d'être écrits. Thursday Next, de détective littéraire, devient femme-bibliothèque à la fin du récit et cette transformation s'opère par le biais du divertissement. Elle parcourt l'univers littéraire souvent selon son goût et peut même le modifier à sa guise. L'histoire littéraire dans les œuvres du corpus est constituée par réunion d'hypertextes, selon la notion de Genette, au service du jeu, c'est-à-dire des transformations ludiques des textes originaux, que nous pouvons désigner comme « versions » : c'est le cas du classique *Jane Eyre* qui, dans le roman de Jasper Fforde, est habité par le criminel qui poursuit Thursday Next.

Grâce au jeu dans le roman policier de Jasper Fforde, l'histoire littéraire évolue au fur et à mesure des destructions, ajouts, enlèvements et toute altération que les personnages font, en particulier au personnel romanesque et aux décors des textes de la littérature enseignée à l'université, comme il en est fait du roman de Charlotte Brontë. Modifier les textes littéraires est considéré comme un crime : « Avocat à la Jurifiction, il avait été nommé pour assurer ma défense : j'étais toujours

sous le coup d'une inculpation pour avoir changé la fin de *Jane Eyre*. » (LPHP, 66)<sup>15</sup>.  
L'histoire littéraire n'est ainsi plus ce qu'elle est, elle le devient en permanence.

La paralittérature peut se valoriser elle-même en proposant une histoire littéraire alternative dans laquelle elle se donne une place ; mais tous les auteurs du corpus ne créent pas avec les mêmes doses de paralittérature. Chacun d'eux propose une modification génétique du code littéraire, en effectuant des réécritures arbitraires pas forcément continues dans le temps, et encore moins dans l'espace, qui aboutissent à leurs œuvres.

#### **b. Haute littérature : pour une modification profonde de l'histoire littéraire**

On peut étendre notre étude à tout le corpus pour montrer comment les auteurs jouent en combinant, assemblant, réécrivant différents textes de l'histoire littéraire. Le lecteur peut se reporter au roman d'Alberto Mussa pour avoir une version plus simple et plus courte de l'histoire littéraire que celle donnée par Roberto Bolaño ou Antoine Volodine : au lieu de plusieurs historiens il n'y en a qu'un, le narrateur principal ; l'histoire littéraire est organisée dans l'ordre de l'alphabet arabe ; il n'y a qu'une seule histoire littéraire : celle de l'origine de la littérature arabe. De même, dans le roman de Jasper Fforde, la détective Thursday Next doit poursuivre des méchants aux noms tirés de la mythologie grecque qui s'amusent à entrer

---

<sup>15</sup> "He was one of Jurisdiction's lawyers and had been appointed to represent me; I was still facing a charge of fiction infraction after I changed the ending of *Jane Eyre*." (TWLP, 45)

littéralement dans les romans comme *Jane Eyre* pour y semer le chaos. Enfin, dernier exemple, une personne réelle, Octavio Paz, devient un personnage dans le roman de Roberto Bolaño et change l'histoire littéraire en faisant la rencontre du mouvement marginal du « réalisme Viscéral », les détectives sauvages. Les exemples abondent des récits policiers au moins partiellement réécrits, croisés avec d'autres, d'où sont tirées des situations narratives, des thèmes et des motifs.

En ne considérant que *Les Détectives sauvages*, afin de s'en tenir à l'œuvre qui décrit l'histoire littéraire de la manière la plus complète, on remarque que cette dernière est altérée depuis sa dimension hiérarchique, qui met en avant la grande littérature qu'incarne Octavio Paz, jusqu'à l'histoire marginale du mouvement « viscéral réaliste », en passant par une réécriture latino-américaine partielle des mythes grecs, comme celui d'Ulysse, puisque l'un des protagonistes s'appelle Ulises Lima.

La relation à l'histoire littéraire est différente chez Antoine Volodine par opposition aux autres auteurs : il crée sa propre histoire littéraire dans laquelle l'histoire officielle n'est jamais citée, comme si elle n'existait pas. Alberto Mussa par exemple s'approprie l'histoire officielle pour créer et dans ce sens exprime dans l'Avertissement de son œuvre sa volonté de proposer un texte qui va dans le sens de la constitution d'un recueil cohérent, entre unité et variété :

« L'HISTOIRE PRINCIPALE DU LIVRE est divisée en vingt-huit chapitres, chacun portant le nom de l'une des vingt-huit lettres de l'alphabet arabe.

On trouvera, intercalés, des chapitres intermédiaires, non numérotés, que j'ai appelés alternativement paramètre et détour.

Les détours sont des récits plus ou moins liés à l'intrigue principale, dans laquelle ils étaient originellement insérés, mais que j'ai choisi de séparer pour le plus grand profit du lecteur.

Les paramètres sont des légendes de héros arabes, comparables au personnage principal de l'histoire, poètes comme lui, et dont on pourra apprécier les talents. » (LEQ, 7) <sup>16</sup>

Ce n'est pas le cas d'Antoine Volodine. La théorisation du post-exotisme donne, cependant, une caution indispensable à une interprétation selon laquelle l'organisation générale d'*Ecrivains* serait concertée, calculée en vue de la description d'un imaginaire mouvement poétique avant-gardiste, qui passe son temps à jouer avec les mots en prison. Antoine Volodine rassemble par ailleurs certaines œuvres pour en faire des œuvres dans l'œuvre du post-exotisme : *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (1998), *Des anges mineurs* (1999), *Bardo or not Bardo* (2004).

Ce mouvement poétique présent dans l'œuvre du corpus récuse toute trahison envers leur œuvre littéraire collective ; mais ses membres s'autorisent néanmoins un réagencement ludique des poésies, au prétexte que leur contenu subversif ne sera pas détecté ainsi en prison. Le narrataire intradiégétique du texte

---

<sup>16</sup> “A principal história deste livro está secionada em vinte e oito capítulos, nomeados conforme as vinte e oito letras do alfabeto árabe. Entre eles, há capítulos intermediários, sem numeração, que denominei alternadamente *parâmetros* e *excursos*.”

Os excursos são narrativas mais ou menos relacionadas à intriga dominante, na qual estavam originalmente inseridas, mas que convim desmontar para melhor fruição do leitor.

Os parâmetros são lendas de heróis árabes, comparáveis ao protagonista e poetas como ele, cujos talentos poderão medir” (OEQ, 15)

d'Antoine Volodine conçoit l'activité poétique comme un jeu pour passer le temps, et regroupe les poèmes dispersés des autres poètes, par exemple dans « Remerciements », où le poète se rappelle des membres de son mouvement ainsi que de leurs œuvres. Le regroupement est généralement motivé par un registre ou un type de discours, comique et plaisant, sérieux et macabre, en fonction du tempérament du personnage, comme celui de la nouvelle « Mathias Olbane », qui ouvre le recueil :

« L'idée de Mathias Olbane était de réussir à se tuer avant d'avoir prononcé le nombre quatre cent quarante-quatre, qu'il avait fixé comme limite à cette longue scansion mentale. A raison d'un chiffre toutes les deux secondes, la durée de survie devant le miroir avoisinait un quart d'heure, ce qu'il estimait raisonnable. Par ailleurs, quatre et quarante-quatre renvoyaient à avril 1944, date à laquelle son grand-père paternel était mort à Buchenwald. La numérogie ne l'avait jamais passionné et il ne nourrissait aucun respect spécial pour les mathématiques, mais il aimait la perfection qui se dégageait de ce qu'il appelait les jolis chiffres, et il lui plaisait aussi de combiner sa volonté sa volonté de suicide avec un hommage à un disparu, à l'un des disparus tragiques de sa famille. » (E, 10)

Ces retouches structurelles sont les manifestations les plus évidentes, avec l'ajout des nouveaux membres du post-exotisme, de la caractéristique subversive, mais surtout ludique, du texte d'Antoine Volodine. Elles provoquent des échos, des analogies entre les nouvelles d'*Ecrivains*. L'unité n'est pas seulement assurée par la

centralisation autour du mécanisme de production des jeux poétiques, « joue en attendant sortir de prison et reprendre les armes », des correspondances écrites entre les personnages, de lieux cardinaux – la prison, un tunnel obscur, une maison, une école en ruines – d'un genre paralittéraire tel que le roman dystopique d'anticipation et d'un type de discours : elle repose également sur la proximité entre des schémas narratifs. Les analogies tacites sont principalement assurées par la capacité ludique du mouvement, par le passage d'un passe-temps à l'autre. Grâce au maillage intertextuel de ce mouvement imaginaire et intradiégétique, *Ecrivains* acquiert un certain degré de cohérence qui compense l'impression d'une succession hasardeuse, non programmée, de nouvelles.

La paralittérature pratiquée par Antoine Volodine provoque une valorisation de celle-ci, mais non pas de l'histoire littéraire, qui est complètement masquée dans *Ecrivains*.

Par des réécritures des textes de la grande littérature, jusqu'à les transformer en récits policiers, les écrivains comme Roberto Bolaño et Antoine Volodine ne font pas seulement usage de la haute littérature pour modifier l'histoire littéraire. Ils démontent aussi la paralittérature.

Au-delà des spécificités, les œuvres du corpus ont des mécanismes transtextuels liés au jeu. La pratique du jeu dans ces littératures fait ressortir l'assemblage dont chaque récit est constitué : les joueurs s'amuse à combiner des éléments historiques disparates, les mêlent les uns aux autres, parfois adroitement, d'autrefois de manière plus comique.

La réécriture gouverne l'évolution de ces littératures à partir du jeu : par des parodies qui remplacent et régionalisent les contenus universels ; par les transformations des contenus en des espaces de jeu des personnages ; par des

réécritures des textes de la grande littérature jusqu'à les transformer en des récits policiers.

Parmi les plus faciles à repérer, le mythe d'Ulysse entretient des ressemblances avec Ulises Lima de Roberto Bolaño et avec Sindbad d'Alberto Mussa.

« LES LECTEURS OCCIDENTAUX des *Mille et une Nuits*, plus particulièrement ceux qui ont feuilleté la traduction de Galland, connaissent certainement bien l'histoire des deux Sindbad, le marin et le portefaix (l'un des deux, Sindbad le portefaix, est aussi nommé Hindbad dans certaines éditions). Les plus érudits doivent avoir entendu parler d'un troisième Sindbad ou, plus proprement, Sindabad, prince perse personnage principal d'un livre qui raconte l'histoire de son éducation, à la manière de la *Cyropédie* de Xénophon.

C'est un quatrième Sindbad – qui n'est ni Sindbad, ni Sindabad – qui est le véritable d'entre eux, le plus ancien des quatre, dont le seul démerite aura été de ne pas posséder de livre qui dévoilât ses aventures. » (LEQ, 89) <sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> “Os leitores ocidentais das *Mil e uma noites*, particularmente os que folhearam a tradução de Galland, certamente conhecem bem a história dos dois Sindbad, o navegador e o carregador (um deles, o Sindbad carregador, dependendo da edição, dito também Hindbad). Os mais eruditos devem ter ouvido falar de um terceiro Sindbad ou, mais propriamente, Sinbadad – príncipe persa protagonista de um livro que conta a história de sua educação, à maneira de *Ciroedía*, de Xenofonte.

O quarto Sinbad – que não é nem Sindbad, nem Sindabad – é o legítimo, o mais antigo dos quatro, cujo demérito consiste apenas em não ter havido livro que desvendasse suas aventuras.” (OEQ, 111)

Les aventures d'Ulises Lima font la preuve du passage d'un stade mythique-merveilleux à un texte moderne policier et fantastique. Nous pouvons pointer les incohérences narratives relatives à la narration d'un récit policier : celui-ci fait intervenir des éléments psychologiques, absents dans le mythe. Des parodies des textes, satiriques ou comiques, montrent la non-soumission à l'histoire littéraire et le privilège accordé au jeu. La parodie la plus remarquable est celle de l'Odyssée d'Ulysse par Roberto Bolaño. Le récit des voyages d'Ulises se trouve dans le deuxième chapitre du roman, c'est-à-dire au milieu des deux autres chapitres dans lesquels les détectives sauvages jouent aux devinettes avec la terminologie poétique. Ce jeu est donc le principe moteur du récit parodique d'Ulises Lima : il relate une histoire étonnante et prodigieuse où l'alter ego d'Ulysse ne cesse de subir des échecs. Le lecteur a le temps de bien se familiariser avec le cycle du voyage en Amérique Centrale, en Israël, en Europe, or ce principe, disions-nous, est pris à contre-pied : nous qualifions l'histoire d'« étonnante » dans la mesure où les aventures dans toutes ces régions du monde n'engendrent ni enthousiasme ni conviction chez Ulises Lima. En fait, au contraire de celles du mythique Ulysse, faisant face aux épreuves et revenant glorieux, ces péripéties sont souvent macabres et antihéroïques. Il fait même peur à son entourage :

« Il y avait une place de libre et je me suis dit pourquoi je ne mettrais pas mon copain Ulises Lima dans le petit groupe qui part au Nicaragua ? Ça, c'est arrivé en janvier, une bonne façon d'inaugurer l'année. Et en plus, on m'avait dit qu'Ulises allait très mal et j'ai pensé qu'un petit voyage en Révolution remonte le moral à n'importe

qui. J'ai donc arrangé les papiers sans demander rien à personne et j'ai mis Ulises dans l'avion qui allait à Managua. Evidemment, je ne savais pas qu'avec cette décision je donnais la corde pour me pendre, si j'avais su, Ulises Lima n'aurait pas bougé du D.F., mais je suis comme ça, impulsif [...] J'ai mis Ulises Lima dans l'avion et je crois qu'avant de décoller, j'ai eu l'intuition e ce que ce petit voyage pouvait avoir comme conséquences pour moi. La délégation mexicaine avait à sa tête mon chef, le poète Álamo, et quand celui-ci a vu Ulises il est devenu blanc et m'a pris en aparté. Que fait ce con ici, Montero ? a-t-il dit. » (LDS, 506-507) <sup>18</sup>

L'auteur renverse le schéma mis en place dans la version mythique, dans laquelle la fin est heureuse : on attend cette fin qui n'arrive jamais. Pour comble, l'énonciation parodique de ces péripéties réussit mine de rien à être fidèle à la plus profonde structure des voyages du personnage mythique : Ulises Lima pense à sa bien-aimée tout comme Ulysse pense à Pénélope. À moins qu'il ne faille renverser à notre tour la perspective : c'est parce qu'il y a insatisfaction d'Ulises Lima puis besoin de voyager qu'un dérèglement de l'énonciation et du voyage du retour chez Pénélope conduit à une errance infinie. Roberto Bolaño fait une sorte de double

---

<sup>18</sup> “Había una plaza libre y yo me dije ¿por qué no meto a mi cuate Ulises Lima en el grupito que va a Nicaragua? Esto pasó en enero, una buena manera de inaugurar el año. Y además, me habían dicho que Lima estaba muy mal y yo pensé que un viajecito a la Revolución le recompone los ánimos a cualquiera. Así que arreglé los papeles sin consultarle nada a nadie y metí a Ulises en el avión que iba a Managua. Por supuesto, yo no sabía que con esa decisión me estaba poniendo la sogá al cuello, si lo hubiera sabido Ulises Lima no se mueve del DF, pero uno es así, impulsivo [...] Metí a Ulises Lima en el avión y yo creo que ya antes de que despegáramos me olí lo que podía acarrearle aquel viajecito. La delegación mexicana estaba encabezada por mi jefe, el poeta Álamo, y cuando éste vio a Ulises se puso blanco y me llamó aparte. ¿Qué hace este pendejo aquí, Montero?, dijo.” (LDS, 331)

pied-de-nez à la version mythique d'Ulysse : le chagrin d'Ulises Lima n'empêche pas le récit, car le manque reste à combler ; puis l'insatisfaction semble stimuler le besoin de voyager. Par ce retournement du mythe grec sur lequel se bâtit le récit d'Ulises Lima, par la désacralisation du mythe, par le fait que ce soit un antihéros, comme les détectives des polars, ce récit peut être qualifié de carnavalesque. Depuis que les détectives jouent aux devinettes dans leur voiture en fuite, le récit ne cesse d'enchaîner des histoires de basfonds dans lesquelles Ulises Lima est le protagoniste ; des voyages qui ressemblent plutôt aux errances d'un mort-vivant, un Ulises Lima peu astucieux et à la loquacité malade, dans une envolée de situations comiques. Le fait qu'un historien littéraire s'intéresse à des poètes joueurs comme Ulises Lima est une autre preuve du caractère parodique du récit : après l'Ulysse d'Homère, Ulises Lima, ce joueur et détective décadent, fait partie de l'histoire littéraire.

La modification de l'histoire littéraire par les écrivains qui font beaucoup de haute littérature est considérable.<sup>19</sup> Ces derniers placent dans des histoires littéraires alternatives des mouvements, des œuvres, des champs littéraires non reconnus par l'histoire littéraire officielle. Simultanément, les auteurs qui font plus de paralittérature que de haute littérature peuvent apporter des changements non moins importants à l'histoire littéraire. Ce qui prouve que la valorisation de la haute littérature et de la paralittérature a lieu à tous les niveaux, même si elle ne se réalise pas de manière scientifique, à la ressemblance des historiens de la littérature.

Des auteurs comme Roberto Bolaño et Umberto Eco démontent parodiquement tout aspect scientifique d'un des genres les plus populaires de la

---

<sup>19</sup>Daniel Fondanèche écrit : « Le concept de « littérature traditionnelle » est fort vague. J'aurais préféré qu'on parle de « littérature attestée », celle que l'on trouve dans les ouvrages de didactique de la littérature. », *ibid.*, p.8. Les écrivains qui font de l'histoire littéraire vont proposer une alternative à cette littérature attestée.

paralittérature : le roman policier. Reste à savoir si cette action ne conduit pas, de manière indirecte, à une dévalorisation de la littérature ; car il est probable que la parodie ne soit qu'une manière de jouer. Le jeu serait donc plus important qu'un quelconque dessein de valorisation de la littérature.

**c. La parodie du roman policier : pour une critique de la quête moderniste du sens**

Les histoires parodiques de détectives ne manquent pas dans les œuvres du corpus, à commencer par *Fantômas* de Julio Cortázar, qui découle du célèbre récit éponyme du XIXe siècle, dont il présente une réécriture plus ou moins élaborée. Au cours de l'évolution des jeux dans les récits, l'histoire littéraire se construit ainsi en empruntant à des récits, la plupart du temps policiers, desquels découle l'importance de la figure du détective : c'est le cas par exemple dans le récit de Julio Cortázar où il fait lui-même le détective pour aider Fantômas. Les manigances de Salvatore ou les imprudences ridicules provoquées par le jeune narrateur Adso de Melk dans le roman d'Umberto Eco sont d'autres histoires comiques de détectives. Ces histoires reposent sur le comique de situation, sur la caricature des personnages inspirée des livres de l'abbaye et sur un schéma éprouvé des péripéties de détectives. Il existe aussi une reprise de la manière de réfléchir des philosophes dans le cadre de la recherche du criminel dans l'abbaye, par exemple le maître d'Adso lui explique les différences entre la déduction, l'abduction, l'induction. Ou quand il lui explique comment il se fait guider par son intuition :

« Si tu vois quelque chose de loin et ne comprends pas de quoi il retourne, tu te contenteras de le définir comme un corps étendu en extension. Quand il se sera approché de toi, tu le définiras alors comme un animal, même si tu ne sais pas encore s'il s'agit d'un cheval ou d'un âne. Et enfin, quand il sera plus près, tu pourras dire que c'est un cheval, même si tu ne sais pas encore si c'est Brunel ou Favel. Et seulement quand tu seras à la bonne distance, tu verras que c'est Brunel (autrement dit ce cheval et pas un autre, quelle que soit la façon dont tu décides de l'appeler). Et là ce sera pleine connaissance, l'intuition du singulier. [...] Ainsi les idées, dont j'usais précédemment pour me figurer un cheval que je n'avais pas encore vu, étaient de purs signes, comme les empreintes sur la neige étaient des signes de l'idée de cheval : et on use des signes et des signes de signes dans le seul cas où les choses nous font défaut ».

(LNR, 35)<sup>20</sup>

Cette histoire imite la figure positiviste du détective en la retournant et la mettant à l'épreuve dans le labyrinthe de l'abbaye ; c'est aussi une image de la

---

<sup>20</sup> “Se tu vedi qualcosa da lontano, e non capisci cosa sia, ti accontenterai di definirlo come un corpo esteso. Quando ti si sarà avvicinato lo definirai allora come un animale, anche se non saprai ancora se sia un cavallo o un asino. E infine, quando esso sarà più vicino, potrai dire che è un cavallo anche se non saprai ancora se Brunello o Favello. E solo quando sarai alla giusta distanza tu vedrai che è Brunello (ovvero quel cavallo e non un altro, comunque tu decida di chiamarlo). E quella sarà la conoscenza piena, l'intuizione del singolare. [...] Così le idee, che in precedenza io usavo per figurarmi un cavallo che non avevo ancora visto, erano puri segni, come erano segni dell'idea di cavallo le impronte sulla neve: e si usano segni e segni di segni solo quando ci fanno difetto le cose.” (INR, 40)

méthode scientifique utilisée par les chercheurs et penseurs, notamment ceux qui réfléchissent sur la littérature, et la figure du détective est celle du chercheur qui cherche le sens, telle la mouvance post-moderniste. Mais rares sont les cas qui, comme celui-ci, satirisent le scénario stéréotypé du roman policier et tendent tant vers la farce. Dans d'autres romans policiers, certaines scènes, censées susciter la peur et le dégoût, peuvent aussi se lire comme des parodies grotesques de séquences narratives et de motifs stéréotypés. Mais la présence de l'humour dans un texte aussi métalittéraire que *Le Nom de la Rose* et d'autres œuvres du corpus reste problématique. Sa compréhension dépend évidemment des conditions de production et de réception du texte et des codes littéraires et culturels partagés par « l'auteur » et le « lecteur ». Pour avoir une vision plus précise de l'humour dans le roman d'Umberto Eco, il est impossible de se contenter d'impressions de lecture non-intertextuelles ; il faudrait savoir qu'Umberto Eco lui-même dit s'inspirer de Jorge Luis Borges et de la culture érudite du Moyen Âge ; et il faudrait connaître la figure du détective dans l'histoire littéraire, restituer les codes intertextuels opératoires de la haute littérature et de la paralittérature présents dans *Le Nom de la Rose*. La caricature dans le roman d'Umberto Eco inspirée de celle du Moyen Âge, par exemple, constituerait un aspect d'une étude de la parodie du roman policier qui nous permet de le transférer au cadre d'une critique de la quête moderniste de sens. Cela rend clair le repérage des détournements parodiques : dans un monde chaotique, l'auteur évite de façon ludique la possibilité du sens.

Le plus étonnant pour nous est de constater que les « lectures » postmodernes très accaparées par la crise de la littérature n'abordent ou n'exploitent presque jamais la dimension humoristique existante dans les œuvres du corpus qui, au lieu de donner une quelconque vérité sur la littérature, proposent un retour au même.

Elles jettent un regard ironique et ludique sur l'histoire littéraire, sur la distinction entre paralittérature et haute littérature, sans forcément les démonter.

Deux exemples illustrent cette possibilité de certifier l'humour transtextuel. Le moins convaincant : poursuivant le tueur de l'abbaye, le jeune Adso de Melk protège son maître dans une bibliothèque qui contient toute la littérature mondiale. Pour un lecteur contemporain, l'humour peut venir de l'inversion des rôles où le disciple fait le guide et où le maître est ridiculisé. Adso de Melk n'est proprement pas un détective, sinon un immature, plus passionnel que rationnel. Or, cet humour n'apparaît que dans la relation avec des conduites déterminées par un ordre historique où la figure du détective positiviste domine, et s'amplifie en regard du scénario-type érudit dans lequel le vieux sage a accès à la connaissance pendant que son disciple muet le contemple et l'écoute. Cependant, cette lecture rencontre au moins deux restrictions.

D'une part, rien n'assure que la lecture parodique soit impliquée : suite à une valorisation éphémère du rôle du disciple, le maître garde son rôle de protecteur et guide. Humour ou non, l'enjeu, c'est la mort de la littérature représentée par l'incendie de la bibliothèque de l'abbaye. Le personnage d'Adso de Melk fait partie des jeunes érudits, dont l'exploit de l'incendie de la bibliothèque provoque l'admiration de son maître, et la crise dans la bibliothèque lui sert de faire-valoir :

« Point ne m'étonnait que le mystère des crimes tournât autour de la bibliothèque. Pour ces hommes voués à l'écriture, la bibliothèque était à la fois la Jérusalem céleste et un monde souterrain aux confins de la terre inconnue et des enfers. Ils étaient dominés par la bibliothèque, par ses promesses et par ses interdits. Ils vivaient avec elle, pour elle et peut-être contre elle, dans l'espoir coupable d'en

violier un jour tous les secrets. Pourquoi n'auraient-ils pas dû risquer la mort pour satisfaire une curiosité de leur esprit, ou tuer pour empêcher que quelqu'un ne s'appropriât un de leurs secrets jalousement gardé ? »<sup>21</sup>

L'humour serait plutôt un effet collatéral qui, au lieu de critiquer la quête de sens, l'inscrit dans la tradition du partage de savoir littéraire entre maîtres et disciples.

D'autre part, dans certains passages dans lesquels Adso de Melk contemple l'abbaye au lieu d'aider son maître à retrouver le criminel, le jeune disciple se fait gronder comiquement ou s'effraie, comme une poule mouillée, en regardant des statues monstrueuses. Passages divertissants du récit, ils peuvent se lire comme une parodie du détective qui ne pense qu'au crime, comme certains érudits ne pensent qu'à la fin de la littérature.

Pour résumer, les œuvres du corpus font converger divers courants, tendances et mouvements littéraires, qu'elles incorporent à plusieurs reprises, qu'elles cousent, qu'elles mélangent de façon ludique... Un seul récit peut être issu de plusieurs motifs ludiques ou de séquences héritées de la littérature populaire antique ou de la paralittérature, bricolés, joints par la propre créativité des narrateurs intradiégétiques qui sont souvent des poètes ou des conteurs, qui ont chacun leur façon de jouer avec les mots. Les hypothèses sur comment résoudre la crise de la

---

<sup>21</sup>LNR, p.198. IRN, Page 217: "Non mi stupivo che il mistero dei delitti ruotasse intorno alla biblioteca. Per questi uomini votati alla scrittura la biblioteca era al tempo stesso la Gerusalemme celeste e un mondo sotterraneo al confine fra la terra incognita e gli inferi. Essi erano dominati dalla biblioteca, dalle sue promesse e dai suoi interdetti. Vivevano con essa, per essa e forse contro di essa, sperando colpevolmente di violarne un giorno tutti i segreti. Perché non avrebbero dovuto rischiare la morte per soddisfare una curiosità della loro mente, o uccidere per impedire che qualcuno si appropriasse di un loro segreto geloso?"

littérature sont considérables. Les structures singulières de certains romans comme *Les Déetectives sauvages* ne sont pas épargnées par la réflexion sur la fin de cette dernière ; mais le nombre et la variété des jeux d'une œuvre à l'autre contraignent toute interprétation à relativiser ses prétentions théoriques : c'est toujours le jeu qui prime sur la théorie. Ce constat tendrait d'autre part à relativiser l'idée que les auteurs du corpus font du nouveau, alors qu'ils s'inspirent constamment de la littérature populaire et la paralittérature pour valoriser l'histoire littéraire. Ils sont à la fois des créateurs et des compilateurs qui intègrent des discours théoriques dans des récits paralittéraires. Ils interviennent parfois au niveau de l'ensemble des théories pour élaborer une réflexion à part entière, une œuvre ayant une unité, une cohérence, même si le peaufinage de l'assemblage par ces compilateurs doit être mesuré avec prudence, car le plus important est d'inviter à se divertir, à passer le temps. Selon Umberto Eco dans *De Superman au Surhomme*, ce besoin de se divertir, de « jouer » est tout à fait « naturel » :

« Dans notre société industrielle contemporaine [...], l'alternance des paramètres, la déperdition des traditions, la mobilité sociale, l'usure des modèles et des principes, tout s'inscrit sous le signe d'une incessante charge informative avançant par à-coups brutaux, impliquant constamment des réajustements de la sensibilité, des adaptations de la psychologie, des requalifications de l'intelligence. La narrativité de la redondance apparaîtrait alors ici comme une douce invitation au repos, l'unique occasion d'une réelle détente offerte au consommateur. Auquel l'art « supérieur », en revanche, ne

propose que des schémas en évolution, des grammaires en mutuelle élimination dialectique, des codes en perpétuelle transformation. »<sup>22</sup>

La tendance des auteurs comme Roberto Bolaño à démonter des figures de la paralittérature comme celle du détective, intervient principalement dans le cadre de cette « invitation au repos ». Ainsi, puisque l'histoire littéraire officielle ne le fait pas, c'est au sein d'une histoire littéraire fictive que la littérature mineure et la paralittérature sont valorisées.

## II. Dialectique métalittéraire entre des lettrés et des non-lettrés

La paralittérature peut provoquer une revalorisation d'elle-même à travers le jeu. La haute littérature peut s'auto-valoriser de la même façon, en même temps qu'elle valorise à la fois des œuvres et des champs littéraires non reconnus par l'histoire littéraire. Cela est possible grâce à une fonction spécifique accordée au jeu dans un roman pluri-vocalique comme *Les Détectives sauvages* de Roberto Bolaño.

Mais comment pratiquer le jeu sans se dévaloriser ? La haute littérature ne risque-t-elle pas de perdre son essence en montrant l'histoire littéraire comme un simple jeu ?

Le roman *Les Détectives sauvages* présente une pluri-vocalité sans renoncer à l'unité de l'histoire littéraire, de sorte que celle-ci acquiert une deuxième façon d'être légitimée. D'une part, les historiens de la littérature la légitiment et

---

<sup>22</sup>Umberto Eco, *De Superman au Surhomme*, Paris, Grasset, « Biblio essais Le Livre de Poche », 1993 [1978], p.137.

d'autre part, dans le roman de Roberto Bolaño, c'est le « peuple » qui s'en charge ; mais ce dernier n'est pas un professionnel de la littérature. Accorder la parole à n'importe qui peut impliquer de faire n'importe quoi, surtout quand ce « peuple » éprouve un si grand plaisir pour le jeu.

Premièrement, ce peuple littéraire joue dans le sens de « faire quelque chose avec joie et à la seule fin de s'entretenir ou se divertir ».

Deuxièmement, il aborde l'histoire littéraire dans le sens de « s'adresser à quelqu'un sans la considération ni le respect qu'il mérite ».

Et enfin, il n'est pas forcément objectif et peut se servir de l'histoire littéraire à des fins extra-littéraires, voire révolutionnaires. Le peuple est libre de jouer avec le feu.

Nous observons ainsi que cette façon de valoriser la littérature à travers le jeu et la pluri-vocalité peut entraîner l'effet contraire : la dévalorisation de la littérature en en faisant un banal jeu ou une expression extra-littéraire.

#### a. **Le jeu et la dévalorisation de la littérature**

À la différence d'Umberto Eco et d'Alberto Mussa, dont les romans bâtissent la perfection de l'assemblage pour élire comme acteur de premier plan le jeu, le hasard, le mélange de littérature populaire et paralittérature qui fait apparaître des scénarios et des significations inédits, Sami Tchak et Roberto Bolaño, quant à eux,

par la présentation d'une pluri-vocalité, proposent une interprétation capable d'éviter le problème de cohérence, de reconnaître les apports continuels et infinis, d'affirmer une œuvre ouverte et en devenir, sans renoncer à l'unité. Cette démarche est particulière chez Roberto Bolaño parce qu'il accorde une grande importance au jeu. Celui-ci se déplace plutôt à un autre niveau pour récupérer la cohérence mise en brèche par le caractère hasardeux, contingent et hétérogène des romans pluri-vocaliques tels que *Les Détectives sauvages*. Grâce au jeu, l'œuvre s'auto-engendre, sous l'impulsion d'une nécessité, une parole silencieuse, un narrateur extra-diégétique qui commande un schéma producteur des mécanismes de productions de sens, des fondements silencieux. Les jeux que les narrateurs intradiégétiques sélectionnent pourraient s'enorgueillir d'un mécanisme parfait : tout est au service de ce que le jeu a à enseigner, à faire réfléchir, dans la réitération constante et angoissante des affrontements entre érudits et détectives sauvages qui parlent de littérature avec des prostituées :

« Une des prémisses pour écrire de la poésie préconisées par le réalisme viscéral, si je me souviens bien (en vérité, je n'en mettrais pas ma main au feu), était la déconnexion passagère d'avec un certain type de réalité. Quoi qu'il en soit, le fait est qu'à cette heure-là les clients du bar ne se bouscuaient pas, c'est pourquoi les deux autres serveuses se sont peu à peu approchées de ma table, et maintenant je me trouvais entouré dans une position apparemment innocente (réellement innocente), mais qui n'aurait pas semblé telle à un spectateur non avisé, un policier par exemple : un étudiant assis et trois femmes debout à ses côtés, l'une d'elles frôlant son

épaule et son bras gauche avec sa hanche droite, les deux autres, les cuisses appuyées contre le rebord de la table (rebord qui sûrement laisserait des marques sur ces cuisses), plongés dans une innocente conversation littéraire mais qui, vue de la porte, pourrait paraître quelque chose d'autre. Par exemple : un étudiant excité qui ne se laisse pas séduire. » (LDS, 25-26) <sup>23</sup>

*Les Détectives sauvages* est une œuvre de la tentative de consécration de la littérature marginale dans la conjuration par le jeu du sérieux des institutions littéraires et le franchissement des limites et des préjugés entre haute littérature et paralittérature, à commencer par le préjugé que les romans paralittéraires ne peuvent pas être pluri-vocaliques ; ils doivent, au contraire, être uni-vocaliques comme *Le Nom de la Rose* d'Umberto Eco. Le jeu transcende beaucoup d'interventions des narrateurs intradiégétiques qui ne peuvent être que des porte-paroles des réflexions sur la littérature qui se rassemblent. Le jeu collectif permet d'élaborer une stratégie commune sur la littérature idéale, construite pendant le temps diégétique qui commence à la fin du XXe siècle et se termine au début du XXIe siècle ; mais cette réflexion ne prétend pas répondre à des questions, sinon

---

<sup>23</sup> “Una de las premisas para escribir poesía preconizadas por el realismo visceral, si mal no recuerdo (aunque la verdad es que no pondría la mano en el fuego), era la desconexión transitoria con cierto tipo de realidad. Sea como sea lo cierto es que a aquella hora los clientes en el bar escaseaban, por lo que las otras dos camareras poco a poco se fueron acercando a mi mesa y ahora me hallaba rodeado en una posición aparentemente inocente (realmente inocente) pero que a cualquier espectador no avisado, un policía, por ejemplo, no se lo parecería: un estudiante sentado y tres mujeres de pie a su lado, una de ellas rozando su hombro y brazo izquierdos con su cadera derecha, las otras dos con los muslos pegados al borde de la mesa (borde que seguramente dejaría marcas en esos muslos), sosteniendo una inocente conversación literaria pero que, vista desde la puerta, podría parecer cualquier otra cosa. Por ejemplo: un proxeneta en plena plática con sus pupilas. Por ejemplo: un estudiante rijoso que no se deja seducir.” (LDS, 17-18)

plutôt représenter la richesse de l'histoire littéraire et souvent la capacité ludique des hommes lettrés.

Le jeu favorise paradoxalement le caractère hétéroclite des récits des poètes avant-gardistes qu'un personnage historien tentera d'unifier. Alors que le jeu peut être une entrave, il est plutôt la condition de la créativité. C'est justement parce qu'il rend les liens entre les récits lâches que le travail du personnage historien est infini, impossible. Le jeu génère plus de jeu, ce qui implique dans le roman de Roberto Bolaño plus de joueurs-poètes et donc plus de voix qui échappent à l'histoire littéraire. Le roman devient un supplément à l'histoire littéraire en regroupant les poètes que l'historien ne parvient pas à valoriser.

Les narrateurs intradiégétiques, comme le poète Juan Garcia Madero qui est le protagoniste de la première et la dernière partie du roman, jouent aux devinettes pour se distraire avec du lexique, des théories et l'histoire littéraire, en évoquant un temps non-diégétique à partir duquel ils sont amenés à prendre des décisions sur la route. Jouer pour évoquer la littérature a donc pour objet de reformuler la tension entre répétition et variation de l'histoire littéraire par la pluri-vocalité. Tel est le procédé du jeu dans le roman : son pouvoir créateur repose sur la duplication des voix à partir desquelles s'élabore une nouvelle variation de l'histoire littéraire, c'est-à-dire une histoire alternative. Il s'agit là de stratégies ludiques intertextuelles plus du côté de la dialectique, d'un projet de construire l'histoire littéraire collectivement, sans distinction entre érudits et non-érudits, que du monologue propre à celui qui ne donne qu'une seule version de l'histoire, comme le protagoniste du roman d'Alberto Mussa. Le roman de Roberto Bolaño est paradigmatique du fait qu'il illustre la capacité de la littérature à engendrer du nouveau à force de répétitions : la même histoire littéraire mondiale est racontée une fois encore, toute neuve en raison des

ajouts imaginaires et des anecdotes. Elle se consomme elle-même en tirant son ressort de la fascination pour la diversité et la variété des voix des différents personnages, souvent excentriques, qui sont leur porte-parole.

Cette idée de créer une histoire littéraire alternative a été déjà répertoriée par Michel Mural dans son article « La Faiseuse d'histoires » :

« Il arrive que l'histoire littéraire devienne sujet de roman, comme dans *Illusions perdues* ou dans *Anicet*. Le roman n'est pas sérieux, mais ce qu'il dit peut l'être tout à fait. Il peut tout représenter, même l'autorité critique. Il peut tout faire, même se passer du roman, comme dans *Nadja*, et ce sont toujours des histoires : car ce que nous appelons le roman, c'est la littérature comme faiseuse d'histoires. C'est là qu'elle est dans son meilleur rôle, celui que Benjamin, dans un texte célèbre, assignait au narrateur. »<sup>24</sup>

À un niveau assez abstrait, la littérature comme narrateur de l'histoire littéraire se divise en plusieurs voix qui entraînent un processus de répétition et variation, duplication et nouveauté. Il nous laisse voir que toute voix porte avec ou en elle différentes versions de l'histoire littéraire, c'est-à-dire sa réitération partielle ou totale et ses variations, sa stabilité et ses différences. Plus une voix est ludique à l'égard de l'histoire littéraire plus celle-ci sera inachevée, plus sa gamme de variantes sera ouverte.

---

<sup>24</sup> *Les Ecrivains auteurs de l'histoire littéraire*, Presses Universitaires de Franche-Comté, p.10-11.

On peut y ajouter de surcroît la particularité intergénérationnelle dans *Les Détectives sauvages* : il n'y a pas de distinction d'âge entre les détectives sauvages, à la différence des autres érudits. Plus ces détectives, jeunes ou vieux, désacralisent l'histoire littéraire, plus ils jouent. La pluri-vocalité de ces poètes, qui ne se distinguent pas par leur âge et sont caractérisés par le jeu, consiste précisément à « enlever » la temporalité de l'histoire littéraire. Les poètes se plaisent par exemple à imiter le mouvement surréaliste, à remanier allégrement son fonctionnement, avec une liberté rendue plus grande par leur ignorance, car la plupart ne savent pas lire le français. Vieux et jeunes, ignorants et érudits, se plaisent à ironiser sur certains mouvements et personnalités littéraires mondiales du XXe siècle, comme André Breton qu'Arturo Belano imite en expulsant de manière systématique certains membres de son mouvement viscéral réaliste.

Ainsi, au niveau textuel, les variations infinies de l'histoire littéraire sont maintenues par les nombreuses combinaisons des personnages-types de la paralittérature, du roman policier : les détectives sauvages. La diversité des personnages n'est pas sans fin : elle dépend des contraintes qu'impose le roman-total qu'est le récit de Roberto Bolaño, capable de représenter une grande partie de la littérature latino-américaine du XXe siècle, surtout latino-américaine. À cette tension infini-fini s'ajoute le fait que le roman ne discrimine pas les distinctes versions imaginaires et marginales de l'histoire littéraire. Car le roman *Les Détectives sauvages* repose, dans la quasi-totalité de son ensemble, sur une architecture du jeu.

La représentation d'une histoire littéraire qui met en avant le dialogue entre les époques et la non-discrimination des tendances littéraires marginales révèle donc l'ampleur de la dimension pluri-vocalique du roman, des processus d'échanges,

d'annexions, d'hybridations, de transformations poétiques par le jeu. L'histoire littéraire paraît se réécrire elle-même grâce à ce système.

Le jeu intertextuel fonctionne ainsi comme principe de transformation continue de l'histoire. Les différents types d'architextualité théorisés par Gérard Genette s'y retrouvent dans la prise de parole constante des différents narrateurs ; la littérature se nourrit de la complexité des interactions orales.

D'une certaine manière, *Les Détectives sauvages* est une somme d'anecdotes orales des poètes qui jouent avec la littérature dans le sens de « faire quelque chose avec joie et à la seule fin de s'entretenir ou se divertir » : le récit d'un acte sexuel se fait sur les traces des récits de Sade, une aventure fantastique se raconte à partir d'un poème classique sur les vampires, la recherche d'une poétesse est narrée de manière à passer d'un sous-genre littéraire à l'autre, du roman d'aventures au roman sentimental... La plupart des anecdotes sont ainsi narrées à partir de ou *sur* une ou plusieurs littératures. Certes, l'idée que cette architecture du roman pluri-vocalique favorise une littérature transgenre, est une évidence. On peut se demander si ce n'est pas une manière de questionner les limites du roman et plus particulièrement, de répondre à la crise de la littérature. Marianne Froye dans son article « André Frénaud et ses frères : questions historiques et génériques », décrit la particularité d'un poète qui fait de l'histoire littéraire et qui peut faire penser à la poétique de Roberto Bolaño :

« L'histoire littéraire élaborée par le théoricien ou le critique a des visées pédagogiques ou didactiques que n'inclut pas celle d'un auteur. Le panorama littéraire que Frénaud nous propose participe plutôt à la construction de sa propre poétique : écrire les autres pour

s'écrire soi-même. S'interroger sur l'histoire littéraire que Frénaud donne à voir à ses lecteurs, met en cause le geste poétique de cet auteur où l'altérité et l'altération du sujet poétique sont nécessaires pour que le chant s'élève »<sup>25</sup>

Dans le roman de Roberto Bolaño « le chant se lève » à partir d'un des éléments principaux de la fonction poétique : le jeu. Ce dernier est surtout pris dans le sens de « s'adresser à quelqu'un sans la considération ni le respect qu'il mérite », ce qui est une manière de désacraliser la littérature.

#### b. **L'histoire littéraire dévalorisée**

Les errances des poètes détectives dans l'espace ont parfois le caractère abstrait inspiré du roman grec d'aventures et d'épreuves ; mais comme dans le roman d'Umberto Eco et celui de Jasper Fforde, elles ont aussi lieu dans des espaces concrets (par un souci de précision l'adresse des lieux est citée) et à des moments précis (les dates historiques sont aussi citées), emplis par une rigueur réaliste, ce qui fait entrer les personnages dans un rapport historique et même politique avec la vie (comme c'est le cas chez certains poètes engagés du roman). Cet aspect concret du chronotope de la route permet d'y développer amplement le

---

<sup>25</sup>*Op. cit.*, p.130.

quotidien familial et social de maint couples et collocations qui finissent presque toujours par se désintégrer. Cela correspond à une vision plutôt obscure de l'amitié et l'amour, générale dans l'œuvre du Chilien. Dans 2666, un des cadavres des jeunes filles tuées dans le désert de Sonora est retrouvé dans la rue Amistad, et il s'appelle « Estrella » (« étoile »), comme le premier mot du roman, c'est-à-dire « *Etoile distante* », qui signifie aussi « espoir » et plus précisément l'espoir d'une nation latino-américaine, le Chili, dont le drapeau est orné d'une étoile solitaire.

À l'instar des romans totaux, ce chronotope prend place dans chaque « chemin de la vie » des personnages, y compris celui de Juan Garcia Madero. Nous avons d'ailleurs accès dans la première partie à son journal. L'énorme quantité de focalisations que nous pouvons trouver dans le roman de Roberto Bolaño nous sert d'objet d'étude sur la dimension encyclopédique des sous-genres littéraires (dans le passage du duel physique entre Arturo Belano et un critique littéraire réputé, nous retrouvons plusieurs focalisations à la première personne : celle sous le prisme fantastique d'une amie d'Arturo Belano qui regarde le combat de loin ; celle d'un ami du critique qui narre l'évènement comme s'il était sorti d'un roman de cape et d'épée ; celle du critique lui-même qui utilise un discours rhétorique érudit comme ceux de la haute littérature). Cela sert d'argument à la démonstration de la richesse et de la vitalité de la littérature populaire, à travers le mélange de paralittérature et haute littérature.

Dans un système différent du plurivocalisme, la bande-dessinée de Julio Cortázar propose aussi une vision plus démocratique de la littérature, dans le sens où c'est le personnel romanesque lui-même qui décide s'il convient ou non de sauver la littérature.

Les éléments de la paralittérature peuvent embarrasser les lecteurs de littérature érudite qui ont du mal à accepter l'idée qu'on puisse sauver la littérature avec de la littérature populaire. Les auteurs du corpus ne proposent pas tous des personnages qui valorisent la paralittérature. La connotation négative que reçoit la littérature populaire dénature sa véritable compréhension dans les romans du corpus. Elle y a un sens bien différent de celui que Julio Cortázar lui donne dans *Fantômas*, où la littérature populaire est subordonnée à la culture consumériste du capitalisme sauvage, dans un double mouvement de valorisation et de dévalorisation. Ainsi, les personnages érudits de la bande dessinée de l'Argentin traitent avec une sorte de dédain les personnages prototypes de la littérature populaire, soulignant à dessein le caractère candide et sauvage de leurs comportements en les assimilant à une culture prête à « acheter » des émotions tout le temps.

Au début de la bande dessinée, l'auteur, qui est aussi personnage, se moque d'une lectrice d'un magazine people pour femmes. Il souhaite partager avec elle son opinion sur la bande dessinée « Fantômas ».

« Il serait bien agréable de pouvoir montrer l'un des premiers dessins à la nana platinée en lui disant : « Avez-vous l'impression que ce monsieur a une tête à être directeur de la Bibliothèque de Londres ? » pour qu'elle laisse enfin tomber son Vedettes intimes avec toutes ces histoires sur Alain Delon et Romy Schneider ; en réalité ce monsieur a davantage l'air d'un général de Guadalajara à

la retraite, mais la voyageuse sophistiquée suit ligne par ligne les péripéties matrimoniales de Sylvie Vartan » (FCVDM, 18) <sup>26</sup>.

Plus tard, dans une conversation qu'il engage avec une intellectuelle, il exprime avec ironie que la force brute du superhéros ne lui sert absolument pas :

« Fantômas n'est pas content, il faut bien le dire, mais je crois que je l'ai convaincu, en tout cas il est dans un de ses meilleurs moments, on voit ses pectoraux de loin, il tremble comme un avion à réaction qui s'apprête à sortir ses freins pour se poser sur la piste.

-À part cette description sexy, si tu me disais ce qui se passe, Susan ? » (FCVDM, 40) <sup>27</sup>.

Analysons ces jugements. Prenons un instant au sérieux les jugements des personnages et intégrons-les dans le mécanisme métalittéraire mis en place par Julio Cortázar.

Avant tout, les personnages Fantômas et Julio Cortázar sont adjutants. La bande dessinée de Julio Cortázar est essentiellement une œuvre qui réfléchit sur elle-même. En fait, le récit est divisé en deux : d'un côté nous avons le récit de Julio

---

<sup>26</sup> "Hubiera sido tan agradable poder mostrarle una de las primeras figuras a la nena platinada y decirle: "¿A usted le parece que este señor tiene aire de ser el director de la biblioteca de Londres?", para que ella renunciara por fin a sus Vedettes Intimes con tanto Alain Delon y Romy Schneider, porque en realidad ese señor parecía sobre todo un general retirado de Guadalajara, pero la sofisticada pasajera seguía línea a línea las incidencias matrimoniales de Sylvie Vartan". (FCVM,12)

<sup>27</sup> "Fantomas no estaba contento, hay que decirlo, pero creo que lo convencí, en todo caso se puso como en sus mejores momentos, los pectorales se le veían de lejos y temblaba como un jet antes de soltar los frenos y largarse por la pista. -Si aparte de esa descripción sexy me dijeras lo que pasa, Susan." (FCVM, 29)

Cortázar en train de lire la bande dessinée et en faire des commentaires et, d'un autre côté, la bande-dessinée elle-même dans laquelle Julio Cortázar est protagoniste. D'autre part, il ne s'agit pas d'une opinion unique de la part des intellectuels, mais d'un énorme champ dialectique, présent surtout dans les bulles de la bande dessinée, qui favorise l'échange de commentaires entre des personnages soi-disant idiots, comme la lectrice du magazine people, et les érudits qui, d'ailleurs, se raillent entre eux (« À part cette description sexy, si tu me disais ce qui se passe, Susan ? »).

La dévalorisation des lecteurs, de la littérature par elle-même est tellement forte qu'on se demande si elle ne relève pas de l'extra-littéraire.

**c. La paralittérature et la haute littérature au service de l'extra-littéraire : jouer avec le feu**

Les mouvements et les personnalités littéraires sont dans *Les Détectives sauvages* une illusion masquant le fait que tout est le produit d'un jeu entre plusieurs narrateurs et que ce qui constitue la littérature est davantage la chaîne des points de vue sur celle-ci que l'avis d'une quelconque élite littéraire. Raconter la littérature, c'est avoir la possibilité de jouer.

Dans le cas d'*Ecrivains* d'Antoine Volodine, la littérature est représentée à partir des pratiques orales et écrites des narrateurs intradiégétiques : elle est toujours l'objet d'une transmission et se réécrit continuellement ; mais à la différence du roman de Roberto Bolaño, elle n'est pas exhaustive et le jeu est moins une

distraction qu'une façon de cacher le contenu subversif du mouvement post-exotique qui passe sa vie en prison. La plurivocalité dans les œuvres du corpus s'exprime donc à travers le jeu non seulement pour le divertissement, sinon afin de prendre en considération le renouvellement d'une idéologie, qui dans le cas du texte d'Antoine Volodine, avec ses narrateurs révolutionnaires, critique de manière explicite le fascisme. Ses personnages jouent avec le feu.

L'événement politique et littéraire sert de publicité aux personnages des romans ayant des éléments biographiques. Nous pouvons même affirmer que ces personnages sont entièrement définis par cet événement. Dans le roman de Jasper Fforde, il a lieu au moment de la résolution de l'intrigue. Le personnage de Thursday Next doit émettre face à la communauté démocratique du royaume de la littérature et à côté d'autres candidats comme elle dont certains cherchent à la censurer, un discours qui prévient la communauté du dessein de l'oligarchie de créer un nouveau monde dans lequel les habitants n'aient pas de pensée critique et dans lequel la littérature soit préfabriquée à partir d'une machine. Le discours invite à la glorification de la littérature sans distinction entre le haut et le bas et revendique la position résistante du personnage.

Ce qui importe ici est moins le moment de la vie du personnage, comme c'est le cas d'Adso de Melk dans *Le Nom de la Rose*, que celui de sa proclamation publique. Il matérialise le passage du protagoniste de son statut de « chevalier à la charrette », sans aucune approbation publique, à une superhéroïne. C'est à ce moment que l'univers jadis exploré par l'héroïne tout au long de la série des romans acquiert une épaisseur spéciale. Comme dans le roman biographique grec, il est question du chronotope de la « place publique, l'agora », tel qu'il est décrit par Mikhaïl Bakhtine.

Quant aux références à l'actualité (le militaire retraité de Guadalajara et Sylvie Vartan, dans le récit de Julio Cortázar), elles sont tout à fait à leur place, car il s'agit effectivement d'une des caractéristiques de la littérature populaire citées par Umberto Eco dans *De Superman au Surhomme* : la profonde relation avec l'immédiat. Ce ne sont pas des références gratuites, mais un argument en faveur de la littérature populaire, capable d'accueillir les idées de l'écrivain sur son époque. Les éléments propres à la littérature populaire sont mis au service d'une réflexion sur une littérature engagée.

Cette importance accordée à l'engagement peut s'expliquer par la recherche de certains auteurs des grands récits : ils cherchent à faire renaître à la fois la littérature et la politique.

Dans le récit de Julio Cortázar, le bibliothécaire de Londres est comparé à un retraité militaire de Guadalajara. C'est là une mise en commun des deux objets différents : les livres et les armes. La bande dessinée est contaminée par la vision martiale de la littérature qu'a Julio Cortázar. Les livres sont des armes contre le capitalisme aliénant. Et ceux qui sont censés être les personnages, « le bibliothécaire », ressemblent à l'ennemi par leur impuissance, comme « le général retraité ». Ce dernier n'est pas un militaire quelconque mais le membre d'une armée conservatrice très critiquée à l'époque de Julio Cortázar, notamment par le massacre de la place Tlatelcoco en 1968, évoqué par Roberto Bolaño dans *Les Détectives sauvages*. La mise en commun entre bibliothécaire d'un pays du Nord et un général d'un pays du Sud évoque le rapport entre littérature et guerre, ainsi que celui des pays du Sud et ceux du Nord. Julio Cortázar est beaucoup plus martial que Roberto Bolaño. Cela peut s'expliquer parce que ce dernier mélange plusieurs genres de la paralittérature, alors que Julio Cortázar ne propose qu'un : celui des histoires de

super-héros. Plus il y a du mélange des genres, moins la guerre entre les opprimés et les dominants, entre le Nord et le Sud, est nuancée. L'histoire littéraire et l'Histoire ne sont donc pas abordées de manière scientifique, objective, dans toutes les œuvres du corpus. La bande-dessinée relève souvent du pamphlet, d'un objet extralittéraire.

A la différence des personnages de Jasper Fforde et Umberto Eco, le Fantômas de Julio Cortázar n'a pas de portrait psychologique. En tant que figure publique et universelle, il est ouvert entièrement à l'extérieur. Cependant, l'auteur argentin tente à plusieurs reprises de faire ressurgir ce côté privé du personnage afin de mieux l'intégrer dans la communauté intellectuelle qu'il représente. En effet, d'après l'écrivain, sans la reconnaissance de sa propre individualité, le superhéros ne peut pas en être un. Ces tentatives sont présentes dans la bande-dessinée dessinée par la voie de l'humour. A l'origine de la démarche, il est question de casser le procédé typique des récits populaires d'identification des personnages, tel qu'il est défini par Umberto Eco dans *De Superman au Surhomme* (1999). Par exemple, chaque fois que Fantômas apparaît dans l'histoire, la règle des textes populaires indique qu'un spectateur doit éprouver de l'admiration envers lui. Ce qui effectivement arrive. Mais le lecteur peut repérer des éléments de parodie, car le célèbre superhéros entre en scène de manière chaplinesque. La distance créée entre le personnage idéalisé et celui parodié favorise une réflexion sur l'aspect privé du portrait de Fantômas.

Il est évident que dans la version satirique de Fantômas de Julio Cortázar il y a une critique à la culture populaire qui, en créant des personnages capables de tout accomplir, soulage les consommateurs. Ces derniers déposent en eux la lourde responsabilité de changer le monde.

La haute littérature et la paralittérature mélangées chez Julio Cortázar sont au service d'une tentative d'arrêter le repli de la littérature sur elle-même, mais en tombant dans le pamphlet ou le jeu gratuit.

### **III. Correspondances entre fiction et essai : pour une revalorisation des savoirs**

La paralittérature dans son expression la plus ludique peut provoquer une dévalorisation de la littérature, alors que les auteurs du corpus essaient de valoriser la littérature mineure et la paralittérature.

De manière générale, la littérature est dévalorisée, jusqu'à son genre le plus célèbre : le roman. La particularité des romanciers de notre corpus, héritiers du XXe siècle, pendant lequel l'art de la critique a été le plus développé, est qu'ils représentent la fin de la littérature à travers le jeu. La réflexion constante sur la littérature favorise l'élaboration d'un compte rendu d'histoire littéraire, présenté de manière à instruire en s'amusant ; mais les auteurs, en quête d'originalité, vont encore plus loin. Ils s'approprient des techniques propres aux romans d'anticipation, c'est-à-dire à la paralittérature, pour représenter des histoires littéraires fictives.

Pour illustrer la dévalorisation systématique de ce type de roman, nous allons analyser un certain nombre d'idées, inspirées par la lecture des romans de Jasper Fforde, Alberto Mussa et Umberto Eco.

Tout d'abord, ces romans reproduisent les caractéristiques des textes fondateurs de la littérature négative (la littérature qui nie l'œuvre) et accordent une

grande importance aux jeux de langage. Ces deux éléments mettent en évidence une littérature repliée sur elle-même et qui perd donc le rapport avec le réel.

Le jeu dans ces romans est générateur des récits historiques fictifs. Sa logique mathématique donne une impression de nouveauté, alors que le jeu ne provoque qu'un mélange singulier des littératures qui existent déjà. Le jeu n'a donc pas la caractéristique propre à la littérature moderne, qui est de créer du nouveau.

Un autre élément qui prouve la dévalorisation de la littérature à travers le jeu est en rapport avec cette logique mathématique et le fait que la littérature se replie sur elle-même. Le jeu a un impact métalittéraire considérable. Les figures du lecteur, des narrateurs et narrataires sont modifiées par cette esthétique du jeu sans rapport avec le réel.

De même, à force de se replier sur elle-même la littérature tombe dans le pédagogisme. Ce pédagogisme implique une façon conservatrice de concevoir le roman. Les auteurs deviennent des donneurs de leçons et proposent moins d'énigmes. Ils transforment leurs romans en romans d'apprentissage tout en reproduisant une certaine structure de la consolation, signalée par Umberto Eco à propos de la littérature populaire.

#### **a. Une littérature repliée sur elle-même et sans rapport avec le réel**

Le rapprochement avec la littérature du XXe siècle est doublement signalé, par la présence des sous-genres comme la science-fiction placés devant la haute littérature avec *Ecrivains* d'Antoine Volodine, et par l'hétérogénéité des genres littéraires, qui

seraient comme les reliquats de plusieurs versions de l'histoire littéraire récente, preuve de la capacité du roman à valoriser la littérature. Pourquoi ne pas songer à l'œuvre de Jorge Luis Borges, qui n'a jamais écrit de roman, mais a fait de la critique à travers ses contes ? La majorité des auteurs du corpus font ce que l'auteur argentin a fait dans un genre différent.

Les oeuvres du corpus, à la fois critiques et ludiques, font de l'histoire littéraire un récit paradoxal, existant simultanément dans plusieurs versions. L'histoire littéraire a ses propres romanciers, qui écrivent sur elle et en donnent chacun une version différente. Nous pouvons presque parler d'histoires littéraires dans des univers parallèles. Ces histoires littéraires seraient un modèle de la littérature qui nie l'œuvre, développée par des auteurs comme Jorge Luis Borges et Fernando Pessoa, à plusieurs dimensions : symboliquement, créer une histoire littéraire alternative se comprend, pour beaucoup d'auteurs, comme une manière de se faire une place dans l'histoire littéraire. Celle-ci fascine, divertit et rend intéressants les auteurs non-valorisés. Historiquement ensuite, les histoires littéraires, à partir du moment où elles sont l'œuvre de plusieurs narrateurs intradiégétiques et auteurs, croissent dès que quelqu'un y contribue. Cette contribution n'est pas à envisager seulement à l'échelle d'une histoire littéraire ajoutée à un corpus donné, mais sous la forme d'une diffraction de l'histoire littéraire par chaque version, de la démultiplication et du dédoublement que chaque nouvelle histoire engendre. Nous développerons plus loin une autre conséquence de cette conception de l'histoire littéraire. Des auteurs comme Umberto Eco exemplifient les processus fondateurs de la littérature négative de Jorge Luis Borges et Fernando Pessoa : la négation de l'œuvre, la dimension alternative de l'histoire littéraire par opposition à celle proposée par la doxa et la réécriture de la paralittérature.

## b. La littérature négative et l'illusion de la nouveauté

Le jeu acquiert une dimension énigmatique, historique et narrative : il abrite l'histoire littéraire, et pas n'importe quelle histoire, celle de la littérature non valorisée par la doxa, selon une conception capitale du jeu qui affirme qu'il y a un rapport entre la créativité et les contraintes du jeu, si ce n'est plus, qu'il y a une convergence des interrogations littéraires par-delà les différences littéraires. Par ce dynamisme fabuleux du jeu en son sein, la littérature héritière de la littérature qui nie l'œuvre (Jorge Luis Borges) révélerait des histoires littéraires possibles. Le jeu n'en établit pas moins la tradition de la littérature, autrement dit l'impossibilité à créer du nouveau : les jeux ressemblent les uns aux autres, mais figurent l'infinité des versions de l'histoire littéraire, ainsi que le propose le narrateur de *l'Enigme de Qaf* :

« [Les arabes] développèrent le concept arithmétique le plus important – celui du nombre zéro. Je peux affirmer qu'une telle conquête est due seulement à deux personnages, l'un d'entre eux étant le célèbre al-Kwarizmi.

Mais aucun livre ne mentionne l'histoire de Malika, fille de Mansour, fils de Sarjun – descendant de Labwa en lignée maternelle – née et élevée à Dama, qui cousait, cuisinait, montait à cheval, jouait du *loud*, récitait tous les poètes, connaissait la danse des sept voiles, parlait en sept langues et calculait avec une grande

perfection, car elle n'est pas précisément devenue célèbre en ces circonstances-là. » (LEQ, 121) <sup>28</sup>

La différence entre la littérature négative de Jorge Luis Borges et Fernando Pessoa et celle proposée par les romanciers du corpus vient de ce que celle-ci, en vertu des prémisses de la combinaison et de l'absence de hiérarchie dans le jeu, est totale, et que la richesse du roman permet de consigner toutes les manières possibles de raconter l'histoire littéraire. Le moteur de la deuxième littérature est donc le jeu fonctionnant selon une logique mathématique : qui découvre un morceau d'histoire littéraire sait que c'est seulement parce qu'une combinaison ludique a produit un récit historique. La deuxième littérature présente donc une vision relativiste quant à la critique des auteurs qui ne parlent de littérature qu'en étant nombrilistes : les auteurs et narrateurs occupent un rôle secondaire dans le récit historique, c'est plutôt le jeu qui donne place à ce type de récit.

Grâce au jeu, la deuxième littérature serait alors le double désabusé de l'histoire littéraire officielle ainsi que le double hyperbolique de la littérature négative présente dans les textes courts de Jorge Luis Borges. Ici, pas de jeu qui développe amplement l'histoire littéraire, sauf quand les jeux convergent entre eux d'une œuvre à l'autre des écrivains de nouvelles courtes tels qu'Antoine Volodine. Pour aller plus

---

<sup>28</sup> “[Os árabes] desenvolveram o conceito aritmético mais importante – o do número zero. Posso afirmar que tal conquista se deve apenas a duas personagens, sendo uma delas o famoso al-Kwarizmi.

Mas não são os livros que mencionam a história de Malika, filha de Mansur, filho de Sarjun, descendente de Labwa por linha materna, nascida e educada em Damasco, que tecia, cozinhava, montava, flechava, tocava alaúde, recitava todos os poetas, executava a dança dos sete véus, falava e escrevia em sete línguas e calculava com tamanha perfeição que não foi célebre precisamente por essa circunstância. ” (OEQ,147)

loin encore : le jeu révèle le double de l'histoire littéraire officielle : celui qui n'est pas encore reconnu.

Le jeu est l'une des stratégies par lesquelles certains écrivains postmodernes valorisent la littérature mineure et la paralittérature ; et par lesquelles ils mithéorisent, mi-fictionnalisent leur conception de la littérature. Le créateur métalittéraire, de ce point de vue, n'est démiurge qu'en jouant – ce qui n'est pas sans démythifier les aspirations des auteurs à faire partie de l'histoire littéraire en créant du nouveau, alors que c'est la logique mathématique du jeu qui crée cette illusion.

Même s'ils inventent une autre histoire littéraire ces auteurs sont condamnés à reproduire l'histoire littéraire officielle à combiner différemment les mêmes catégories et notions, à créer des hiérarchies entre la haute littérature et la paralittérature. Le rapprochement avec le jeu, que nous avons présenté comme un moteur de créativité, se fait facilement : l'histoire littéraire fictive y apparaît toujours sous les traits de la réelle.

Cela peut être observé dans les romans de Roberto Bolaño, Alberto Mussa, Jasper Fforde, Umberto Eco, le recueil de nouvelles d'Antoine Volodine et la bande dessinée de Julio Cortázar. Dans ce jeu de miroirs, le rapprochement entre les auteurs n'est pas à perdre de vue : dès lors qu'on accepte de penser ensemble *Les Détectives sauvages* et *L'Enigme de Qaf*, on s'aperçoit que l'histoire officielle et l'histoire fictive sont « connectées », via la paralittérature qui les représente à travers des jeux d'énigme et des devinettes. On serait tenté de rectifier l'assimilation trop directe des histoires littéraires au jeu : comme le magazine de la poétesse Cesàrea Tinajero qui comporte des devinettes dans le roman de Roberto Bolaño, comme dans *Le Puits des histoires perdues*, le laboratoire de l'oncle de Thursday dans lequel on trouve des inventions pour jouer avec l'histoire littéraire, comme, encore,

*Ecrivains* d'Antoine Volodine aussi, le jeu permet de raconter une histoire littéraire fictive en la laissant entrevoir. Mesuré à l'aune des motifs principaux des œuvres du corpus et des références majeures de la paralittérature, le jeu n'est pas plus central que d'autres et serait moins efficace pour la valorisation de la littérature mineure et de la paralittérature que la structure narrative du roman policier, qui a inspiré Umberto Eco pour l'écriture du *Nom de la Rose*. En revanche, le jeu semble être un moyen qu'ont les auteurs pour perpétuer la tradition littéraire : d'une part, l'œuvre est le produit de plusieurs jeux plus qu'une œuvre littéraire ; d'autre part, le jeu montre au moins une partie de l'histoire littéraire ; enfin le jeu est une des caractéristiques de la fonction poétique, c'est-à-dire qu'il peut permettre de reconnaître tout texte littéraire. À cette tradition nous ajouterions volontiers une connexion supplémentaire : celle avec le Lecteur, ce joueur parfois intradiégétique dans l'œuvre de Jasper Fforde, qui apprend en se divertissant.

Dans le roman d'anticipation *Le Puits des histoires perdues* de Jasper Fforde, l'avant-gardisme est présent à travers la protagoniste, une policière enceinte qui risque sa vie pour sauver le monde à partir d'une quête littéraire. Dans la bande-dessinée de Julio Cortázar, sauver la littérature n'est qu'une étape pour sauver le monde. Dans le roman de Jasper Fforde au contraire, le sort de la littérature est crucial. Pourtant, les deux œuvres ont en commun que le recours à la paralittérature pour construire un grand récit (la quête stéréotypée de sauver le monde) n'aboutit pas à une critique avant-gardiste. Dans les deux récits, le monde est sauvé pour rester tel qu'il est, comme dans la paralittérature. Julio Cortázar critique la paralittérature tout en laissant pour une autre occasion l'idée d'aborder les grands récits à la façon des avant-gardistes. En fait, le personnage Octavio Paz émet le souhait de vouloir corriger *Fantômas contre les vampires des multinationales* :

« -Nous sommes les parfaits intellectuels, Julio. Relis mon dialogue avec Fantômas et tu verras que je lui demande de faire quelque chose au nom de l'amour de l'art. Si je pouvais changer ce texte, je devrais dire « homme » au lieu d' « art ». » (FCVDM, 40) <sup>29</sup>

Les intellectuels avant-gardistes ne séparent pas l'art de l'engagement. « Faire quelque chose au nom de l'amour à l'homme » est le désir qu'émet le personnage Octavio Paz, sans que cela change pour autant l'esthétique non avant-gardiste du récit de Julio Cortázar. Jasper Fforde fait essentiellement de la littérature d'anticipation ; le récit a lieu dans un monde où la guerre de Crimée s'est résolue de manière différente de la réalité historique, ce qui a provoqué de singulières conséquences comme le fait que la littérature en Angleterre est une affaire de sécurité de haute importance (les vétérans de la guerre sont devenus des policiers littéraires). Ils sont donc des guerriers comme les soldats avant-gardistes romantiques, sauf qu'au contraire de ces derniers, ils ne sont pas des marginaux à l'encontre d'un système tyrannique : ils en sont leurs gardiens. Le guerrier littéraire chez Fforde, en réalité une espèce de policier antiterroriste, occupe un poste de conservateur du bagage littéraire de la nation. Il protège les canons de la haute littérature tels qu'Emily Brönte ou William Shakespeare ; pour cela ils vivent au sens littéral à l'intérieur des livres. On sait qu'il occupe d'autres fonctions, comme s'occuper des problèmes de l'Église en chassant des vampires et d'autres démons.

---

<sup>29</sup> “Somos unos perfectos intelectuales, Julio. Verifica mi diálogo con Fantomas y verás que le pido que haga algo por el amor que profesa al arte. Si pudiera cambiar ese texto, donde dice arte yo hubiera debido decir hombre.” (FCVM, 29)

Dans cet exemple, la paralittérature et la haute littérature sont conjuguées à des fins conservatrices.

La paralittérature vise à protéger la haute littérature. Ce n'est donc pas un mélange proprement avant-gardiste qui vise le renouvellement de la littérature.

Enfin, en qualité de phénomène parallèle, la protagoniste s'appelle Thursday Next, nom qui orne le calendrier, statique, ordonné selon le vouloir de l'Église et de l'État qui se confondent dans l'Angleterre de Fforde. Thursday Next garantit la sécurité et le bien-être de cet empire. D'autres policiers ont des tâches normatives de la langue littéraire, tels que David Perkens, surnommé de manière infantilissante « Pinky ». L'administration policière s'adresse à lui comme à un enfant de chœur parce qu'il a une « conduite exemplaire ».

« Nom : Perkens, David « Pinky »

Numéro d'agent : AGD 136-323

Adresse : c/o série policière Perkins & LeRoussi

Date d'incorporation : septembre 1957

Notes : Pendant toutes ses années de service, Perkins a fait preuve d'une conduite exemplaire. Après s'être engagé pour une durée de vingt ans, il a rempli pour une période identique en 1977. Au bout de cinq années à la tête de la brigade de protection de l'orthographe, il a été transféré à l'inspection et éradication des grammasites, [créatures mangeuses de lettres] et, en 1983, il a pris la direction du département de recherche sur les grammasites.

Extraits des Archives Internes de la Jurifiction (abrégé) » (LPHP,  
100)<sup>30</sup>

Justement dans certains romans du corpus, nous trouvons un rapport asymétrique entre les figures d'autorités et ceux qui suivent les ordres, entre les savants et les ignorants, entre les maîtres et les apprentis. Ce type de rapport se trouve dans tous les passages d'apprentissage du roman d'Umberto Eco dans lesquels la paralittérature et la haute littérature sont valorisées. L'esthétique de chaque auteur recrée l'écart qui existe entre l'apprenti à émanciper et le maître et entre la paralittérature et la haute littérature. Ce qu'ignorent les Télémaque des romans, c'est la distance décevante, représentée dans le texte de Roberto Bolaño par l'absence de communication entre les poètes mort-vivants et les ignorants. Seul un travail patient (la rencontre entre la culturiste et Arturo Belano dure plusieurs jours et est décrite en détail) peut aider à assumer cette distance sans peur ni regret. Les personnages en quête initiatique peuvent être silencieux comme le jeune Adso de Melk du *Nom de la Rose*. La plupart du temps, il écoute les interventions des autres, comme dans cette intervention du moine Bence, qu'utilise le discours rapporté :

« —Vous l'avez entendu hier. Jorge observait qu'il n'est pas permis  
d'orner images ridicules les livres qui contiennent la vérité. Et

---

<sup>30</sup> "Name: Perkins – David "Pinky".

Operator's number: AGD136-323

Address: c/o Perkins & Snell Detective Series

Induction date: September 1987

Notes: Perkins joined the service and has shown exemplary conduct throughout his service career. After signing up for a twenty-year tour of duty, he extended that to another tour in 1977. After five years heading the misspelling Protection Squad, he was transferred to grammasite inspection & eradication, and in 1983 took over leadership of the grammasite research facility.' Entry from Jursifiction Service Record (abridged)". (TWLP, 73)

Venantius observa qu'Aristote lui-même avait parlé des traits d'esprit et des jeux de mots, comme instruments pour mieux découvrir la vérité, et que ; partant, le rire ne devait pas être mauvais s'il pouvait se faire un véhicule de vérité. Jorge releva que, pour autant qu'il s'en souvenait, Aristote avait parlé de ces choses dans le livre de la *Poétique* et à propos des métaphores. Qu'il s'agissait déjà de deux circonstances inquiétantes, d'abord parce que le livre de la *Poétique*, demeuré inconnu au monde chrétien tellement longtemps et peut-être par décret divin, nous est arrivé par l'intermédiaire des maures infidèles... » (LNR, 122) <sup>31</sup>

Adso de Melk qui n'exprime sa pensée qu'une fois qu'il réussit à se donner une idée globale de l'abbaye, c'est-à-dire vers la moitié du récit. La distance qu'il a à franchir n'est pas celle qui sépare son ignorance et celle de son maître. Elle est plutôt la différence entre son savoir et ce qui lui reste à savoir, c'est-à-dire à traduire, réussir à exprimer ses expériences et à en tirer ses propres hypothèses, traduire ses recherches de détective à l'usage de son maître et des autres habitants de l'abbaye, et traduire à son tour les traductions qu'ils lui présentent de leurs propres recherches. De cette façon, il finit par aider son maître à analyser les traces criminelles et plus tard il devient maître lui-même en devenant vieux, comme pour dire que la différence

---

<sup>31</sup> “Lo avete udito ieri. Jorge osservava che non è lecito ornare di immagini ridicole i libri che contengono la verità. E Venanzio osservò che lo stesso Aristotele aveva parlato delle arguzie e dei giochi di parole, come strumenti per scoprire meglio la verità, e che pertanto il riso non doveva essere cosa cattiva se poteva farsi veicolo di verità. Jorge osservò che, per quanto ricordava, Aristotele aveva parlato di queste cose nel libro della Poetica e a proposito delle metafore. Che già si trattava di due circostanze inquietanti, primo perché il libro della Poetica, rimasto ignoto al mondo cristiano per tanto tempo e forse per decreto divino, ci è arrivato attraverso i mori infedeli...” (INR, 134)

entre un détective de roman populaire et un érudit de la haute littérature est tout simplement l'âge. Le plus vieux, le plus sage.

Guillaume de Baskerville, chargé d'aider Adso de Melk, doit apprendre à ne pas imposer son savoir, ce qui n'est pas facile. Entre le moine et le jeune moine se développe un conflit psychologique similaire à celui de Guillaume Tell et son enfant. Guillaume Tell ne veut pas que son fils tire une flèche sur une pomme sur sa tête. De même, le moine qui représente une figure paternelle ne laisse pas Adso de Melk prendre des risques. L'acte d'émancipation du jeune Adso de Melk s'exprime par le chemin parcouru entre l'idéal du Moi et le Moi idéal. À la fin du récit, Adso de Melk n'est plus l'idéal de son maître, ce que ce dernier veut de lui, il est son propre idéal. L'acte héroïque de Guillaume de Baskerville consiste en permettre malgré lui que le jeune s'aventure dans le labyrinthe des traces et des pistes, qu'il dise ce qu'il a vu et ce qu'il pense de ce qu'il a vu, le vérifie et de le fasse vérifier par un spécialiste comme quand il accompagne son maître chez le réparateur de lunettes. L'acte d'émancipation obéit à une logique similaire à celle qui régit le carnavalesque traité dans la première partie, car il abolit les hiérarchies, les frontières, les fixités entre la sagesse et l'ignorance ; ni le sage ni l'ignorant n'est plus important que l'autre. En revanche, l'acte d'émancipation, parce qu'il est le résultat d'un processus défini depuis la pré littérature, n'est pas aussi éphémère qu'un carnaval. Après ce dernier, l'ordre est rétabli. Une fois le personnage libéré, il n'y a pas de marche en arrière. Nous pouvons dire que dans *Le Nom de la Rose* le lecteur s'émancipe par la lecture du moment où il s'identifie au jeune Adso de Melk qui est à la fois le personnage de l'aventure policière et le savant qui la raconte. En fait, pour s'identifier au personnage, il doit signer un pacte de lecture qui consiste à admettre préalablement

la paralittérature et la haute littérature, qui représentent les deux visages du même Adso de Melk.

Ce type de roman ne fait que réactiver la hiérarchie entre savants et ignorants. De même la littérature qui se prétend nouvelle doit reconnaître celle qui la précède, comme Adso de Melk obéit à son maître. Ce qui change vraiment, ce sont certaines figures littéraires, ce qui est en accord avec l'esthétique d'une littérature repliée sur elle-même. Quand nous parlerons du lecteur nous allons nous référer aux personnages intradiégétiques qui sont lecteurs.

### c. **Les figures du lecteur, narrateur et narrataire face au jeu**

Les inventions pour jouer avec la littérature dans *Le Puits des histoires perdues* et, par analogie, avec l'histoire littéraire permettent au narrataire de communiquer, voire de se transporter à l'intérieur des livres-pays, livres-labyrinthes, livres-infinis, tout comme le monde non-littéraire, celui où vit Thursday, est une fiction. Les deux livres-pays imaginés par Jasper Fforde sont l'univers uchronique de Thursday et l'univers littéraire. Ils fonctionnent pareillement, mais dans des espaces séparés. Le premier met les péripéties littéraires de Thursday en relation avec l'Histoire uchronique, après la Guerre de Crimée.

Le second livre a lieu dans une bibliothèque qui regroupe toute la littérature. Thursday peut se transporter dans chaque livre, comme dans *Wuthering Heights* d'Emily Brontë, où elle dialogue avec ses personnages. Dans tous les romans, à chaque fois que Thursday est confrontée à plusieurs alternatives, elle opte pour l'une

d'elles et modifie le récit ; dans les fictions non valorisées par l'histoire littéraire, comme les romans inachevés ou les œuvres d'auteurs néophytes, elle peut s'amuser à créer des alternatives. Elle est ainsi un narrataire qui améliore des récits, voire qui crée les propres siens qui vont trouver place dans la bibliothèque de l'univers littéraire. Le rapprochement entre les histoires de *Le Puits des histoires perdues* et celles venant de la tradition littéraire, comme celles écrites par des écrivains majeurs comme Shakespeare, sera avancé par le narrataire lui-même.

Dans la mesure où les références littéraires actualisent, aux côtés de l'univers littéraire où voyage Thursday et de celui de son propre monde, le motif du jeu, elles font aussi l'objet de jeux de mots et de détournements. Comme nous venons de le suggérer, le jeu a un impact narratif. Les mots, les notions littéraires avec lesquels le narrataire s'amuse peuvent être des personnages. Thursday Next peut littéralement « voir le langage », comme écrit Roland Barthes. On sait qu'en entrant dans les livres la policière doit capturer des fautes d'orthographe ; elle doit pénétrer dans des mondes faits d'un certain nombre de mots issus du champ sémantique de la littérature qui seront supprimés afin d'améliorer des récits.

Dans *L'Enigme de Qaf* et *Le Puits des histoires perdues*, les jeux de mots n'évoquent pas un chaos hétéroclite : les mots ne sont certes pas toujours des personnages, ils peuvent être dépourvus de valeur narrative et même incompréhensibles comme les glossolalies, mais parce que cela fait partie du pacte de lecture, et non parce que le jeu est gratuit. Accepter le pari de résoudre l'énigme de Qaf, c'est découvrir le mystère du monde. C'est explorer le monde en jouant avec les mots et, plus particulièrement, l'alphabet arabe. Cet univers oriental où s'éprouve l'aventure de la recherche d'un poème, comme s'il s'agissait de rassembler un casse-tête, autorise une procédure antagoniste : l'errance. En fait, le lecteur est invité

à commencer le récit où il veut. A propos du récit d'Alberto Mussa, Walnice Nogueira Galvao déclare :

« La rigueur dans la construction du discours rare se complètent dans le croisement des éléments de la structure, la monade qui se répète : la triple unité de chapitres+ détours + paramètres, directement justifiés par l'auteur. Le chapitre amène, comme d'habitude le déroulement de l'histoire du protagoniste, héros ou poète. Les détours s'occupent des narrations secondaires. Les paramètres amplifient les dimensions mythiques à la portée de la narration, avec des fables relatives aux autres héros. L'unité tripartite se répète en plus des vingt-huit chapitres du livre, portant le nom de l'une des vingt-huit lettres de l'alphabet arabe.

Le jeu des épigraphes et des titres des chapitres, avec des annotations télégraphiques sur la lettre de l'alphabet arabe qui précède chacune – rien de cela n'est gratuit mais oui minutieusement organisé. »<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Notre traduction de : “O rigor da construção e o discurso rarefeito complementam-se no entrançado dos elementos da estrutura, mônada que se reitera: a tripla unidade de entrecho + excurso + parâmetro, já de saída justificados pelo autor. O entrecho traz, como de hábito, o desenrolar da estória do protagonista, herói e poeta. Os excursos encarregam-se das narrativas secundárias. Os parâmetros ampliam para dimensões míticas o alcance da narrativa, com fábulas relativas a outros heróis. A unidade tripartite repete-se sem falhar pelos vinte e oito capítulos do livro, cada qual encimado por uma das vinte e oito letras do alfabeto árabe.

O jogo das epígrafes e dos títulos dos capítulos, com telegráficas anotações sobre a letra do alfabeto árabe que preside a cada um – nada disso é gratuito e sim minuciosamente tramado.” (OEQ, 9)

Le pacte de lecture est aussi une invitation à jouer. Alberto Mussa invite le lecteur à choisir ce qu'il veut apprendre de la littérature mineure ancienne. Ce qui n'est pas le cas chez Jasper Fforde qui, lui, ne propose pas cette manière de lire très répandue en Amérique Latine et qui trouve un exemple avec *Marelle* de Julio Cortázar. Le lecteur doit lire *Le Puits des histoires perdues* du début à la fin, parce que tous les jeux d'apprentissage sont étroitement liés aux éléments narratifs. On touche alors à un problème que connaît ce type de littérature représenté par les romans de Jasper Fforde et Alberto Mussa : la littérature est mise à l'écart pour privilégier l'apprentissage ; la recherche de la vérité vaut plus que la manière de raconter ; bien que les hétérogénéités sont assumées, elles ne libèrent pas les individus de l'argumentatif (sous la forme du législatif dans le cas du roman de Jasper Fforde, dans lequel le personnage éponyme, détective littéraire, devient juge).

Quel est le rapport entre la littérature et la question du lecteur aujourd'hui ? Nous ne sommes plus au temps de l'illustration où les érudits voulaient expliquer à leur lectorat le Contrat social et les moyens de s'émanciper contre des tyrans. De plus en plus, ces derniers restent dans l'ombre, sans visage, et ils sont plus difficiles à cerner. Il faudrait une nouvelle culture qui vise à les dévoiler. Il se peut que la perte des repères soit une des raisons qui conduit les écrivains à être plus exigeants avec leurs lecteurs : peut-être sauront-ils, eux, ce qu'il faut faire, à condition que le mélange entre littérature érudite et paralittérature les tire de leur passivité consommatrice et les transforme en des êtres aussi engagés que les personnages de la bande-dessinée dessinée de Julio Cortázar, dont le super-héros est aussi humain que les érudits, participants actifs pour résoudre une crise universelle de la littérature. C'est cette conviction que les auteurs érudits et paralittéraires pourraient

partager avec les vulgarisateurs qui font moins de littérature que de pédagogie : celle du vide qui sépare deux situations. Même si Julio Cortázar dans sa bande-dessinée dessinée n'expose pas en détail ce que les lecteurs doivent faire contre le capitalisme, il sait au moins qu'il doit franchir la frontière entre le consommateur d'histoires à super-héros et celui des textes érudits, rassembler les deux pour les transformer en des lecteurs actifs ou « complices ». Le discours judiciaire est employé pour inciter à l'engagement.

« —Le Tribunal déclare que la junte militaire présidée par le général Pinochet au Chili se trouve dans une situation de totale violation du droit international et ne mérite pas d'être considérée comme membre intégrant de la communauté intégrée des nations ;

Condamne de ce fait les Présidents Nizon et Ford, les hommes qui gouvernent les Etats-Unis et tout particulièrement Monsieur Henry Kissinger, dont la responsabilité dans le coup d'Etat fasciste au Chili est évidente pour le Tribunal, à en juger d'après les documents publiés aux Etats-Unis ». (FCVDM, 62)<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> “—El Tribunal declara que en el caso de la junta militar presidida por el general en Chile, ésta se encuentra en una situación de completa violación del derecho internacional y no merece ser considerada miembro integrante de la comunidad integrada de las naciones;

Condena por este hecho a los Presidentes Nixon y Ford, a los gobernantes de los Estados Unidos de América y especialmente al señor Henry Kissinger, cuya responsabilidad en el golpe fascista de Chile es evidente para el Tribunal, juzgando sobre los documentos publicados en los Estados Unidos.” (FCVM, 44)

Pourtant, cette volonté de franchir la frontière détient en elle-même l'impossibilité de l'accomplir. Déclarer le personnage lecteur non-émancipé implique d'avoir établi préalablement la différence entre passivité et activité. Identifier lecture et passivité est de l'ordre de la présupposition. L'écrivain protagoniste de *Fantômas* considère que le lecteur consomme le texte sans s'efforcer de trouver ce qui est derrière, la réalité à laquelle il devrait être sensible. Il y a un préjugé qui consiste à considérer la lecture comme étant différente de l'action. Ce protagoniste semble avoir remarqué que la paralittérature se lit sans agir, qu'il faut par conséquent en créer une qui ne sépare pas la lecture de l'action. Les oppositions lire-agir, simulacre-réalité, érudit-super-héros peuvent être constructives ou destructives. Ainsi, le personnage Julio Cortázar disqualifie *Fantômas* en pointant son individualisme qui l'empêche de sauver le monde comme il faut. Dans ce sens, l'érudit est plus efficace que le super-héros qui privilégie l'action à la parole ; mais l'opposition entre érudit et super-héros se retournerait aussitôt si les érudits n'avaient pas fait appel à *Fantômas*, lequel incarne l'action (il est toujours représenté en mouvement). L'union entre les deux figures opposées détermine la résolution de l'intrigue, ainsi que l'efficacité d'une nouvelle littérature qui sait mélanger la paralittérature et la littérature savante de manière à créer des meilleurs lecteurs intradiégétiques.

L'émancipation commence quand le lecteur s'investit au-delà de l'opposition agir-lire, c'est-à-dire quand il comprend que lire est aussi une action. Pour travailler avec *Fantômas*, les érudits intradiégétiques ont dû observer, interpréter la bande-dessinée dont il est issu. Ils ont dû lier leur lecture à bien d'autres lectures des textes et de la vie. Ils ont dû construire leur stratégie d'action en intégrant les éléments de la BD à leur perception du monde.

« —Vos billets ! —dit le contrôleur.

Un épisode exceptionnel... la culture du monde brûle... Regardez FANTOMAS à l'œuvre, il rencontre les plus grands écrivains contemporains !

« De qui s'agit-il » se demande le narrateur, déjà pris comme une sardine dans un filet de nylon, mais décidé à accepter la règle du jeu et à lire un dessin après l'autre, sans se presser, comme le veut l'expérience du plaisir que tout vieux renard connaît et respecte, un peu contraint et forcé, il faut bien le dire. » (FCVDM, 16) <sup>34</sup>

C'est là un point essentiel : les personnages qui sont lecteurs lisent quelque chose autant qu'ils composent leurs propres récits, créent leurs propres univers. Observons seulement la mobilité du regard du jeune Adso de Melk. Umberto Eco cherche à ce que les visions et les ressentis du jeune personnage soient partagés par le lecteur extradiégétique, qu'il sache quelque chose et qu'il en tire une résolution aux énigmes, comme dans tout roman policier. Il y a toujours un savoir, une vertu, une énergie qui est d'un côté – chez autrui, qui est tout le temps quelqu'un de plus âgé et savant que lui – et qui doit passer dans un autre. Ce que le lecteur extradiégétique doit apprendre est ce qu'Umberto Eco lui apprend. C'est justement le risque que prennent les romans du corpus avec des personnages qui lisent. La métalittérature ne laisse pas de place à une interprétation personnelle. Tout est

---

<sup>34</sup> “—Boletos—dijo el guarda.

Un episodio excepcional... arde la cultura del mundo... ¡Vea a FANTOMAS en apuros, entrevistándose con los más grandes escritores contemporáneos!

“¿Quiénes serán?”, pensó el narrador, ya captado como sardina en red de nailon pero decidido a aceptar la ley del juego y leer figurita por figurita sin apurarse como manda la experiencia de placer que todo zorro viejo conoce y acata, un poco a la fuerza es cosa de decirlo.” (FCVM, 10)

donné par l'auteur, par ses personnages. Ce que le détective doit voir est ce que l'auteur lui fait voir. Cette identité de la cause et de l'effet a été déjà critiquée par André Breton dans le *Manifeste surréaliste*. Elle est au cœur d'une pédagogie arrogante, qui empêche réellement le lecteur de s'émanciper, qui le dissocie du royaume des savants.

Le pacte de lecture nous permet de conjecturer qu'Umberto Eco ne veut pas instruire le lecteur et qu'il le divertit plutôt en créant une ambiance rétro, très appréciée aux temps du postmodernisme, avec les moyens nécessaires pour adapter des textes historiques au cinéma ; mais il communique tout de même un savoir à travers une œuvre littéraire. Le pacte de lecture consiste en partie en assimiler ce qu'il a mis dans son *Nom de la Rose*, titre qui fait allusion explicite à un personnage dont le mystère peut sauver le romancier d'avoir à tout expliquer. Nous avons dans ce roman deux distances : d'une part, la distance entre le romancier et le lecteur, et d'autre part, la distance inhérente à l'art du récit lui-même, qui réside dans l'autonomie de la lecture, entre l'idée de l'écrivain et la compréhension du lecteur. Pour qu'il y ait une véritable émancipation de la part du lecteur intradiégétique, il faut qu'il y ait entre l'auteur et ce type de lecteur une troisième chose, étrangère à l'un comme à l'autre et à laquelle ils peuvent se référer pour vérifier tous les deux ce que le lecteur a vu, ce qu'il a écrit notamment s'il est critique. Une bonne œuvre littéraire n'est donc pas la transmission d'un savoir que détient l'auteur. Elle est cette troisième chose dont ni l'auteur ni le personnage du lecteur n'est propriétaire et que le personnage du critique peut contribuer à faire apprécier. Elle est quelque chose dont personne n'est propriétaire. Elle est bien au-delà de toute identité de la cause et de l'effet.

Chez Antoine Volodine et Jasper Fforde la figure du critique est portée par des personnages qui apportent un aspect dévalorisant à cette fonction, le pédagogue, voire le donneur de leçons.

Ces deux auteurs donnent sens à ces idées en constituant un réseau de situations qui placent la question du spectateur et du lecteur au centre de la discussion sur la fin de la littérature. « Pas de nouvelle littérature sans de nouveaux lecteurs », disait Julio Cortázar. Les romanciers du corpus dessinent le modèle global du lecteur susceptible d'apprécier le type de nouvelle littérature proposé dans leurs romans.

Ce modèle de lecteur répond à un problème simple à formuler : il n'y a pas de littérature sans lecteur. D'après Jauss le sujet doit être au cœur de l'expérience esthétique et sociale de la littérature :

« L'historicité de la littérature ne consiste pas dans un rapport de cohérence établi a posteriori entre des « faits littéraires », mais repose sur l'expérience que les lecteurs font d'abord de œuvres. Cette relation dialectique est aussi pour l'historien littéraire la donnée première. Car l'historien de la littérature doit toujours redevenir d'abord lui-même un lecteur avant de pouvoir comprendre et situer une œuvre, c'est-à-dire fonder son propre jugement sur la conscience de sa situation dans la chaîne historique des lecteurs successifs »<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup>Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p.46-47.

Depuis Edgar Allan Poe, qui accorde une place primordiale au lecteur en littérature, ce dernier ne cesse de gagner en importance, jusqu'à rejoindre celle de la figure de l'auteur. D'après Julio Cortázar, le lecteur est aussi auteur à partir du moment où il lit. Il participe de la création et découvre ce qu'il savait à sa manière en tant que « lecteur complice », ce qui fait songer à la théorie de la réception qui lutte contre une conception substantialiste et idéaliste de l'interprète qui lit :

« On remet ainsi en question, comme dogme métaphysique d'une philologie restée plus ou moins platonicienne, la fausse évidence d'une essence poétique intemporelle, toujours actuelle, révélée par le texte littéraire, et d'un sens objectif, une pour toutes arrêté, immédiatement accessible en tout temps à l'interprète »<sup>36</sup>

Or, ce type de lecteur, intradiégétique dans les textes d'Antoine Volodine et Jasper Fforde, doit faire face à deux problèmes.

Premièrement, lire ce n'est pas forcément connaître. Le lecteur ignore le processus de création et la réalité que le texte recouvre. Dans cette perspective, il est pertinent d'analyser l'œuvre de Jasper Fforde, qui dessine l'anatomie du lecteur-personnage. Son récit avance à mesure que le lecteur découvre en quoi lire une fiction consiste ; plein de commentaires sur l'expérience de la lecture, la saga du personnage Thursday Next peut être comprise comme un essai sur celle-ci.

Deuxièmement, lire de la littérature de masse, c'est le contraire d'agir. Le lecteur narrataire de Jasper Fforde demeure immobile à sa place, passif. Au contraire, celui d'Antoine Volodine est envahi par une sensation d'urgence qui le

---

<sup>36</sup>*Op. cit.*, p.58

pousse à agir. Le personnage du lecteur actif proposé par l'auteur français est représenté à travers une technique littéraire qui ressemble à celle de la distanciation employée par Bertolt Brecht, ainsi que celle de l'« esperpento » créée par l'écrivain espagnol de la génération de 1898, Ramón del Valle-Inclán. La technique d'Antoine Volodine consiste en une déformation de la réalité, rechargeant ses traits grotesques dans un langage violent et obscur. Nous observons deux principales caractéristiques :

D'un côté, le grotesque est une forme d'expression : la dégradation des personnages, la réification des personnages, réduits à l'état de marionnettes. L'animalisation ou fusion de formes animales et humaines. L'abus du contraste entre la réalité et la fiction. Le mélange du monde réel et du cauchemar. La distorsion du monde extérieur aux prisons.

D'un autre côté, la réalité est déformée de manière systématique : l'apparence de critique et caricature de la réalité. La signification profonde, semi-transparente, chargée de critique et d'une intention satirique comprenant une authentique leçon morale. La présence de la mort comme personnage fondamental.

Une des réflexions les plus importantes proposée par Antoine Volodine est de s'interroger sur la réalité de ce qu'il peint : est-ce une image déformée de la réalité, ou s'agit-il plutôt de l'image fidèle d'une réalité difforme ? La dégradation de la réalité dans le texte d'Antoine Volodine concerne à la fois les espaces et les personnages. Les lieux notamment parce que les scénarios prennent place dans des prisons, des lycées autoritaires, des maisons en décombres et abandonnées, des labyrinthes obscurs et sauvages. Et le personnel romanesque parce qu'il est constitué par des suicidaires, militants incarcérés, terroristes, voleurs, assassins, artistes déprimés et inconnus, bohémiens, présentés comme des marionnettes sans volonté, animalisés

et chosifiés. Dans cet extrait, l'écriture sans points contribue à accentuer une sensation d'angoisse sans repos :

« Il se rappelle que, tandis qu'il immobilisait avec la main gauche le protège-cahier sur lequel il écrivait, il devinait à l'arrière-plan, autour de lui, la classe, guère plus de vingt-cinq enfant, vingt-six ou vingt-sept peut-être, mais moins de trente, parmi lesquels Linda Woo, Eliane Schust, Mourma Yogodane, ses trois petites amies, complices de préau et complices de cabinets, ainsi que le petit Jean Doïevode, le fils du fusillée, assis juste derrière lui, une forte tête en dépit de son âge, six ans à tout casser, jamais à court de propositions fantasmagoriques et subversives, mais qui ce jour-là somnolait tranquillement, sans doute drogué par l'atmosphère ouatée d'octobre, par le silence de ce matin d'octobre, et, s'il devinait à proximité la présence de ces êtres qui faisaient partie de sa vie, de ces proches, il sentait aussi sur lui le poids de la surveillance qu'exerçait la maîtresse, car même si celle-ci avait admis sa plongée dans l'écriture, son exploration écrite d'un univers parallèle où l'école n'existait plus, même si elle avait jugé bon de ne pas intervenir, elle tenait à ce que son attitude déviationniste ne fasse pas tache d'huile, et à ce qu'il n'entraîne pas les autres élèves dans son no man's land » (E, 45-46)

L'acte de lecture de la haute littérature est présenté comme la panacée, l'objet dont se servirait un nécromancien pour ramener les morts à la vie. La plupart des

personnages sont des lecteurs qui deviennent à nouveau ou pour la première fois des êtres engagés. La lecture et l'écriture créent un rapport de partage. Une certaine forme de communisme naît à travers la transformation du texte écrit en texte lu. En effet, les personnages sont pour la plupart, des auteurs qui se lisent entre eux.

Être lecteur, pour Jasper Fforde, ce n'est ne pas être séparé de la capacité de connaître le processus de lecture. Et pour Antoine Volodine, il est question de pouvoir agir.

Ce constat ouvre la voie à une conclusion. Les lecteurs intradiégétiques proposés par Antoine Volodine recréent une littérature qui est une chose absolument bonne, un espace qui supprime l'illusion provoquée par l'ignorance et la passivité au profit de ce qu'elles interdisent : ce que Jacques Rancière appelle « la connaissance et l'action, l'action de connaître et l'action conduite par le savoir »<sup>37</sup>. À contre-courant des littératures populaires et de masse, Antoine Volodine n'est pas concerné par une vieille critique au théâtre : il est le lieu où des ignorants sont conviés à voir des hommes souffrants.

En intégrant des éléments de la haute littérature à la basse littérature, et notamment en élaborant un personnage qui nous invite à réfléchir aux caractéristiques d'un lecteur idéal de haute littérature, Antoine Volodine cherche à incorporer le mineur dans les attitudes vivantes des lecteurs : le lecteur idéal est celui qui lit de la haute littérature et de la paralittérature. Les fictions d'Antoine Volodine nous permettent de réfléchir à ce que peut être un lecteur de paralittérature. Daniel Fondanèche donne cette définition de la basse littérature :

---

<sup>37</sup>*Le Spectateur émancipé*, Jacques Rancière, Paris, La Fabrique, 2008, p. 30.

« [Les paralittératures ce sont] des littératures « basses » terme que recouvre le Trivialliteratur allemand, des littératures populaires, donc bonne pour la canaille. Ce genre d'argument est encore fréquemment utilisé dans les milieux lettrés sous forme de jugement de valeur, à défaut d'être de raison. La trame dramatique est linéaire, le vocabulaire limité, le style est standard quand il n'est pas familier, les valeurs morales communes. Elles offrent peu d'espace à la réflexion (métaphysique ?). On admet malgré tout que, parfois, quelques romans des paralittératures –hors du genre fantastiques qui a ses lettres de noblesse- méritent un peu d'attention, sans atteindre à la perfection toutefois. Pourtant, même les belles lettres ne sont pas exemptes de faiblesses : les lieux communs, les longueurs, les digressions sans intérêt, les personnages sans épaisseur, les valeurs ordinaires, la banalité de la trame dramatique, des incohérences. Mais il y a ce qui est sacralisé par les mystères de l'histoire et ce qui ne l'est pas encore. Pour autant, tout est-il bon dans les paralittératures ? Non, loin s'en faut, [...] Convient-il donc de les louer ? De les louer, non, de les faire connaître, oui, en faisant le pari de l'intelligence pour faire la part entre ce qui est abouti et ce qui ne l'est pas. Entre les deux, il y a la littérature qui n'est ni bonne, ni mauvaise et qui n'a de valeur que celle qu'on lui attribue. »<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup>*Ibid.*, p.692.

Qui dit littérature dit lecteur, et c'est là un bien, pensent beaucoup d'écrivains contemporains. Les auteurs narrateurs d'Antoine Volodine considèrent qu'il nous faut une autre littérature : non pas des textes lus par des personnes passives, mais une littérature où le lecteur soit soumis à un autre type d'activité, une qui implique un état d'âme actif (le « lecteur complice » de Julio Cortázar). L'idée en est que la littérature soit la voie pour qu'une péripétie conduite à son accomplissement par des personnages mobilise des êtres vivants. Ces derniers peuvent avoir renoncé à leur pouvoir, comme certains personnages emprisonnés d'Antoine Volodine ; mais ce pouvoir est repris, réactivé dans les quêtes des premiers, dans l'intelligence qui construit ses intrigues, dans l'énergie qu'elles produisent. C'est sur ce pouvoir actif qu'il faut créer une littérature nouvelle, ou plutôt une littérature rendue à sa principale qualité, à son essence originelle dont certaines maisons d'éditions qui empruntent ce nom n'offrent qu'une version *soft*. Il faut une littérature sans lecteurs, où les amants de la littérature apprennent au lieu d'être séduits par des fictions adaptées au cinéma et dans d'autres supports qui ressemblent plutôt à des drogues. Une littérature où les lecteurs deviennent des participants actifs et non pas des voyeurs passifs, comme la plupart des personnages littéraires de Jasper Fforde, qui vivent dans un royaume dans lequel la plupart des décisions sont prises par des énarques, comme l'Homme à la Cloche. Dans cet extrait un des principaux opposants du récit essaie de le persuader pour parvenir au pouvoir :

« Il sortit le mince volume de son habit, et je sentis à distance une odeur de cantaloup. Désormais, la Constitution, ils pouvaient lui faire dire tout ce qu'ils voulaient. S'approchant de nous, Libris glissa tout bas à l'Homme à la Cloche :

—On peut employer la méthode douce ou la méthode forte. C'est nous qui fixons les règles. Vous êtes à deux doigts de la retraite. Joignez-vous à moi, et vous partirez tranquille. Mettez-vous en travers de mon chemin, et vous serez broyé.

Il pivota vers moi [Thursday Next].

—En quoi cela vous concerne-t-il ? Personne dans le Monde Extérieur ne verra la différence. Vous aurez une semaine pour faire vos bagages et déménager... là-dessus, vous avez ma parole.

L'Homme à la Cloche le foudroya du regard.

—On vous a payé combien ?

—Je n'ai pas besoin qu'on me paie. L'argent ne signifie rien ici. Non, moi ce que j'aime, c'est la technologie. Plus de Puits des Histoires Perdues, plus de Génériques, plus de Conseil, plus de personnages de comptines en rogne. Tout passera par le GCT. Et vous savez la meilleure ? Plus d'auteurs. Plus d'échéances manquées. Plus de deuxièmes romans de qualité variable : chaque livre d'une série sera pareil au précédent. Quand un éditeur aura envie d'un best-seller, il n'aura qu'à contacter notre représentant exclusif dans le Monde Extérieur. » (LPHP, 433-434) <sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> “He pulled the slim volume from his coat and I could smell the cantaloupes from where I stood. It would say whatever they wanted it to say. Libris walked over to us and said to the Bellman in a quiet voice: ‘We can do this the easy way or the hard way. We make the rules, we can change the rules, we can modify the rules. We can do anything we want. You are due to step down. Go with me on this one and you can have an easy retirement. Go against me and I’ll crush you.’ Libris turned to me. ‘What do you care? No one in the Outland will notice the difference. You’ll have a week to pack up and move out –you have my word on that.’ The Bellman glared at Libris.

Ce renversement connaît deux esthétiques différentes qu'on peut retrouver chez Jasper Fforde et Antoine Volodine. Dans la première, le lecteur personnage est arraché à la fascination qu'il éprouvait pour les intrigues policières qui ne concernent pas la culture et sympathise, voire s'identifie avec le protagoniste, qui n'est pas la typique détective illettrée. En revanche, le monde qu'explore ce personnage est étrange, comblé d'énigmes dont le lecteur est obligé de chercher le sens. Le lecteur se voit forcé de jouer le rôle d'enquêteur littéraire ou de l'expérimentateur, comme le protagoniste, qui observe les phénomènes et recherche leurs causes. De surcroît, il est confronté à des dilemmes semblables à ceux qui se posent aux hommes engagés contemporains dans les décisions de l'action. En effet, le roman de Jasper Fforde contient des clins d'œil aux printemps d'indignation des dernières années. Le personnage du lecteur doit ainsi s'entraîner pour mieux affronter la réalité. Il apprend à juger pour changer la société diégétique.

Dans la deuxième esthétique, il n'est pas question de s'identifier au personnage et tout est étrange. Le lecteur intradiégétique est souvent emprisonné, isolé de ses semblables ; et le lecteur extradiégétique doit être soustrait à la position de l'observateur qui réfléchit sur l'histoire presque sans intrigue qui lui est proposé. En fait, le sous-genre de la nouvelle a un rapport singulier avec le lecteur extradiégétique. Elle est le genre de l'événement par excellence. Elle agit en fonction

---

'How much did they pay you?' 'They didn't need to. Money doesn't mean anything down here. No, it's the technology that I really love. It's too perfect to be sidelined by people like you. I get a hundred per cent control. Everything will go through TGC. No more Well of Lost Plots, no more Generics, no more Council, no more strikes by disgruntled nurseries. Design and marketing must be brought together for efficiency reasons. But do you know the best bit? No more authors. No more missed deadlines. No more variable-quality second books –each one in the series will be the same as the next. When a publisher needs a best-seller all they need do is contact our sole representative in the Outland!' (TWLP, 350)

d'une théorie du sens qui fonde l'expérience de la littérature sur l'avènement d'un lecteur créé et créateur à partir d'un point de non-sens originaire, qui n'offre pas des données socioculturelles, psychologiques et empiriques. Le lecteur extradiégétique doit donc être dépossédé de la possibilité de se rapprocher à l'univers décrit pour appréhender la réalité qui ne peut se montrer que sous une forme déformée.

Telles sont les esthétiques qui apparaissent dans le récit épique et merveilleux de Jasper Fforde et celui fantastique de Antoine Volodine.

Pour l'un, le lecteur doit trouver un guide, comme le Virgile de la *Comédie Divine* de Dante Alighieri auquel s'identifier (Thursday Next a toujours besoin d'un guide qui l'aide à tout découvrir). Pour l'autre, il doit prendre beaucoup de distance pour mieux voir. Pour l'un il doit affiner son regard, pour l'autre il doit regarder la réalité d'une autre façon. Les deux démarches s'inscrivent dans le cadre d'entreprises postmodernes visant à refuser la fin de la littérature. La participation vitale et l'enquête distante sont la preuve de combien Jasper Fforde et Antoine Volodine ont la prétention de transformer la littérature à partir d'un des diagnostics qui conduisaient à sa suppression. Ils répondent donc à la critique selon laquelle la littérature est le lieu où des ignorants sont conviés à voir des hommes souffrants. Ils veulent substituer à la communauté des lecteurs passifs une autre communauté, résumée dans un autre rapport à la lecture. Ils lui opposent la communauté des lecteurs des textes populaires tels que ceux qui donnent le choix aux lecteurs de choisir la fin (*Marelle* de Julio Cortázar est une version érudite de ce type de récit). Dans cette nouvelle littérature, aucun lecteur ne demeure passif, chacun doit réagir selon les dilemmes posés par les intrigues qui aboutissent à des débats démocratiques sur l'avenir de la littérature. Dans le roman de Fforde, l'intrigue principale se résout par la décision du peuple de défendre la culture ; le lecteur

extradiégétique d'une certaine façon peut s'imaginer parmi la foule, d'où l'utilisation du présent instantané qui donne la sensation de vivre l'histoire en temps réel.

Ils cherchent à faire de la littérature l'espace diégétique où le personnage du lecteur passif se transforme en son contraire : ils décrivent un univers dans lequel un peuple actif s'unit et se révolte contre la barbarie, c'est-à-dire où le lecteur se confronte à lui-même à travers un collectif. Cela signifie que la littérature cherche à devenir une forme communautaire. En fait, cette littérature où la participation du lecteur s'intensifie coïncide avec la démocratisation de la culture. Elle engage une idée de la communauté en tant que présence à soi. D'où l'allusion à la démocratie dans l'univers merveilleux et comique de Thursday Next. Le Grand Manitou est le gardien de cette démocratie :

« A son arrivée, le Grand Manitou comprit la situation au premier coup d'œil. Elle figea tout le texte à l'intérieur de la salle, verrouilla toutes les portes et décréta qu'un vote devait avoir lieu séance tenante. Elle convoqua à l'unanimité contre UltraWord. Elle m'adressa la parole à trois reprises : tout d'abord, pour me dire que j'avais l'esprit et la lettre, ensuite pour me demander si les boules à facettes dans les boîtes de nuit du Monde Extérieur étaient motorisées ou si c'était la lumière qui les faisait tourner. Je répondis « Merci », « Oui » et « Je ne sais pas », dans cet ordre précis. » (LPHP, 436)<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> "When she arrived the Great Panjandrum read the situation perfectly. She froze all the text within the room, locked the doors and decreed that a vote be taken there and then. She summoned the head of the Council of Genres and the vote against UltraWord was carried unanimously. She spoke to me three times: once to tell me I had The Write Stuff, second to ask me whether I would take on the job of the Bellman, and lastly to ask whether disco mirror balls in the Outland had a motor to make them go round or whether they did so by virtue of the light. I answered 'Thank you', 'Yes' and 'I don't know', in that order." (TWLP, 354)

Depuis le romantisme allemand, la littérature est nourrie par l'idée de la collectivité vivante. La littérature d'Antoine Volodine, Roberto Bolaño et Jasper Fforde se présente comme une constitution esthétique, sensible à la collectivité sous un prisme moins idéaliste. Il s'agit moins de la voix du peuple, en tant que masse informe, primaire, surnaturelle, que de la voix de chacun, comme le montre Roberto Bolaño dans le roman pluri-vocalique *Les Détectives sauvages*. Il faut entendre par là la communauté comme façon de faire changer la perception du monde avant de vouloir le changer. À l'instar de l'idée romantique d'une révolution esthétique, il est question de d'acquérir une cosmovision particulière. Cette littérature rassemble les lecteurs intradiégétiques en leur accordant plus de participation. De surcroît, elle les sensibilise à la crise de la fin de la littérature. Par l'intermédiaire des fictions, ces lecteurs à la fois narrataires prennent conscience de leur rôle à jouer dans cette crise. Si la littérature représente ainsi la collectivité active tout en intégrant les lecteurs, nous pouvons affirmer que la volonté d'échapper à son essence, c'est-à-dire, sortir du cadre de la fiction, constitue sa propre critique. Elle reste une littérature qui cherche sa propre fin, qui se supprime elle-même.

Quelle est en effet l'essence du personnage lecteur dans les nouvelles d'Antoine Volodine ? C'est son rapport à ce qui est étrange. Il se trouve toujours dans des endroits carcéraux (un labyrinthe, une prison, une salle d'école pendant le cours), pour s'évader desquels il procède à une forme de dépossession de soi. Son malheur peut se résumer en cette formule : « Plus il reste dans le réel, moins il est ». Son évasion consiste à réinventer le réel tout en se dépossédant de soi. Cet acte peut symboliser l'idée romantique de la vérité comme non-séparation. Pour trouver la vérité de son être, le personnage du lecteur doit rassembler le réel et la vérité. Sa vision est celle d'une séparation résolue sous une apparence étrange, troublante. Ce

qui explique pourquoi quand il lit, il voit des fantômes, des cadavres, des monstres. Ce lecteur est un rêveur qui réinvente la réalité à travers ses cauchemars. Il fait songer au dormeur de l'eau forte du peintre Francisco Goya qui s'intitule « El Sueño de la razon produce monstruos » (« le Rêve de la raison produit des monstres »). Le manuscrit de Ayala explique le tableau en signalant que le dessein de définir l'art est de résoudre une séparation semblable à celle de l'apparence et la vérité : « L'imagination sans la raison produit des monstres et unie avec elle, elle est la mère des arts ».

Cette idée de l'émancipation s'oppose ainsi clairement à celle sur laquelle la nouvelle littérature s'appuie à l'instar de la politique de démocratisation de la culture : l'émancipation comme réappropriation du lecteur d'un rapport à lui-même perdu dans le processus de séparation entre le sage et le disciple, comme dans *Le Nom de la Rose*. Dans cette logique, la séparation du lecteur et de l'œuvre littéraire est un état à dépasser. C'est le but même des auteurs du corpus qui font de la littérature la protagoniste de leurs textes. Avec la démocratisation de la culture, beaucoup de jeunes se demandent ce qu'est la littérature, ce que veut dire être écrivain. Des auteurs comme Roberto Bolaño et Jasper Fforde, mettent en scène ces jeunes curieux alors que la littérature n'est pas dans leurs textes : elle est toujours ailleurs, en fuite, recherchée exhaustivement par les personnages. Ils suppriment la différence entre le lecteur et le personnage, en déplaçant les interrogations qui portent sur la littérature des textes académiques vers le texte littéraire, en s'identifiant à la grande demande de la fin du XXe siècle de prendre possession de la littérature (il est à noter que *2666* de Roberto Bolaño était attendu dans les librairies de New York par ses jeunes fans, comme s'il était question du *bestseller Harry Potter*). Et, assurément, cet effort pour bouleverser la distribution du rôle du lecteur dans la

littérature a généré des conséquences positives notamment chez un lectorat jeune qui hésite entre consacrer sa vie entièrement à la littérature ou reproduire le même chemin de vie que ses parents qui, jadis, devaient choisir seulement entre une carrière de médecine, le droit ou l'ingénierie. Néanmoins, c'est une chose que la redistribution des rôles dans l'œuvre littéraire, c'en est une autre l'exigence des écrivains qui se donnent pour objectif le rassemblement d'une communauté littéraire qui parle d'elle-même. La première rejoint d'autres aventures intellectuelles explorées notamment par André Breton, Jorge Luis Borges et Fernando Pessoa sur la négation de l'œuvre et les hétéronymes, dans lesquels Antoine Volodine se spécialise, la seconde une nouvelle forme d'assignation de la littérature qui s'adresse à la communauté littéraire.

« Je ne remercie pas Abel Daradanski, Donald Bocks, Roum Marchadian, Oleg Strelnikov, Chico Rausch, Anabela Janvier, Ilda Lorca, Gamal Tretiakov, Simon Tatha, Jak Ferricali, Urban Zawaliewski, Henri Loubier, Fernanda Saori, Mina Legallin, Maroussia Begueyan, Wilfred Ribero, Norman Hedrad, Hubert Plissonnier, Laurent Houdin, Jean-Claude Cameron, dont les critiques malveillantes, les petites recensions mesquines et les impardonnables silences ont considérablement pesé dans l'insuccès de mes livres et dans ma relégation au sein de la corporation des auteurs difficiles, à laquelle je n'appartiens pas et envers laquelle je n'éprouve aucune sympathie. » (E, 86)

Car le refus de la médiation entre le sage et le lecteur, comme dans le roman d'Umberto Eco, l'intégration d'une communauté littéraire marginale comme la nouvelle génération des jeunes lettrés, c'est l'affirmation de la culture en tant que miroir de la société et particulièrement des minorités. Moins l'auteur sait ce qu'il veut que fasse la communauté littéraire, plus il sait qu'ils doivent en tout cas agir comme un collectif, transformer leur identification en communauté revendicatrice. Il serait pertinent pourtant de s'interroger sur cette pensée que la littérature est par elle-même un espace de rencontre universel. Car la littérature, comme le dit Fernando Pessoa, est la négation de la vie. Elle montre l'aliénation à des lecteurs aliénés. De ce fait, elle peut s'assumer comme porteuse d'un certain sens de communauté.

Mais le pouvoir commun aux lecteurs ne tient pas à leur qualité de membres de la communauté littéraire ou à un groupe spécifique de jeunes qui aiment qu'on leur parle de littérature, comme certains critiques décrivent les lecteurs de Roberto Bolaño. D'ailleurs, *2666*, après la publication des *Déetectives sauvages*, peut faire songer à un changement d'esthétique. Dans *2666*, Roberto Bolaño est plus implicite quand il s'agit de faire de la métalittérature et le lecteur peut avoir l'impression que l'écrivain ne s'adresse plus à une communauté spécifique, mais à un champ beaucoup plus élargi de l'humanité. C'est qu'il reconnaît le pouvoir qu'a chaque lecteur de traduire à sa manière ce qu'il lit, et laisse surtout l'œuvre parler d'elle-même, sans intermédiaire ni besoin de donner beaucoup d'importance dans l'intrigue à des personnages fades de la paralittérature, tel que le maître et le disciple dans *Le Nom de la Rose*. Ce pouvoir commun à tout lecteur ne requiert pas un lectorat spécifique. Il est le fruit de l'œuvre littéraire qui pousse à jouir, à enseigner, à écrire, à faire de l'art, sans que cela soit un objectif explicite.

L'intérêt pour un récit sur une littérature qui se supprime elle-même est d'émanciper le lecteur intradiégétique. Dans les nouvelles d'Antoine Volodine, celui-ci trouve l'essence originaire de la littérature en même temps qu'il se trouve lui-même. La « bonne » littérature est celle qui « cannibalise », cannibalisation qui s'effectue à travers un dispositif particulier qui reprend au compte de la littérature les critiques négatives envers la littérature populaire. Ce sont donc ces critiques que les auteurs du corpus cherchent à réexaminer, voire à revaloriser. La figure du lecteur est essentielle, car c'est à travers lui que s'exprime le jeu d'équivalences et d'oppositions entre la haute littérature et la basse littérature dans les nouvelles. Il conviendrait aujourd'hui de réexaminer le jeu d'équivalences et d'oppositions entre le personnage du lecteur de littérature de masse chez Jasper Fforde et le personnage du lecteur de littérature érudite marginale chez Antoine Volodine, entre un lecteur passif et un lecteur actif, entre une vision aliénée du monde dont se nourrit la littérature populaire pour la perpétuer et la réinvention d'une nouvelle cosmovision par la haute littérature, qui vise à pousser le lecteur intradiégétique à s'émanciper. Dans cet extrait le narrateur fait à la fois la biographie et la critique de l'œuvre d'un auteur marginal :

« Il contenait huit textes brefs, d'inspiration fantastique ou bizarre, composés dans un style sans brillant mais impeccable. Disons qu'il s'agissait d'un recueil qui entretenait une certaine parenté avec le post-exotisme, et qui, dans cet univers-là, aurait pu passer pour un recueil d'entrevoûtes. Sur le plan idéologique, Mathias Olbane n'avait respecté aucune contrainte, sinon celle consistant à ne pas mettre en scène des révolutionnaires conventionnels et, plus généralement, des personnes au comportement surréaliste magique

et stéréotypé. [...] En résumé, l'échec éditorial fut énorme. Toutefois, deux ans plus tard, Mathias Olbane ; qui avait mis le point final à une deuxième œuvre, la confia au même éditeur. Celui-ci, nullement découragé par le destin désolant d'*Un automne chez les Boyols*, accepta de publier *Splendeur de l'esquif*. C'était un roman plus ambitieux du point de vue littéraire, puisqu'on avait là une fiction très habilement structurée qui relatait à la fois une enquête policière, plusieurs épisodes de la révolution mondiale, et des incursions traumatisantes dans des mondes oniriques. *Splendeur de l'esquif* fut tiré à cinq cents exemplaires. » (E, 15)

Ce jeu d'équivalences et d'oppositions compose en effet un champ de bataille de discrimination envers la basse littérature et de rédemption de la haute littérature. Dans *Fantômas*, Julio Cortázar s'accuse lui-même de fomenter des lecteurs passifs et de trahir ainsi son essence de moyen libérateur. Elle se donne en conséquence la responsabilité d'inverser ses effets maléfiques et d'expié ses erreurs en créant des personnages lecteurs qui réfléchissent sur la lecture dans des intrigues propres à la littérature populaire, comme dans le roman de Roberto Bolaño. Ces lecteurs sont des sortes de médiateurs entre la basse littérature et la haute littérature qui finissent par valoriser davantage la deuxième. Ils sont comme les esprits des Lumières qui cherchent à civiliser les lecteurs « bons sauvages » de la littérature populaire. À l'encontre de ce type de civilisateur qu'on peut trouver dans le roman de Roberto Bolaño et Jasper Fforde, Antoine Volodine propose des lecteurs intradiégétiques qui, afin de se faire une armée de lecteurs, déclament et écrivent des poèmes quand ils sont emprisonnés et font la guerre fusil à la main contre un système aliénant. La

médiation de ce lecteur rend conscient son semblable du monde en crise et lui donne envie d'agir pour le transformer (dans le roman de Roberto Bolaño, il s'agit surtout d'une crise littéraire).

La constante réflexion sur la lecture et la distanciation par l'esthétique de l'étrange entraîne la naissance d'un nouveau type de lecteur : au lieu d'être passif, il est conscient de la dépossession de soi, de son aliénation vis-à-vis du monde. Cela au prix de conduire la littérature à son autodestruction intradiégétique.

#### **d. Paralittérature et pédagogisme**

La littérature négative de ces deux auteurs ne s'agence pas seulement dans un contexte ludique : de même que les jeux avec des notions littéraires et les éléments narratifs s'adosent les uns aux autres, jouer c'est surtout apprendre sur la théorie littéraire, sur l'histoire littéraire, dont la littérature majeure. Alberto Mussa, Jasper Fforde, Julio Cortázar et Umberto Eco, qui tombent dans ce didactisme, ont en commun de valoriser ce qui a été déjà reconnu par l'histoire littéraire officielle.

D'ailleurs, le roman de Jasper Fforde est considéré comme de la littérature pour la jeunesse, pour un lectorat en formation littéraire, qui commence à connaître les auteurs majeurs de la littérature mondiale (Aristote dans *Le Nom de la Rose* et Shakespeare dans *Le Puits des histoires perdues*). Dans la forgerie du roman de Jasper Fforde, le didactisme illustre avec divers jeux de langage une alternative à l'histoire littéraire et l'Histoire. Jasper Fforde mélange roman historique et science-

fiction pour rendre vraisemblables les voyages de Thursday Next dans une machine à remonter le temps. A propos du roman historique Daniel Fondanèche écrit :

« S'il les théoriciens du roman historique sont rares, on peut retenir quand même quelques éléments intéressants de leurs études : le premier est sans doute qu'il faut réaliser un équilibre entre la réalité et la fiction ; qu'il faut également que l'aspect romanesque qui va faire émerger des personnages secondaires ou imaginaires à côté des personnages « mondialement historiques » aient des accents de plausibilité forts ; enfin, il faut que s'écoule entre l'événement et le temps de l'auteur une durée suffisante pour qu'une lecture intelligible de l'histoire puisse se faire. Sinon, nous sommes dans un autre registre : celui des mémoires, des confessions, des autobiographies ou de la biographie romancée ou non. Dans le roman historique, l'élément romanesque doit être privilégié, l'histoire n'étant qu'un support, un des ressorts du drame. Si le roman historique a donné lieu à quelques subdivisions comme le roman de cape et d'épée (Les Trois Mousquetaires), comme le roman de l'histoire secrète (Le secret du Masque de fer), ses deux dérivations les plus intéressantes restent l'uchronie, qui parfois se rattache à la science-fiction et qui est un jeu spéculatif sur l'histoire parallèle »<sup>41</sup>

Au moins quatre situations narratives deviennent alors possibles, parallèlement : dans l'un des cas, Thursday remonte le temps jusqu'à la Guerre de

---

<sup>41</sup>*Ibid.*, p.688.

Crimée pour essayer de sauver son époux, kidnappé par un personnage littéraire. Ce personnage a jeté un maléfice sur la détective. Elle perd ses souvenirs. Si elle oublie son mari, elle ne peut plus le sauver. Ici, la métalittérature (le personnage littéraire) est à l'origine de l'élément perturbateur dans lequel vont converger l'histoire individuelle et l'Histoire. Dans un deuxième cas, Thursday voyage à l'intérieur d'un roman après avoir choisi un passage spécifique.

« Guide de voyage : équipement de base de tout agent de la Jurisdiction, le Guide de Voyage polyvalent contient des informations, des cartes, des tuyaux, des recettes et des extraits de romans populaires ou abscons pour faciliter le déplacement inter-livres. Il comporte également nombre de gadgets de chez JurisTech réservés aux missions spéciales, comme le masque MV, le Marqueur de Texte et le Chapeau Eject-O. La couverture de chaque guide est nominative et dotée d'un système d'alarme et d'un mécanisme d'autodestruction.

LE CHAT DE L'A.U. DE W.

*Guide de la Grande Bibliothèque (glossaire) » (LPHP, 207) <sup>42</sup>*

---

<sup>42</sup> “TravelBook: Standard-issue equipment to all Jurisdiction agents, the dimensionally ambivalent TravelBook contains information, tips, maps, recipes and extracts from popular or troublesome novels to enable speedier transbook travel. It also contains numerous JurisTech gadgets for more specialised tasks such as an MV mask, TextMarker and Eject-O-Hat. The TravelBook’s cover is read-locked to each individual operative and contains as standard an emergency alert and auto-destruct mechanism.” UA OF W CAT –*The Jurisdiction Guide to the Great Library (glossary)*” (TWLP, 161)

L'objectif est de chasser un criminel caché dans ce passage. Cette démarche métalittéraire ressemble à l'exercice du commentaire littéraire, à la différence que le langage argumentatif est remplacé par le langage narratif. Les mots employés par le narrataire pour décrire le passage littéraire qu'il « visite » ont tendance à avoir des rôles de personnages. Dans un troisième cas, les personnages littéraires visitent le monde uchronique de Thursday Next. Cela implique une réflexion sur l'influence de la littérature sur la vie réelle ; des réflexions sur les différents types de lecteurs, sur les lettrés, sur l'immense influence des classiques dans la culture populaire. Cette immersion permet de montrer une utopie littéraire ; un monde idéal, similaire à celui proposé par Julio Cortázar dans sa bande-dessinée, dans lequel la littérature est au centre des préoccupations politiques. Cette diversification des chronotopes est une machine bien huilée pour instruire sur la littérature tout en amusant.

Le récit d'Adso, qui mélange paralittérature et littérature érudite, représente l'avenir après la crise. Nous notons bien qu'Umberto Eco, comme les autres auteurs du corpus, fait d'une crise littéraire son élément perturbateur principal. Comme le patient expose au thérapeute lacanien son fantasme avant de s'engager dans sa « traversée ». L'avenir d'Adso est ce qui en résulte de tout ce que son maître lui a appris en lui donnant même des exemples avec des animaux :

« —Adso, dit Guillaume, résoudre un mystère n'est pas la même chose qu'une déduction à partir de principes premiers. Et ça n'équivaut pas non plus à recueillir une bonne quantité de données particulières pour en inférer ensuite une loi générale. Cela signifie plutôt se trouver en face d'une, ou deux, ou trois données

particulières qui apparemment n'ont rien en commun, et chercher à imaginer si elles peuvent être autant de cas d'une loi générale que tu ne connais pas encore, et qui n'a peut-être jamais été énoncée. Certes, si tu sais, comme dit le philosophe, que l'homme, le cheval et le mulet sont tous trois sans fiel et qu'ils ont tous trois longue vie, tu peux tenter d'énoncer le principe selon lequel les animaux sans fiel vivent longtemps. Mais imagine le cas des animaux à cornes. Pourquoi ont-ils des cornes ?» (LNR, 328) <sup>43</sup>

La résolution du conflit dans les romans fait songer au poème « Expérience » d'un poète argentin du XXe siècle, Osvaldo Pol :

«L'expérience  
Consiste  
à essayer que l'oiseau revienne  
depuis l'extrême opposé de la nuit  
et pose sa fatigue  
sur ta poitrine ouverte d'adolescent.  
Tu le prends dans tes mains,  
le caresses,

---

<sup>43</sup> « “Adso,” disse Guglielmo, “risolvere un mistero non è la stessa cosa che dedurre da principi primi. E non equivale neppure a raccogliere tanti dati particolari per poi inferirne una legge generale. Significa piuttosto trovarsi di fronte a uno, o due, o tre dati particolari che apparentemente non hanno nulla in comune, e cercare di immaginare se possano essere tanti casi di una legge generale che non conosci ancora, e che forse non è mai stata enunciata. Certo, se sai, come dice il filosofo, che l'uomo, il cavallo e il mulo sono tutti senza fiele e tutti vivono a lungo, puoi tentare di enunciare il principio per cui gli animali senza fiele vivono a lungo. Ma immagina il caso degli animali con le corna. Perché hanno le corna? » (INR, 353)

extrais de ses ailes tout le vent  
et tandis qu'il s'offre  
à l'innommable,  
tu te laisses voler.  
C'est facile l'expérience.  
Le difficile,  
c'est trouver le moment  
qui te permet d'assassiner l'oiseau  
sans mourir à ses côtés  
de tristesse. »<sup>44</sup>

L'oiseau mis à mort peut être la littérature étudiée par les narrataires adolescents au risque de leur vie. En même temps ils apprennent à écrire. Le mélange de paralittérature et haute littérature pratiqué favorise l'apprentissage de l'écriture. Il implique de faire le deuil de la crise littéraire, d'où les copieux dialogues intergénérationnels. À l'instar de la thérapie lacanienne qui consiste en parvenir à la

---

<sup>44</sup>Notre traduction de : "La experiencia  
Consiste  
en intentar que el pájaro regrese  
desde el extremo opuesto de la noche  
y pose su cansancio  
sobre tu abierto pecho adolescente.  
Lo tomas en tus manos,  
lo acaricias,  
extraes de sus alas todo el viento  
y mientras él se entrega a lo innumerable  
tú te dejas volar.  
Es fácil la experiencia.  
Lo difícil  
es dar con el momento  
que te permita asesinar al pájaro  
sin morir a su lado de tristeza."

cure par l'épuisement de la parole, les auteurs du corpus multiplient les dialogues sur l'ancien et le nouveau.

La parodie de Jasper Fforde est d'autant moins opérante qu'il s'approche d'une réplique pédagogique. C'est le cas d'un assez grand nombre d'explications sur le fonctionnement de la langue et l'histoire de la littérature anglaise. Plus le caractère pédagogique de la réplique est apparent, plus elle se confond avec le banal esprit d'instruire en divertissant. Ceci n'est naturellement pas limité à l'enseignement de la haute littérature. Il est question de valoriser la paralittérature, dont les auteurs de la haute littérature non reconnus par l'élite littéraire. C'est dans cet ordre d'idées que l'œuvre sur le rire d'Aristote est valorisée par des moines dans *Le Nom de la Rose* d'Umberto Eco.

Le monde du *Nom de la Rose* d'Umberto Eco et celui d'*Ecrivains* d'Antoine Volodine sont abstraitement étranges ; dans le cas d'Antoine Volodine, l'étrangeté court même de bout en bout. Dans *Le Nom de la Rose*, se profile clairement l'image du monde vécu par le narrateur. Il y a même une carte détaillée du monastère où ont lieu les crimes. Pourtant, paradoxalement, l'aspect mystérieux de ce monde ne fait que s'accroître (nous établirons un parallèle avec *Les Détectives sauvages* de Roberto Bolaño dans lequel les « manques d'investissement » et de « renseignement » – deux notions que donne Paul Valéry dans *Mr. Teste* –, chez les personnages-historiens entravent le caractère objectif de leur démarche). Rien n'y limite le pouvoir absolu du hasard. Toutes ses traces perdues et retrouvées, captivités et délivrances et autres aventures qui ont lieu à un rythme démoniaque (il y a tout un jeu entre des chiffres comme le 13 et un grand nombre d'autres références sur l'apocalypse).

Le temps des aventures a lieu dans les romans dans un espace étranger et

abstrait. Pour que l'aventure puisse se déployer dans le roman de Jasper Fforde, il lui faut beaucoup d'espace.

« Les manifestations simultanées ou consécutives fortuites sont indissolublement liées à l'espace, mesuré avant tout par la distance ou la proximité (à différents degrés) ». <sup>45</sup>

Pour que les personnages capturés du roman soient sauvés, Thursday Next, la protagoniste de Jasper Fforde, doit se retrouver juste à l'endroit où ils sont. Le romancier s'empare d'éléments propres à la science-fiction pour rendre possible cette quête : la protagoniste voyage à travers le temps et l'espace grâce à une machine. Alors que dans le roman grec pour se trouver au moment voulu les personnages courent dans un espace abstrait, le roman populaire contemporain a besoin de la science pour être crédible.

Or, les références scientifiques et géographiques ne contribuent pas à rendre moins étranger l'univers du roman. Ces références ont pour seule fonction de permettre au lecteur des romans populaires de se repérer. Pour un combat entre des forces ennemies et alliées, il faut une ville, un pays ; mais peu importe lequel du point de vue géographique et historique, puisqu'il s'agit d'un territoire uniformisé par l'effet de la mondialisation. Le chronotope du récit de Jasper Fforde trouve souvent sa place dans les organisations de la vie familiale, sociale et même nationale (Thursday devient femme publique). Entre chaque péripétie de Thursday, cette dernière doit faire des rencontres qui sont strictement réglementées : le temps et le lieu sont établis selon le rang du sujet rencontré (elle voit sa famille dans sa maison natale ;

---

<sup>45</sup>Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978 [1975]. p.250.

les criminels dans la rue ; son copain dans un hôtel, lieu de passage qui représente le caractère volatile de sa relation amoureuse).

« La rencontre est un des plus anciens événements inspirateurs des sujets de l'épopée (et particulièrement du roman). Il faut prêter attention à ses liens étroits avec les thèmes de la séparation, la fuite, les retrouvailles, la perte, le mariage, etc.... qui, par l'unité de leurs définitions spatio-temporelles, sont analogues au thème de la rencontre. »<sup>46</sup>

Une étude du thème de la rencontre permet de voir combien cette dernière se nourrit de l'aspect étrange du contexte. Elle peut assumer un sens partiellement métaphorique (les rencontres de Thursday avec des criminels se prêtent à des lectures allégoriques : ce sont des malfaiteurs et représentent aussi la fin de la littérature) ou totalement métaphorique (Thursday cherche l'architecte du royaume qui se manifeste à la fin du récit à travers une créature divine qui est sa messagère. À l'instar de la littérature qui est toujours en fuite, l'architecte se cache toujours), ou, encore, avoir une valeur symbolique : la quête individuelle de Thursday, sauver son amoureux, se mêle à celle de sauver l'univers littéraire. En empruntant les termes de Lacan, l'amour envers l'objet de son amour est « élevé à la dignité de la Chose », au point que la rencontre avec celui-ci symbolise la paix du monde de la littérature. Comme la structure du roman de Jasper Fforde est celle d'un roman par épisodes, il est important de signaler que les rencontres de Thursday avec son amoureux sont toujours éphémères. La disposition des intrigues dans ce type de roman empêche

---

<sup>46</sup>*Op. cit.*, p.249.

que le personnage ait une vie stable, comme le remarque Umberto Eco dans *De Superman au Surhomme*, quand il explique pourquoi James Bond est célibataire. D'une certaine manière, le roman à épisodes représente l'éternité de la littérature.

Le chronotope de la rencontre remplit chez Jasper Fforde une fonction compositionnelle : il sert de nœud de l'intrigue (l'amoureux de Thursday doit être rescapé), qui à son tour justifie des petites péripéties qui constituent le chronotope de la route. Elles permettent à Thursday de découvrir l'étrange royaume des lettres.

« Particulièrement significatif est le lien étroit du thème de la rencontre avec le chronotope de la route (« la grand-route ») : les multiples rencontres en chemin. L'unité des fonctions spatio-temporelles apparaît là également de façon très nette et précise. L'importance du chronotope de la route est énorme dans la littérature ; rares sont les œuvres qui se passent de certaines de ses variantes, et beaucoup d'entre elles sont directement bâties sur lui, et sur les rencontres et péripéties « en route ». »<sup>47</sup>

Le sujet commande, comme point de départ du *Fantômas* de Julio Cortázar, la première rencontre du protagoniste, Julio Cortázar lui-même, et de Fantômas, et la soudaine apparition de l'élément perturbateur : la disparition criminelle de tous les livres et des célèbres intellectuels partout dans le monde. Le point d'arrivée sera la résolution du problème. Toute l'action se déroule entre ces deux points, pôles de l'action, événements dans lesquels les digressions sur l'engagement d'un superhéros et d'un intellectuel tel que l'écrivain argentin jouent un rôle essentiel pour rapprocher

---

<sup>47</sup>*Ibid.*, p.249.

le genre populaire de la bande-dessinée-dessinée à la littérature majeure.

Néanmoins, le roman n'est pas bâti sur eux, mais sur ce qui se discute entre eux. Par essence, il ne devrait rien y avoir entre le point de départ et le point d'arrivée : l'intellectuel et le superhéros sont, dès le début, uniquement d'accord sur le fait qu'il faut régler le problème ; cela demeure absolu et invariable tout au long du récit. Après toutes les péripéties, c'est comme s'il ne s'était absolument rien passé. Fantômas au début du récit brise une fenêtre pour entrer dans l'habitation de Julio Cortázar., et il répète son geste irréfléchi à la fin de l'histoire.

« — Ma pauvre... — commence le narrateur, mais il ne terminera jamais sa phrase, car les carreaux de sa fenêtre volent en éclats (et avec ça, la science prétend que le verre est *un liquide*) et, conformément à ses habitudes, Fantômas se plante au beau milieu du salon avec son masque blanc, vêtu de bleu électrique. Le narrateur raccroche ; le bruit a dû renseigner Susan plus que nécessaire. Il se compose une figure plus ou moins.

— Putain de leur mère — dit Fantômas — je ne vais pas en laisser un seul en vie ! me faire ça à moi, les enculés !

— Et la facture, je te l'envoie ? — veut savoir le narrateur.

— Poissons te la réglera, c'est la trésorière. » (FCVDM, 41-42)<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> «—Mi pobre... empezó el narrador, pero no terminó nunca la frase porque los vidrios de la ventana volaron en astillas (y eso que según la ciencia el vidrio es un líquido) y de acuerdo a sus costumbres Fantomas se plantó con la máscara blanca y un traje azul eléctrico en mitad del salón. El narrador colgó, puesto que el ruido debía haber informado de sobra a Susan, y puso una cara más o menos.  
—La puta que los parió —dijo Fantomas—, no voy a dejar a uno solo vivo, esto no me

À propos de ce phénomène, Mikhaïl Bakhtine écrit :

« Deux moment connexes d'une existence et d'un temps biographiques se sont immédiatement confondus. Cette rupture, cette pause, ce hiatus, qui apparaissent entre ces deux moments directement contigus d'une biographie, et au-dedans desquels, justement, se structure tout le roman, n'entrent pas dans la série biographique temporelle. Ils se placent hors du temps biographique, ne changent rien à l'existence des héros, n'y apportant rien. Il s'agit d'un hiatus extratemporel entre deux moments d'un temps biographique. »<sup>49</sup>

À une époque où la littérature se trouve en apparence démunie de moyens innovateurs, certains auteurs du corpus s'inspirent du modèle du roman antique grec.

Ce dernier est gouverné par ce que Mikhaïl Bakhtine appelle le « temps de l'aventure et du hasard », qui est, spécifiquement, « le temps de l'intrusion des forces irrationnelles dans une vie humaine ». Nous observons combien, dans les romans d'Alberto Mussa et de Jasper Fforde, l'intrusion implique une série de réflexions scientifiques appliquées à un univers littéraire imaginaire. Par exemple, l'univers littéraire du roman de Jasper Fforde est expliqué à partir de la théorie de la relativité d'Einstein, dont s'inspire également le théoricien russe pour illustrer sa notion de

---

lo hacen a mí, conchemadres.

—¿La factura te la mando a tu casa? —quiso saber el narrador.

—Piscis te la pagará, es la tesorera.” (FCVM, 30)

<sup>49</sup>*Op. cit.*, p.242.

chronotope.

En fait, le temps de l'aventure et du hasard du roman antique a une fonction éminemment pédagogique dans les romans de l'auteur portugais et de l'Anglais.

Jusqu'à présent, nous avons parlé du didactisme, du normatif, des éléments réactionnaires des œuvres du corpus ; il faut toutefois souligner que tous ces termes n'ont pas forcément un sens péjoratif. Avant tout, ces éléments ne sont pas isolés dans la totalité des œuvres du corpus, ils sont, au contraire, une partie fondamentale de tout le système, de ses images et de son style. Nous ne pouvons pas détacher, par exemple, l'esthétique nazie de l'œuvre de Roberto Bolaño, alors qu'elle contribue à accorder une nouvelle jeunesse à la littérature, à travers le carnaval littéraire du poète démoniaque sacrifié, déjà analysé auparavant. Dans *Les Détectives sauvages*, le didactisme est un des éléments fondamentaux des images carnavalesques qui mélangent culture populaire et haute culture. Il est à l'origine de la quête principale : apprendre sur la vie d'une poétesse et son mouvement littéraire marginal.

Le trajet temporel le plus important dans la trame narrative du roman de Jasper Fforde est celui qui permet de résoudre l'élément perturbateur : le kidnapping du mari de Thursday. Ce trajet permet d'instruire le lecteur sur l'Histoire, l'histoire littéraire et l'histoire individuelle. Alain Vaillant écrit :

« Les bouleversements de la littérature rendent obsolètes les vieux schémas historiques, obligent à trouver des modèles explicatifs bien supérieurs, capables de rendre compte à la fois de l'ordre ancien et des réalités nouvelles. C'est pourquoi les moments de mutation culturelle sont toujours propices à la pensée historique, parce qu'ils lui jettent un défi redoutable – si l'histoire littéraire ne veut pas se

contenter du plaisir nostalgique d'évoquer les temps anciens, qui paraissent alors d'autant plus désirables qu'ils sont lointains. Or, il est indéniable que nous sommes aujourd'hui engagés dans un bouleversement littéraire d'une ampleur exceptionnelle – peut-être le plus considérable depuis la Renaissance ; que, depuis quelques décennies, une page est en train de se retourner et qu'on commence, désormais à un rythme de plus en plus accéléré, à en repérer les effets climatiques. »<sup>50</sup>

Et plus loin il ajoute :

« La perception du fait littéraire reste, par nature, fondamentalement subjective et [...] Gustave Lanson l'avait déjà souligné avec force, le premier devoir de l'historien de la littérature est de prendre acte, précisément parce qu'il est historien, de cette subjectivité. »<sup>51</sup>

L'aller-retour d'une histoire à une autre s'adapterait très bien au vécu de Thursday : le voyage fait remonter vers le moment traumatique de la Guerre de Crimée, en même temps que ses lectures d'adulte et surtout ses jeux de mots, qui ont des conséquences narratives dans un monde merveilleux, et contribuent à mieux digérer son passé. Jasper Fforde semble exagérer les bontés de l'expérience du voyage vers l'univers littéraire pour montrer combien la littérature peut changer la vie des lecteurs, en affichant une attitude bienpensante, différente de celle d'autres auteurs qui réussissent à changer l'histoire littéraire, être à contre-courant du

---

<sup>50</sup>Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, « Lettres », 2010, p.12.

<sup>51</sup>*Op. cit.*, p.16.

système dominant qui met des hiérarchies entre la haute culture et la culture populaire ou de masse, et répondre à la question sur la fin de la littérature. Voyager équivaut à faire du tourisme ou partir en vacances :

« *Fido chien de berger*, l'histoire d'un chien infiniment loyal et intelligent dans un village rural d'avant-guerre fut publié par Collins en 1950. Enid Blyton, qui noircissait des centaines de pages depuis son adolescence, avait trouvé une échappatoire à son enfance malheureuse dans les contes simples qu'elle inventait pour le jeune public. Elle a été rééditée sous une forme revue et corrigée pour mieux répondre aux mœurs actuelles et, depuis un demi-siècle, sa popularité ne s'est pas démentie. Les héros non conformistes de ses romans vivent dans un monde idéalisé d'éternelles vacances d'été, d'aventures, de goûters copieux, de limonade au gingembre, de gâteaux et d'adultes tellement obtus qu'il faut tout leur expliquer... ce qui n'est pas très loin de la réalité.

MILLION DE FLOSS

*Enid Blyton* » (LPHP, 243) <sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> “Shadow the Sheepdog, the story of a supremely loyal and intelligent sheepdog in a rural pre-war countryside, was published by Collins in 1950. A compulsive scribbler from her early teens, Enid Blyton found escape from her own unhappy childhood in the simple tales she wove for children. She has been republished in revised forms to suit modern tastes and has consistently remained popular over five decades. The independently minded children of her stories live in an idealised world of eternal summer holidays, adventure, high tea, ginger beer, cake and grown-ups with so little intelligence that they need everything explained to them – something that is not so very far from the truth.’MILLON DE FLOSS –*Enid Blyton*” (TWLP, 193)

Les jeux de mots de Thursday Next ne lui permettent que de sauver son mari ou de réformer le système de l'univers littéraire, afin de le rendre plus convivial en apparence. Elle, en tant que protectrice de la haute littérature, de l'œuvre de William Shakespeare, essaie avant tout de faire régner l'ordre. Le jeu dans le roman de Jasper Fforde est, par conséquent, non subversif. Il y a des élans de subversion dans *Le Puits des histoires perdues*. À l'instar des films américains dans lesquels le personnage est un marginal qui s'oppose avec nonchalance à l'ordre régnant jusqu'à qu'il tombe amoureux de quelqu'un qui l'invite à s'intégrer dans la société, et même à devenir un représentant de l'ordre, la détective de Jasper Fforde, lequel a contribué à l'écriture du scénario d'un des épisodes de James Bond, devient la juge suprême de l'univers littéraire ; au lieu de détruire le pouvoir, elle finit par l'exercer.

*Le Puits des histoires perdues* apparaît comme un roman conservateur, dans la représentation de la société et de l'histoire littéraire. Cela s'explique par la résolution des éléments perturbateurs, qui ne révolutionne ni l'Histoire ni la littérature, bien qu'elles appartiennent à la diégèse ; par le fait que les mots-personnages représentent une esthétique qui se limite à expliquer le fonctionnement de la littérature, et parce que l'utopie littéraire apparaît dans le récit seulement sous une forme décorative. Il n'est pas question d'interroger la littérature, sinon de rendre son portrait le plus beau, tout en la rendant attractive, car ludique.

Le roman de Jasper Fforde est un hybride entre roman d'épreuves et d'aventures et roman d'aventures et de mœurs. Comme dans les romans de ce dernier groupe, l'héroïne de Jasper Fforde, une adulte qui sera bientôt mère, subit une certaine évolution en ligne droite. À l'instar des jeux de rôles, l'expérience gagnée au cours de ses aventures lui permet d'acquérir de la reconnaissance sociale et cumuler des savoirs au service de la société, tant érudits (Thursday doit

connaître les brouillons des textes littéraires pour pouvoir poursuivre sa quête) qu'opérationnels (stratégies militaires et policières).

Au contraire, dans le roman de Roberto Bolaño, l'idée d'évolution procède par à-coups et nœuds. Les acquis de chacun varient selon les circonstances. Nous proposons de décomposer de façon littéraire cette idée d'évolution complexe du roman de Roberto Bolaño, afin d'en faire découler une série généalogique spécifique :

*La série du temps historique et des générations* : celle de l'époque des manifestations sociales latino-américaines contre des états qui réagissent par la force (la prise par l'armée de l'université mexicaine). Et des générations (la décomposition du foyer de l'architecte qui finit dans un asile psychiatrique. L'avant-garde littéraire y est concernée car il aidait financièrement et intellectuellement à son maintien).

*La série des manifestations divines* : les passages fantastiques du roman ont le chronotope du conte.

*La série de la transformation du jeune en adulte* : Le récit est construit sous la forme d'une quête initiatique.

*Et la série économique d'une industrie littéraire* : Alors que Platon accuse la littérature de « simulacre », Roberto Bolaño montre l'industrie censée défendre la haute littérature comme un véritable simulacre comique, carrément néfaste pour l'homme.

Au surplus, chez Roberto Bolaño, la série cyclique des travaux d'écriture se construit comme une sorte de transformation du poète en auteur maudit.

Toutes ces séries ont en commun l'alternance (ou la succession) de formes différentes, des mêmes phénomènes. Ainsi, dans le processus historique, à l'époque

du conflit civil au Nicaragua succède celui d'une émigration intellectuelle forte des latino-américains pour l'Europe. Les années et les générations passent, de même que les mouvements littéraires. Ces nomades intellectuels mènent une vie précaire. Ils travaillent avec des personnes qui n'ont pas souvent accès à la culture.

« Quand nous sommes arrivés à Barcelone, je me sentais déjà mieux. J'ai abandonné discrètement le navire au cours de la deuxième nuit que nous passions au port et je suis sorti en marchant du port comme un travailleur du roulement de nuit. Tout ce que je possédais était sur mon dos, plus dix dollars que j'avais depuis Santiago et que je gardais dans l'une de mes chaussettes. La vie a beaucoup d'instantanés merveilleux, très différents, en plus, mais jamais je n'oublierai les Ramblas de Barcelone et les rues voisines qui se sont ouvertes pour moi cette nuit-là comme les bras d'une femme qu'on n'a jamais vue et en qui malgré tout on reconnaît la femme de sa vie ! Je n'ai pas mis trois heures, je vous le jure, à trouver du travail. Un Chilien, s'il a de bons bras et qu'il n'est pas paresseux, survit n'importe où, m'a dit mon père quand je suis allé lui dire au revoir. Moi je lui aurais volontiers mis mon poing dans la figure à ce vieux salopard, mais cette histoire c'est une autre histoire et ce n'est pas le moment de s'échauffer les sangs. » (LDS, 589) <sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> "Cuando llegamos a Barcelona ya me sentía mejor. A la segunda noche de estar atracados abandoné sigilosamente el barco y salí caminando del puerto como un trabajador del turno de noche. Llevaba lo puesto, más diez dólares que traía desde Santiago y que guardaba en uno de los calcetines. ¡La vida tiene muchos instantes maravillosos, muy variados, además, pero yo no olvidaré nunca las Ramblas de Barcelona y sus calles aledañas que se abrieron para mí aquella noche como los brazos de una mina que uno nunca ha visto y que sin embargo reconoce como la

Chaque auteur rappelle l'histoire littéraire à sa manière. A propos de la subjectivité de l'historien Alain Vaillant écrit :

« [Selon un cliché] les historiens seraient les passéistes, les théoriciens, les modernistes. C'est là encore une fausse évidence. Comme il vient d'être rappelé, l'histoire littéraire tient pour acquis que tous les phénomènes littéraires (passés, présents ou à venir) sont d'ordre historique, et rien n'est plus simple ni moins compromettant que cette conviction-là. Elle admet d'ailleurs qu'il peut être utile, et même nécessaire, d'aborder parfois les textes de façon synchronique, pour en conduire la description formelle de manière précise et rigoureuse. Mais cette littérature déshistoricisée se présente alors comme une sorte de fiction, qui n'est provisoirement acceptable qu'à la condition de ne pas vouloir passer pour autre chose qu'une pure abstraction, qu'un artifice méthodologique. »<sup>54</sup>

Et il ajoute :

---

mina de su vida! No tardé, se lo juro, más de tres horas en encontrar trabajo. Un chileno, si tiene buenos brazos y no es flojo, sobrevive en cualquier parte, me dijo mi papá cuando me fui a despedir de él. Yo de buena gana le hubiera aflojado un puñetazo en la cara al viejo conchaesumadre, pero esa historia es otra historia y no viene al caso hacerse mala sangre" (LDS, 385)

<sup>54</sup>Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, « Lettres », 2010, p.11.

« Surtout, il ne faut jamais oublier que la vraie raison d'être de l'histoire, sa seule justification sociale et intellectuelle, est que la connaissance du passé sert à éclairer l'avenir, à guider l'action : les historiens sont donc – ou du moins devraient être – intéressés au premier chef par le présent. »<sup>55</sup>

L'écrivain est en quelque sorte gardien de l'histoire littéraire. Reste à savoir s'il est bon ou pas : car produire un roman conservateur est le risque à prendre quand un gardien de la haute littérature tente de manière ludique de valoriser la paralittérature, et vice versa.

#### e. **Une certaine structure de la consolation**

Umberto Eco, dans *De Superman au surhomme*, a largement critiqué le côté conservateur de la paralittérature. À propos *Des Mystères de Paris* d'Eugène Sue il écrit : « réformisme édulcoré, où l'on souhaite que quelque chose change afin que tout reste comme avant. Sue est en apparence une manière de social-démocrate ; en réalité, c'est un vendeur d'émotions spéculant sur la misère humaine »<sup>56</sup>. Jasper Fforde spéculait plutôt sur le goût pour la littérature d'une population qui ne fréquente pas beaucoup les classiques. Plus tard, Umberto Eco revient à nouveau : « Recette pour concocter une œuvre narrative de large consommation, capable de susciter l'intérêt des masses populaires et la curiosité des classes aisées : choisir une réalité

---

<sup>55</sup>*Op. cit.*, p.11.

<sup>56</sup>*Op. cit.*, p.48.

quotidienne existante mais insuffisamment prise en considération, où l'on trouve des tensions irrésolues (Paris et ses misères) ; poser un élément résolutoire, contrastant avec la réalité de départ, qui propose une solution immédiate consolant des contradictions initiales. Si cette réalité est *effective* et ne porte pas en elle les conditions de résolution des contrastes, l'élément résolutoire devra être *fantastique*. En tant que tel, il sera immédiatement pensable, donné comme déjà réalisé, et il agira directement, sans être contraint de passer par les médiations limitatrices des événements concrets »<sup>57</sup>. Comble de cette structure de la consolation, le lecteur découvre le royaume merveilleux de la littérature à travers les problèmes familiaux de Thursday Next : elle est une policière enceinte qui risque de devenir veuve.

La maîtresse d'œuvre qui crée le besoin de consolation est la littérature elle-même, puisqu'il s'agit d'un personnage littéraire le principal opposant de Thursday ; le produit fascine et surprend le lecteur. Dans le *Nom de la Rose* d'Umberto Eco, le maître d'œuvre est un vieux lettré caché dans une bibliothèque idéale, le résultat fascine mais terrorise. Il y a donc une base commune aux deux cas, mais une différence quant au rapport de la littérature à la consolation. Le merveilleux littéraire et ludique de Jasper Fforde ne produit pas le même effet que la chasse au criminel dans une bibliothèque sublime, aussi belle qu'effrayante : chez Jasper Fforde, les périls que doit affronter la pauvre femme enceinte Thursday ne finissent jamais, mais son univers littéraire merveilleux est riche en *deus ex machina*, ce qui donne l'impression au lecteur que la vie est un jeu et la littérature, une sorte d'État-Providence ; chez Umberto Eco, les périls qu'encourent les deux détectives ne finissent jamais complètement et la littérature, la quête du texte d'Aristote non accepté par l'Église, provoque l'effroi. La curiosité intellectuelle est une manière de

---

<sup>57</sup>*Ibid.*, p.56.

jouer avec le feu. La consolation vient uniquement de la sympathie qu'éprouve le lecteur envers les deux détectives qui ne peuvent empêcher Jorge de brûler le livre d'Aristote :

« —Mais qu'est-ce qui t'a fait peur dans ce discours sur le rire ? Tu n'élimines pas le rire en éliminant ce livre.

—Non, certes. Le rire est la faiblesse, la corruption, la fadeur de notre chair. C'est l'amusement pour le paysan, la licence pour l'ivrogne, même l'Eglise dans sa sagesse a accordé le moment de la fête, du carnaval, de la foire, cette pollution diurne qui décharge les humeurs et entrave d'autres désirs et d'autres ambitions... Mais ainsi le rire reste vile chose, défense pour les simples, mystère déconsacré pour la plèbe. L'apôtre même le disait, plutôt que de brûler, mariez-vous. Plutôt que de vous rebeller contre l'ordre voulu par Dieu, riez et amusez-vous de vos immondes parodies de l'ordre, à la fin du repas, après avoir vidé les cruches et les fiasques. Elisez le roi des fols, perdez-vous dans la liturgie de l'âne et du cochon, jouez à représenter vos saturnales la tête en bas... Mais ici, ici » A présent, Jorge frappait du doigt sur la table, près du livre que Guillaume tenait devant lui. » (LNR, 507) <sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> “Ma cosa ti ha spaventato in questo discorso sul riso? Non elimini il riso eliminando questo libro.” “No, certo. Il riso è la debolezza, la corruzione, l'insipidità della nostra carne. È il sollazzo per il contadino, la licenza per l'avvinazzato, anche la chiesa nella sua saggezza ha concesso il momento della festa, del carnevale, della fiera, questa polluzione diurna che scarica gli umori e trattiene da altri desideri e da altre ambizioni... Ma così il riso rimane cosa vile, difesa per i semplici, mistero dissacrato per la plebe. Lo diceva anche l'apostolo, piuttosto di bruciare, sposatevi. Piuttosto di ribellarvi all'ordine voluto da Dio, ridete e diletdatevi delle vostre immonde parodie

L'existence des péripéties interminables vient, nous semble-il, d'une esthétique de la consolation qui requiert de conserver le lecteur sous tension : il éprouverait un mélange entre curiosité et peur devant l'imminence de l'apocalypse (chez Umberto Eco et Jasper Fforde, la fin du monde est constamment annoncée). Pour finir, il faudrait faire moins de paralittérature, empêcher cette structure de la consolation de se développer, et renoncer à s'identifier aux personnages. Il faudrait s'approcher de la haute littérature qui fait un minimum de paralittérature. Mais comment s'exprime le jeu dans la « précarité » paralittéraire ? Comment le jeu peut valoriser la littérature mineure et la paralittérature avec une petite dose de paralittérature ?

Heureusement, le lecteur d'Umberto Eco n'est pas pris par surprise. Il sait que, bien qu'il dénonce le côté conservateur de la paralittérature, il fait davantage de la paralittérature que de la haute littérature. Ce qui favorise sa rhétorique d'instruire sur la haute littérature en amusant. Du même coup, malheureusement, le lecteur perd au passage la dimension avant-gardiste de la haute littérature. Grâce à une omniprésence de la paralittérature, comme dans les romans de Jasper Fforde et Umberto Eco, le lecteur saisira la stratégie pédagogique et ludique du roman, au prix d'être obligé d'apprendre sur la littérature dans l'œil d'un cyclone émotionnel.

Dans le roman de Jasper Fforde, les ragots sur les auteurs majeurs comme William Shakespeare sont souvent mis en avant, comme la possibilité que cet auteur n'ait jamais existé (qu'il n'était qu'un personnage littéraire en fuite dans le monde réel), ou comme les explications farfelues sur « The History of Cardenio », texte

---

dell'ordine, alla fine del pasto, dopo che avete vuotato le brocche e i fiaschi. Eleggete il re degli stolti, perdetevi nella liturgia dell'asino e del maiale, giocate a rappresentare i vostri saturnali a testa in giù...Ma qui, qui..."ora Jorge batteva il dito sul tavolo, vicino al libro che Guglielmo teneva davanti". (INR, 545-546)

attribué au géant anglais. Ce qu'on apprend sur la haute littérature est, du coup, d'un niveau intellectuel moins élevé que ce que l'on apprend dans le roman d'Umberto Eco. En revanche, les romans ont tous deux en commun que les protagonistes aspirent à lire des ouvrages disparus. De plus, un autre malheur les frappe : à vouloir se précipiter pour les trouver, ils se blessent ; puis, pour le cas d'Adso de Melk, les illustrations sur le rire qu'il voit dans l'abbaye et qui concernent le livre recherché servent à décorer ses cauchemars. En fin, au moment où Guillaume, du roman d'Umberto Eco, ne peut plus lire parce qu'il perd ses lunettes, ou Thursday Next doit s'occuper de sa famille avant d'entrer dans l'univers littéraire, la réalité empêche les protagonistes de deux romans d'accomplir leurs quêtes. Une incompatibilité existerait donc entre ces deux univers de signes que sont *Le Puits des histoires perdues* et *Le Nom de la Rose* et le réel, ce qui oblige le lecteur à choisir. À la fin, la paralittérature (les ragots, la structure de la consolation, le grand nombre de tensions qui troublent la lecture des personnages lettrés) l'emporte sur la haute littérature. À la petite dose de haute littérature, il ne faut donc pas oublier d'ajouter la réalité, contenant tous les éléments de la paralittérature.

Chaque œuvre du corpus, avec plus ou moins de paralittérature, répète la rhétorique d'instruire en amusant comme moyen de valoriser la littérature majeure, mineure et la paralittérature. Comme les protagonistes dans un monde de signes se confectionnent des instruments ludiques (les jeux de mots, les devinettes, les jeux cruels comme le combats dans *Les Détectives sauvages* et *l'Enigme de Qaf*) pour interagir avec le personnel romanesque, décrire ce qu'ils voient, le lecteur s'éclaire par une lecture qui l'invite à jouer des contenus insoupçonnés par les personnages. Il est libre de choisir ce qu'il veut lire ou pas et ressemble au Surhomme selon Umberto Eco : « [Il] est le ressort nécessaire au bon fonctionnement du mécanisme

de la consolation ; il rend immédiats et impensables les dénouements des drames, il console aussitôt et console mieux »<sup>59</sup>. Il participe à la création du récit en étant « le ressort nécessaire » qui répond à la question de la fin de la littérature. En effet, le récit pose les questions et le lecteur les résout en jouant. C'est la raison pour laquelle la fin des *Détectives sauvages* est ouverte : le roman s'achève par une énigme que le lecteur doit résoudre. Le lecteur devient presque un personnage en essayant de résoudre la crise littéraire. Ce qui différencie le rôle du lecteur d'une œuvre du corpus à l'autre est la quantité de paralittérature : plus sa quantité est élevée, moins le jeu sur lequel repose le destin de la littérature est sérieux.

La littérature qui mélange paralittérature et littérature érudite doit premièrement récuser la distance radicale entre les figures du maître et du disciple, deuxièmement permettre au lecteur d'imaginer, plutôt que d'attendre qu'on lui explique tout sur la littérature, troisièmement réduire les frontières entre les champs littéraires, en évitant de faire de la littérature pour un public spécifique tel que les futurs érudits littéraires. Elle ne doit pas transformer le lecteur en révolutionnaire kamikaze comme dans la nouvelle d'Antoine Volodine, ni les ignorants en savants ; car il y a un savoir à l'œuvre dans l'ignorant et le lecteur peut être émancipé, actif. Tout personnage du lecteur consommateur de paralittérature est déjà acteur de son histoire et est détenteur d'une sagesse que l'écrivain porte en mots. C'est à travers un bon mélange entre le populaire et l'érudite qu'il est possible d'éviter que la structure de la consolation provoque une perte de qualité du contenu littéraire.

La haute littérature contribue sensiblement à la transmission de la paralittérature. Beaucoup d'écrivains de notre corpus sont redevables de cette transmission et, en particulier, d'une conception moins apocalyptique de la littérature.

---

<sup>59</sup>*Ibid.*, p. 57.

La haute littérature et la paralittérature sont d'ailleurs reliées par un rapport d'échange : la valorisation de la paralittérature en échange à une réponse à la crise de la fin de la littérature décrétée par la haute littérature. À défaut de ne pas pouvoir résoudre cette crise littéraire, la haute littérature trouve dans les jeux infinis de la paralittérature un bain de jouvence. La nouvelle littérature résultante du mélange entre paralittérature et haute littérature se manifeste à travers le motif du jeu.

La haute littérature connaît une sorte de renaissance par la plume des auteurs du corpus. Ils rappellent l'importance du jeu dans la littérature, et proposent des variations des anciennes formes de jeu ; mais celui-ci est propre à toute la littérature, voire de la culture. D'après Johan Huizinga :

« La culture naît sous forme de jeu, la culture, à l'origine, est jouée. Même les activités visant directement à la satisfaction des besoins vitaux, telle la chasse, revêtent volontiers la forme du jeu dans la communauté archaïque. »

Plus loin, il ajoute cette précision :

« Dans ces jeux, la communauté exprime son interprétation de la vie et du monde. Il ne faut donc pas entendre que le jeu se transforme ou se convertit en culture, dans ses phases primitives, porte les traits d'un jeu, et se développe sous les formes et dans l'ambiance du jeu. »<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup>Johan Huizinga, *Homo ludens (Essai sur la fonction sociale du jeu)*, Paris, Gallimard, 1951, p.95.

Jean-Marie Apostolidès écrit ceci à propos d'un des objectifs Guy Debord dans son projet esthétique :

« Redonner au jeu la place prééminente qui était la sienne à l'origine de la culture. Le monde est vieux, il n'a plus rien à apporter, il est connu dans sa totalité. Pour qu'il redevienne passionnant, il doit rajeunir en retournant à l'enfance, c'est-à-dire au jeu [...] La vocation première du lettrisme sera de proclamer le retour du jeu. Pour y parvenir, l'art et la religion, qui sont des excroissances d'un jeu primitif, désormais pétrifié, doivent être détruits. Bien que le jeu ne puisse s'exercer sans règles, il acquiert dans la pensée de Debord le statut d'un élément liquide dont la fonction implicite est de ruiner tout ce qui a été fossilisé au cours du temps. La révolution à venir aura l'apparence d'une ivresse collective. »<sup>61</sup>

En s'inspirant de la paralittérature, la haute littérature ne fait que perpétuer la tradition littéraire. Bien que le romanesque favorise l'idéalisation de l'histoire de la littérature (ces protagonistes, ces mouvements), celle-ci n'échappe pas aux critiques caractéristiques du postmodernisme. Au lieu de la quête moderniste de sens dans un monde chaotique, les auteurs évitent de façon ludique la possibilité du sens. Contre cette quête de sens, il y a une architecture du hasard et, en même temps, sans le contrôle d'une voix unique. Plusieurs voix s'amuse à représenter l'histoire littéraire comme dans les romans des auteurs du boom latino-américain qui mènent une réflexion sur la démocratie. Antoine Volodine et Roberto Bolaño proposent une vision de la littérature d'après chaque individu, dans laquelle la distinction entre culture supérieure et inférieure est critiquée, ce qui sera traité dans le chapitre 3 de cette

---

<sup>61</sup>Jean-Marie Apostolidès, *Debord Le naufrageur*, éd. Flammarion, 2015, p. 126.

étude : dans *Les Détectives sauvages*, un passage représente une culturiste « décérébrée » qui semble être plus intelligente, meilleure poète qu'Arturo Belano, et la fin du roman nous montre qu'il peut être lu comme un Western (de façon simple, linéaire).

Au stade de la confusion des voix, espaces et temps, l'aspect conflictuel de la perception du monde, de la vie humaine et de la littérature est d'une grande envergure. On trouve, dans ce chaos, parallèlement aux conceptions réactionnaires des lettres de la part de certains érudits universitaires et mouvement littéraires (les surréalistes parodiés par Roberto Bolaño), des expressions moqueuses, qui tournent en dérision et blasphèment toute institution ou groupe de gens se prétendant sérieux ; parallèlement aux discours sérieux, des discours comiques et injurieux ; parallèlement aux personnages sauveurs des bibliothèques comme dans l'œuvre de Umberto Eco, leurs sosies parodiques. Une étude approfondie des éléments perturbateurs dans chaque roman peut nous éclairer sur ce type de portrait. Nous le développerons dans le chapitre suivant.

---

## **Chapitre 2**

### **Narratologie et métalittérature : pour un changement de perspective**

Héritiers du *Musée du Roman de l'Eternelle* (1967) de Macedonio Fernandez, la plupart des auteurs du corpus proposent des récits dans lesquels le lecteur lui-même est un personnage. Toutefois, on ne peut être Macedonien à moitié. Soit les auteurs font comme lui, c'est-à-dire qu'ils créent des œuvres sur le refus de faire de la littérature, soit ils acceptent la littérature en mettant la métalittérature au service de celle-ci. C'est le cas de Jasper Fforde, qui se moque de la littérature sans jamais la contredire, comme dans *Les Détectives sauvages* où les personnages cessent d'écrire pour toujours. Bien au contraire, Thursday Next devient la Juge Suprême de l'univers littéraire, et cela après avoir été la policière chargée d'empêcher que des personnages voyagent à l'intérieur des œuvres de la haute littérature, comme celles de William Shakespeare, pour les détruire. Jasper Fforde emprunte le deuxième chemin, celui de la paralittérature, ce qui explique son humour sans conséquence, plutôt *soft*.

Dans *Paralittératures*, Daniel Fondanèche valorise le roman policier et celui d'espionnage parce qu'ils éclairent l'Histoire, et expose son idée sur le mélange des genres :

« Le roman a d'abord une fonction de rééquilibrage social dans les relations interpersonnelles. Le roman d'espionnage assure une fonction semblable, mais au niveau des nations. En revanche, les deux ont un rôle populaire de dévoilement : le policier met au jour les côtés obscurs de l'individu afin d'assurer une forme de catharsis dans le lectorat qui assassine alors par procuration, tandis que le roman d'espionnage assure une fonction semblable pour les Etats. Il assure le dévoilement de l'histoire secrète, celle dont les pays ne

peuvent se glorifier de peur de déroger, mais dont le lecteur se délecte comme s'il était invité dans le bureau de « M » du « Vieux » ou de « Charlie » pour partager tous les secrets de la nation. Par procuration, le lecteur devient un personnage important, celui qui peut voir le dessous des cartes, ce qui est l'essentiel quand on sait que lesdites cartes sont toujours biseautées. »<sup>62</sup>

Ces deux idées sur le « rééquilibrage social » du roman policier et étatique du roman d'espionnage s'appliquent dans la construction des hiérarchies littéraires et nations littéraires des œuvres du corpus.

Dès l'introduction, nous avons posé que les œuvres du corpus partagent entre elles le mélange des genres, parmi lesquels le policier occupe une place considérable. Dans les œuvres des auteurs qui mélangent haute littérature et paralittérature, le genre de l'essai se retrouve mêlé à celui du roman policier. Pour ces auteurs, l'homme lettré est un enquêteur qui ne diffère pas d'un détective. Une personne qui frappe à la porte, un mystérieux livre déposé dans la chambre d'auberge ou encore un simple bruit à l'extérieur, tout événement, même minime, est analysé par le narrataire Héberto Prada dans *Hermina*, qui n'est pas à proprement parler un détective, sinon un flâneur.

« Au bout de quelques mois, Ingrid Himmler décida d'accorder une plus grande liberté à Héberto. « Je suis fatiguée de ce face-à-face quotidien, lui dit-elle. C'est préférable que tu sortes, que tu ailles te

---

<sup>62</sup>*Ibid.*, p.241.

balader, que tu fréquentes les bibliothèques, que tu te fasses des relations, que tu pénètres la ville avec ton regard et ton esprit. Tu dois t'enrichir d'un tas d'impressions et d'émotions pour écrire. » Pour qu'il eût une grande autonomie, elle lui remit une carte bancaire qui lui permettait de retirer un certain montant par semaine. « Tu seras un peu plus libre. Le meilleur homme pour une femme, c'est un homme libre. » (H, 115)

Il est détective dans la mesure où il cherche l'œuvre littéraire impossible, celle qu'il souhaite écrire. Personnage somnambule et toujours alerte au monde, il ne se promène pas dans la rue sans croire qu'il est poursuivi par quelqu'un. Il se différencie d'un policier, parce qu'il hallucine très souvent et se laisse emporter par son imagination. Ses promenades représentent un contexte propice à divagation, à la fantaisie.

Un narrataire similaire est l'éditeur de l'anthologie viscérale-réaliste dans *Les Détectives sauvages*. Tout son temps passé à la recherche de génies littéraires l'a laissé avec des manies : il croit être suivi par un auteur maudit. Dans *Le Puits des histoires perdues*, la détective littéraire est certaine d'être surveillée par un dieu de la littérature :

« Nul n'avait été plus surpris que moi par l'arrivée du Grand Manitou, après que j'eus tiré la poignée d'alarme. Pour les incroyants, ce fut un sacré choc, et pour les fidèles, pareillement. Elle avait si longtemps été une simple figure de rhétorique qu'il était quelque peu déroutant de la voir en chair et en os. Moi, je lui trouvai l'air d'une

femme plutôt ordinaire, âgée d'environ trente-cinq ans, mais Humpty Dumpty me confia plus tard qu'il avait une silhouette en forme d'oeuf. » (LPHP, 437) <sup>63</sup>

Une sorte jeu de cache-cache s'instaure entre les personnages lettrés, qui finissent par être inséparables. Mais à la différence des auteurs de la haute littérature tels que Sami Tchak et Roberto Bolaño, Jasper Fforde crée un personnage divin qui détermine les péripéties de sa narrataire (il s'occupe même de la résolution du conflit). Ce qui est exprimé par un retour vers le passé de Thursday et vers son enfance et sa propre nature cosmologique. C'est dans les résolutions des péripéties à travers le *deus ex machina* que le lien entre Thursday et le dieu de la littérature est le plus patent : il exprime une certaine intériorité partagée entre le démiurge et Thursday Next. Que ce soit sous les traits fantastiques du roman de Roberto Bolaño, surréalistes du roman de Sami Tchak ou merveilleux de celui de Jasper Fforde, toute réflexion sur objet ou une figure littéraire recherchée est accompagnée par une interrogation sur le protagoniste lui-même, preuve que métiers littéraire et métaphysique vont de pair.

Quand c'est au narrateur omniscient d'*Hermína* de prendre parole, il le fait à la troisième personne, sans vraiment se distinguer du récit global. Il décrit alors avec rigueur l'entourage d'Héberto Prada. Le personnage est conscient de cette absence équivalente à l'absence de dieu, d'où les nombreuses réflexions nihilistes. C'est ce qui fait entrer le métalangage dans l'enquête métaphysique d'Héberto Prada.

---

<sup>63</sup> "No one had been more surprised than me by the arrival of the Great Panjandrum when I pulled the emergency handle. For the non-believers it was something of a shock, and no less so for the faithful. She had been so long a figure of speech that seeing her in the flesh was startling. I thought she had seemed quite plain and in her mid-thirties, but Humpty Dumpty told me later he had been shaped like and egg." (TWLP, 353)

L'identification du narrateur étant la principale quête amorcée dans le roman, les quelques éléments de roman policier sont mélangés à une certaine recherche à la fois métaphysique et littéraire.

Jasper Fforde va au-delà de cette expérience en intégrant une divinité dans son récit. Dieu au nom imprononçable dans la bible (YHWH), il est représenté par sa presque absence diégétique dans son roman (il n'apparaît qu'à la fin), mais en même temps par sa toute présence qui s'exprime par la complexité du récit. Dieu ou son substitut narratif est « banalisé » au point de ressembler à une personne ordinaire comme Thursday Next. Il est comme les principaux adjuvants de la détective : des personnages aux physiques plutôt tendres et aux comportements enfantins, tel le chat de Cheshire, gardien de la bibliothèque de l'univers littéraire. Le chat gardien de la littérature corrobore le cliché sur les chats et les hommes lettrés, ce qui permet au lecteur de se repérer :

*« Délit d'initié : terme argotique désignant la Manipulation Narrative Interne. Illégale depuis 1932 et contraire à l'article B17 (g) du code de la continuité narrative, cette façon de prendre des libertés avec l'intrigue est tellement répandue dans le Monde des Livres que pour faire régner la loi, il faut recourir aux mesures discrétionnaires. Si des manipulations mineures telles que la violation du dialogue sont généralement tolérées, des réajustements narratifs non autorisés font l'objet d'investigations impitoyables. [...] Heathcliff figure parmi les nombreux cas de procès retentissants intentés par la Jurifiction.*

Il emploie un discours juridique mais il n'est qu'un chat, il est représentant de la loi mais il n'effraie que les opposants à la quête de Thursday. C'est à partir de cette contradiction que se développe une esthétique soft.

Le personnel romanesque est constitué par des Juvénal du néant littéraire. Leur humour est aussi radical que leur pensée philosophique. En cela, ils tiennent de Nietzsche en même temps que de son prédécesseur, Schopenhauer, lequel concevait Dieu comme un enfant pervers qui joue avec ses créatures. Justement, c'est dans ce sens que l'on doit prendre la grande diversité des jeux dans *Les Détectives sauvages*. Ils sont présents dans les moments cruciaux du roman, notamment quand les détectives sont poursuivis par des mafieux juste avant de retrouver la poétesse tant recherchée, et à la fin du roman, qui se termine par un jeu, non résolu par les détectives sauvages, comme si les aventures de ces derniers se poursuivaient au-delà de la page blanche. Ces deux passages ont en commun que le jeu qui nie la littérature annonce en même temps l'avenir de celle-ci. Il s'agit bien d'un nihilisme créateur. Grâce au jeu, les personnages s'approchent de plus en plus de la mort jusqu'à en prendre sa dimension créative. Dans *Hermina* et *Ecrivains*, ce n'est

---

<sup>64</sup> "Inside trading: Slang term for Internal Narrative Manipulation. Illegal since 1932 and contrary to Item B17(g) of the Narrative Continuity Code, this self-engineered plot fluctuation is so widespread within the BookWorld that it has to be dealt with on a discretionary basis to enable it to be enforced at all. Small manipulations such as dialogue violations are generally ignored, but larger unlicensed plot adjustments are aggressively investigated. The most publicized flaunting of these rules was by Heathcliff when he burned down Wuthering Heights. Fined and sentenced to 150 hours' community service within Green Eggs and Ham, Heathcliff was just one of many high-profile cases that Jurisdiction were prosecuting at that time.' UA OF W CAT – The Jurisdiction Guide to the Great Library (glossary)" (TWLP, 317)

pas le jeu qui annonce l'avenir de la littérature, mais le hasard pour l'un et l'austérité pour l'autre.

Ce phénomène de caractérisation de la figure de l'érudit est aussi présent dans le roman d'Alberto Mussa, que nous pouvons proclamer successeur de Jorge Luis Borges dans la mesure où, comme Georges Perec en France, il s'amuse à donner des spéculations numériques, telles que celles qui expliquent l'origine de la poésie, genre considéré par cette mouvance comme de la haute littérature. Avant ces auteurs, le philosophe de l'Antiquité Pythagore prenait au sérieux ses spéculations en tant que le moyen d'accéder à la connaissance.

Nous analyserons le roman *L'Enigme de Qaf* en tant que renaissance humoristique de Pythagore. Cette « fête des nombres » de l'auteur brésilien a la particularité de réunir les littératures majeure occidentale et mineure orientale, mais non moins érudite. En effet, le roman a une dimension encyclopédique des spéculations numériques proférées par des érudits arabes concernant la poésie.

L'idée romantique sur l'écrivain qui doit souffrir, voire être fou, pour être un avant-gardiste véritable est présente dans les textes d'Antoine Volodine, Roberto Bolaño et Sami Tchak. La paralittérature transforme ces écrivains en détectives ou aventuriers ; mais ce devenir écrivain n'est pas à l'avantage de la littérature. Plus ils deviennent des personnages paralittéraires, plus ils abandonnent cette dernière. Soit ils veulent s'exiler, soit ils aspirent à devenir soldats, soit ils essaient de se suicider. Ces écrivains parviennent à enrichir l'histoire littéraire en valorisant la littérature mineure, mais pas à créer du nouveau. Cette impossibilité est à l'origine de leur mélancolie. Ils rejoignent la constellation d'écrivains, notamment du XXème siècle, qui disent adieu à la littérature, alors qu'ils ont essayé de les dépasser. Ce siècle, comme nous l'avons déjà remarqué, est celui de la critique littéraire. Nonobstant, il

semble que plus la critique littéraire et la métalittérature sont présentes dans les fictions, moins la tentative de sauver la littérature de sa crise est évidente.

Nous nous arrêterons avant tout aux éléments des œuvres du corpus qui relèvent du « roman d'aventures et d'épreuves », « roman d'aventures et de mœurs » et « roman biographique ». Ces trois types romanesques sont essentiels pour comprendre le rapport entre un contexte particulier de l'histoire littéraire et les différents temps auxquels ont lieu les histoires de chaque récit du corpus. Ils sont proposés par Mikhaïl Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman* pour décrire le roman grec antique et afin d'introduire sa notion de chronotope qui nous sera indispensable.

« Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps. Cette intersection des séries et cette fusion des indices caractérisent, précisément, le chronotope de l'art littéraire. »<sup>65</sup>

Nous sommes intéressés par le rapport que le théoricien donne entre « la métamorphose (ou transformation, principalement celle de l'homme) » et « le problème de l'identité (également surtout humaine) », lequel appartient « au folklore

---

<sup>65</sup>*Ibid.*, p.238.

universel primitif ».

« Dans l'image folklorique de l'homme, la transformation et l'identité sont profondément unies. Cette conjonction subsiste sous une forme extrêmement nette dans le conte populaire. L'image de l'homme est toujours échafaudée sur ces mêmes thèmes de la métamorphose et de l'identité. (De même sont invariables, à leur tour, les détails concrets qui complètent ces thèmes.) La métamorphose et l'identité de l'homme se communiquent à tout l'univers des humains, à la nature, aux objets créés de main d'homme. »<sup>66</sup>

Dans les œuvres du corpus, l'idée de transformation se ramifie à travers la réflexion sur la littérature. Nous essayerons d'établir un parallèle entre l'évolution d'un discours sur la fin de la littérature et l'évolution de certains personnages.

## **I. Péripéties littéraires : des parodies du système élitiste de la littérature**

Derrière un naturel feint, la catégorie « roman » cache des disparités entre la haute littérature et la paralittérature. Maurice Nadeau écrit : « En littérature, plus précisément dans le roman [...], on a pris l'habitude d'enfermer dans une même dénomination des produits bien différents. Quelle commune mesure existe-t-il

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p.262.

entre le roman, souvent d'une excellente facture, qu'on lit en chemin de fer, afin de tuer le temps, et l'œuvre – assez rare il est vrai – dont on a le sentiment qu'elle peut infléchir le cours d'une existence ? Le produit porte, ici et là, la même étiquette, ses artisans l'un et l'autre le nom de romancier »<sup>67</sup>. Appliquée aux romans qui mélangent paralittérature et haute littérature, cette catégorie fait croire à une harmonie entre deux littératures de factures bien différentes.

Nous ne chercherons pas ici à caractériser le récit-type de chaque œuvre du corpus ; nous nous attacherons à montrer comment les éléments perturbateurs, issus de la paralittérature, ne sont pas un obstacle pour valoriser la littérature mineure et la paralittérature. Néanmoins, plus ces éléments sont nombreux, moins la valorisation est possible. Comme dans le chapitre antérieur, nous allons donc nous attacher à distinguer à quel point les œuvres correspondent dans leur construction et leur contenu à la définition de la paralittérature.

#### **a. Des personnages en quête de littérature : l'intériorisation**

Les personnages lettrés du corpus réalisent souvent des déplacements dans le monde réel, mais aussi des voyages intérieurs. Chez les auteurs les plus paralittéraires tels que Julio Cortázar, Jasper Fforde, Umberto Eco et Alberto Mussa, les personnages lettrés sont tellement imprégnés par la littérature que l'évolution du récit dépend beaucoup de la manière d'enchaîner leurs références littéraires. Ces références ont pour fonction de valoriser la littérature, mais le caractère non-sérieux

---

<sup>67</sup>Maurice Nadeau, *Le Roman français depuis la guerre*, Le Passeur Ed., Paris, 1992, p.12.

(ludisme gratuit, pédagogisme, variété des sous-genres et pirouettes techniques pour amuser le lectorat) de la paralittérature risque, au contraire, de faire échouer le projet. Dans les faits, comment un roman d'aventure, une bande-dessinée avec une esthétique *soft* peuvent-ils valoriser la haute littérature et la littérature mineure sans les imprégner de leur vacuité ?

À la différence des romans policiers, *Le Puits des histoires perdues* ne donne qu'une représentation puérile de l'objet recherché. À la différence d'Umberto Eco, Alberto Mussa et Julio Cortázar, qui ont un type de narrateur en commun (le narrateur intradiégétique qui évoque son passé sous la forme d'une confession, ironique pour les protagonistes érudits du texte d'Alberto Mussa et celui d'Umberto Eco, plus acide chez le protagoniste de la bande-dessinée, qui est Julio Cortázar lui-même). Celui de Jasper Fforde est moins analytique : la narratrice, Thursday Next, est plutôt une femme d'action. Dans tous les cas, c'est le subjectif qui prime sur les valeurs objectives qui caractérisent le roman policier. Les éléments perturbateurs qui relèvent du roman policier ne sont qu'un prétexte pour donner une version spécifique de la littérature.

L'image du narrateur chez Sami Tchak est plus complexe que dans les autres œuvres. La pensée du protagoniste est présentée comme une confession, comme chez Umberto Eco, Julio Cortázar et Alberto Mussa ; mais elle est exprimée à travers le discours indirect libre, sous la forme de la technique du flux de conscience. De sorte que narrateur et protagoniste sont souvent confondus. La narration passe par la banalisation humoristique de la figure de l'homme lettré de la haute littérature en même temps que par la représentation psychanalytique. Le narrateur peut représenter le surmoi hostile, qui empêche Héberto Prada de s'ouvrir librement au monde. En même temps, les personnages fantasmés tels qu'Hermina peuvent

représenter le Surmoi lacanien qui pousse à jouir. Pendant qu'Héberto écoute sa femme, il pense à Hermina :

« « Normal, mais normal ! s'emporta Ingrid. Il faut toujours un parrain blanc pour les nègres même quand ils ont fait l'effort de se civiliser. Sinon, un avocat à la cour de Bordeaux, quand même, hein, quand même ! » Elle renifla. Héberto hocha la tête. Pas de commentaire. [...] Dans les petites rues obscures, Hermina se libère, elle se montre telle qu'elle est, la femme qui a beaucoup de fantasmes. Elle libère ses envies, elle se transforme. Devant la petite église, près de la bibliothèque, elle se couche sur le banc peint en vert. Un couple est assis en face, sur un autre banc. La femme est plus jeune que l'homme, mais c'est un vieux couple. Hermina veut que nous fassions l'amour devant eux. Ils ne sont pas levés, ils ont regardé en silence et nous ont dit merci pour le spectacle, « merci beaucoup ». » (H, 112-113)

Ceci s'illustre par l'allégorie de sa chambre d'auberge, qui représente son intériorité. L'absence d'une fenêtre peut être la porte de son âme qui ne trouve pas sa place dans le monde contemporain dans lequel la littérature semble en décadence. Dehors, c'est le royaume de l'hostilité.

En effet, si l'on s'en tient aux théories du critique Jakobson, on peut dire que Sami Tchak travaille beaucoup sur la fonction poétique. Cela le fait s'approcher de

certaines caractéristiques des épopées courtes, nommées « épilions<sup>68</sup> », dans lesquelles le descriptif et le lyrisme dominant face aux actions.

L'aliénation d'Héberto Prada s'exprime par le fait qu'aucune information n'est donnée sur lui, ce qui n'arrive pas dans les œuvres d'Antoine Volodine et Roberto Bolaño, où les liens familiaux et sociaux comptent. Ce vide autour de la vie d'Héberto Prada contribue au mouvement d'autonomisation de la littérature, parce que le lecteur ne peut connaître sur lui que sa vision de la littérature. Comme l'exprime William Marx :

« L'autoréférentialité narcissique peut en effet s'interpréter autant comme le symptôme d'une relation difficile avec le monde que comme le signe d'une positivité de l'activité artistique. La littérature se replie sur elle-même soit parce qu'elle se considère comme seule digne d'être prise pour objet, soit parce qu'a été perdue la croyance en sa capacité à agir sur le réel. »<sup>69</sup>

Ce regret d'avoir perdu « la croyance en sa capacité à agir sur le réel » se manifeste à travers l'accent mis sur les promenades de l'écrivain dans l'obscurité, des îles caribéennes non-communicantes entre elles, et la nature sauvage. Héberto Prada cherche la nature pour se mettre hors du réel, comme c'est repérable lorsque le personnage contemple la mer, en tournant le dos à la société.

La nature sauvage, l'obscurité, constituent des énormes poncifs dans le roman de Sami Tchak. Dans son sens *métatextuel*, les deux éléments réveillent la créativité de l'écrivain. Leur fonction rappelle la métaphore des corbeaux qu'Enrique Vila-

---

<sup>68</sup> L'épilon est un genre privilégié par des poètes baroques comme Luis de Gongora.

<sup>69</sup>William Marx, *L'Adieu à la littérature*, Paris, Les Editions de Minuit, 2005, p.78.

Matas emploi dans son essai « Même si on ne comprendra rien »<sup>70</sup>. Il s'agit des corbeaux de l'imagination qui aident à l'écrivain à lutter contre la page blanche.

Ainsi, le désir de fusionner avec la réalité d'Héberto Prada correspond en même temps à une allégorie du travail de l'écrivain. L'écriture et la vie se retrouvent mêlées. Si l'ennemie de l'écriture est la page blanche, dans la vie d'Héberto Prada, c'est la mélancolie, c'est-à-dire, l'absence d'enthousiasme provoquée spécialement par l'absence de nature, notamment dans l'exipit, où le personnage affronte une grave dépression à Berlin. Seuls les moments où se manifeste la paralittérature, la littérature érotique, semblent représenter le personnage dans un état d'esprit vivace. Mais ils restent passagers. Sami Tchak insiste sur le côté cyclothymique d'Héberto Prada, qui passe de « l'orgasme » intellectuel à un sentiment d'aliénation du fait d'être écrivain dans un monde où la littérature est en ruine. Du point de vue des émotions, les moments de paralittérature aident les personnages de la haute littérature à éviter leurs pensées mélancoliques.

La littérature mineure dans les textes du corpus participe à l'esthétique des adieux à la littérature. Elle illustre la crise existentielle des narrateurs de Roberto Bolaño, Sami Tchak et Antoine Volodine, telle une étoile qui illumine leur mélancolie. Une humeur qui contamine leur vision du monde, leur description des lieux qu'ils parcourent. Mais cette esthétique des adieux varie selon l'auteur, comme le signale William Marx :

---

<sup>70</sup>Il déclare : « Peut-être mon voyage, le voyage de ma conscience, est celui qui va vers le néant, mais tout en construisant un solide et contradictoire système de coordonnées essentielles pour exprimer ma relation avec la réalité et la fiction, ma relation avec le monde ». Andrés-Suárez, Irene ; Casas, Ana (eds.). *Enrique Vila-Matas, Cuadernos de Narrativa*, Madrid, Arco Libros, 2007 (2<sup>e</sup> édition), p.16.

« L'institution littéraire n'est pas monolithique. Les trois phases distinguées, expansion, autonomisation, dévalorisation, correspondent plus à des moments typiques qu'à une chronologie valable pour tous les pays, toutes les cultures, tous les genres ou tous les auteurs. À tout instant, on peut trouver des œuvres qui relèvent plutôt soit de l'expansion, soit de l'autonomisation, soit de la dévalorisation. » <sup>71</sup>

La représentation du spleen ressenti par les narrateurs dans les trois œuvres métalittéraires du corpus varie selon les phases d'expansion, d'autonomisation et de dévalorisation. Très représentatives de la perception de la réalité de chaque narrateur, ces phases témoignent de la propension des personnages à dégrader l'image de leur environnement, souvent apocalyptique. La moindre vision décadente de leur entourage se transforme souvent pour eux en un problème de la littérature. La poétesse recherchée des *Détectives sauvages* rappelle le rôle de l'écrivain d'aujourd'hui : balayer les ruines du passé. Ce qui n'est pas le cas chez Antoine Volodine où l'écrivain doit s'occuper non seulement du passé mais aussi du futur : il rend hommage aux lettrés révoltés du post-exotisme et organise son groupe pour abandonner la littérature une fois sorti de prison, et s'engager militairement contre le système dominant. Les deux auteurs décrivent les ruines de la littérature, mais seul Antoine Volodine représente la littérature dans une phase de transition entre la vie littéraire et la vie non-littéraire, voire militaire. Le détective sauvage Arturo Belano ne prend les armes que de manière anecdotique. Il se désengage de tout pacte avec la société en s'exilant en Afrique. L'écrivain d'après les deux œuvres est un historien

---

<sup>71</sup>*Op. cit.*, p.16.

littéraire qui dévalorise la littérature tout en valorisant la littérature mineure, les avant-gardes. Il a donc pour fonction d'épandre la littérature, agrandir la constellation, grâce à l'ajout d'écrivains non connus. Une fois cette tâche achevée, il abandonne la littérature soit en s'engageant militairement, soit en s'exilant. Roberto Bolaño et Antoine Volodine, façonneurs d'une esthétique plus ou moins engagée, représentent les phases de dévalorisation et d'expansion de la littérature, alors que Sami Tchak montre en plus la phase d'autonomisation.

L'espace quotidien de l'écrivain Héberto Prada est saturé d'immondices, de précarité, comme on peut la trouver chez Roberto Bolaño, ce qui allégoriquement exprime une vision pessimiste de l'état de la littérature. L'allégorie provoque aussi la destruction de tout lyrisme. Une fois données par le narrateur, les références à la littérature mineure entrent en terre dépourvue du sacré de la littérature. Chose d'autant plus évidente qu'elles sont données pendant que le narrateur se promène au milieu de gens plus occupés par leurs problèmes économiques que par la littérature. La solennité de la littérature est aussi cassée par le voisinage d'éléments différents, comme le corps de l'écrivain obligé de se prostituer littéralement pour survivre et un chef d'œuvre qu'Héberto Prada ne parvient pas écrire.

« Héberto Prada ramassa les pages éparpillées (Hermina, ton slip et ton soutien-gorge au bord dentelé sentent la vanille du coquillage de ta mère nue dans la chambre). Il jeta un coup d'œil sur la première. Il tenta de se convaincre de ses qualités, de se consoler par la subjectivité de tout jugement porté sur une œuvre de création. Mais il ne parvint pas à se voir autrement que par les yeux d'Ingrid [la femme à qui il vendait son corps]. Elle lui avait enfoncé dans la tête, de façon durable, l'idée de sa propre médiocrité. » (H, 212)

Cette disharmonie entre la vie sociale et économique et l'écriture peut se refléter dans la tristesse d'Héberto Prada, qui le pousse davantage dans l'aliénation jusqu'à la tentative de suicide. La phase de l'autonomisation de la littérature s'exprime donc par l'incompatibilité de la littérature avec le réel.

Un autre problème de la paralittérature pratiquée dans les œuvres les plus paralittéraires du corpus est la surabondance des éléments biographiques, voire autobiographiques comme dans *Le Nom de la Rose*, des lettrés. Cette paralittérature fait que la littérature s'enferme de plus en plus sur elle-même, comme si elle était la seule à pouvoir parler d'elle. Dans *Les Détectives sauvages*, presque chaque paragraphe représente un moment de la vie des lettrés ; mais à la différence des autres œuvres, il est question d'une esthétique de sabotage : l'écriture est sabotée à l'intérieur d'elle-même. Roberto Bolaño s'inspire de la paralittérature comme les autres auteurs, mais pour la démonter et matérialiser l'adieu à la littérature à travers ses personnages principaux tels que Ulises Lima, Arturo Belano et Juan Garcia Madero, qui à la différence des personnages des autres œuvres, ne sont pas forcément érudits et font partie d'une classe sociale plutôt basse. Les personnages des œuvres les plus paralittéraires ont une vie plutôt commode, tandis que ceux de Roberto Bolaño vivent dans la précarité et sont des suicidés de la littérature, comme si leur crise économique empirait leur désespoir existentiel. La mort de la littérature est prise au sérieux par ces extrémistes qui abandonnent l'écriture dans l'exil, au sein du foyer familial ou se suicident ; mais cette obsession de Roberto Bolaño n'est pas plus encourageante sur l'état de la littérature que le goût des auteurs les plus paralittéraires pour le non-sérieux. Il semble que le plus grand potentiel de la haute littérature ne peut être exprimé qu'à travers les testaments des suicidés. Un certain plaisir morbide se cache derrière l'attention prêtée au mythe du lettré, qui exprime

avec sa propre vie la fin de la littérature. La paralittérature, et spécifiquement le roman autobiographique, recrée ce mythe dans les œuvres de Roberto Bolaño, Sami Tchak et Antoine Volodine. Ce dernier écrit dans « Remerciements » :

« Merci à mon ami Fredo Chang, qui a découvert pour moi l'adresse permanente de l'Arabe dément Abdul al-Hazred, auteur du *Necronomicon*, et m'a fermement incité à aller sur place vérifier que le livre existait vraiment et que son rédacteur célèbre n'était ni décédé en 743 à Damas, ni dément, ni une légende. Par lâcheté, je ne me suis pas pressé d me rendre à Bruxelles au 9, rue de la Montagne-au-Chaudron, où le poète habitait, selon Fredo Chang, un assez vaste appartement. J'ai en revanche pris des notes sur cette résidence luxueuse qui n'avait rien de lovecraftien, et je l'ai décrite dans mon roman *Nouvelle vie*. » (E, 88)

Il y a presque autant de moments que de réflexions sur la littérature, car ces dernières ont souvent lieu en même temps que les personnages se déplacent et changent de paysage. L'espace illustre les réflexions des personnages et vice versa. C'est par sa dimension symbolique qu'il constitue une grande allégorie de la littérature. La prison pour les post-exotiques, la capitale européenne pour Héberto Prada, l'exil pour les détectives sauvages, rendent mélancoliques les personnages, parce qu'au fond ces endroits représentent pour eux une certaine vision pessimiste de la littérature.

Dans le même ordre d'idées, l'espace géographique permet d'élucider l'état d'esprit du personnage dans la nouvelle « Discours aux nomades et aux morts » d'Antoine Volodine :

« Elle est essoufflée. Le vent lui arrache les mots de la bouche. Sur son visage passionné, magnifique, les larmes coulent. Elle ne replie pas les bras pour les essuyer. Elle est en transe, mais son corps menace à tout instant de la trahir, de s'effondrer ou de se déchirer, et elle sait qu'il vaut mieux bouger le moins possible. Il vaut mieux se figer pour tenir. Elle est sous le ciel, en face du ciel, au milieu des herbes. Les nomades au loin se sont glissés avec leur troupeau dans un vallon. Elle ne les voit plus. De son public, seuls les brûlés sont restés à portée de voix. Le gros mort malgracieux l'a écoutée un moment, puis il s'est écarté et, après une centaine de mètres, il s'est enfoncé dans un champ de roseaux et il n'en est plus sorti. Des corbeaux sautillent entre les touffes gris-vert, gris-jaune, des graminées au nom mongol, et, en déployant à peine les ailes, ils vont examiner au creux du fossé l'état des brûlés, puis ils reviennent s'installer sur la crête herbue. C'est aussi pour eux que Linda Woo dit sa leçon. » (E, 33)

Chez Antoine Volodine, les images militantes sont véhiculées par le rire, l'humour noir. La mort et la naissance dans les images politiques militantes sont présentées sous leur aspect comique et sarcastique. C'est pourquoi la cause littéraire d'Antoine Volodine est exprimée souvent par des allusions aux monstres

enfantins ou à des poupées sales, qui créent le rire comme substitut à la mélancolie de la fin de la littérature en tant que projet humanitaire, c'est pourquoi ces images sont indissolublement fondues avec des images infernales mais enfantines. En fait, leur infantilisme est bien différent de celui qu'on trouve dans l'œuvre de Jasper Fforde, où il est lié à l'obéissance et non à la révolte.

Les guerriers d'Antoine Volodine sont traités en prison comme des « bêtes nuisibles et mutantes, incapables de soumission » ; mais ces soldats voient des vraies bêtes venir vers eux et jouent avec elles où leurs donnent des leçons.

On peut dire que la quête avant-gardiste d'Antoine Volodine passe par le retour à l'enfance et surtout, comme chez Roberto Bolaño, au sacré. Ce retour se fait sous le mode comique, qui est la matière qui se prête à l'incarnation blasphématoire de tout ce qui est sacré. Ainsi, des militants politiques remplacent le poète Orphée. Ce dernier se fait entourer par des créatures amicales pendant qu'il chante ses chants divins, alors que les poètes d'Antoine Volodine font du prosélytisme à des monstres affreux et pas à ciel ouvert, sinon dans l'univers carcéral. Pourtant, Orphée et ces poètes ont en commun le fait qu'ils sont des boucs émissaires. Linda Woo souffre physiquement quand elle donne son discours, comme Orphée qui finit par attirer les bacchantes qui lui coupent la tête. Dans cet extrait, les nomades sont orientaux, comme le dieu nomade des bacchantes Dionysos, « des mongols ». Dans l'œuvre d'Antoine Volodine, les tribus orientales jouent souvent un rôle d'adjuvants, tout en restant très dangereuses pour ceux qui réclament leur aide. Les poètes d'Antoine Volodine cherchent donc le sacré dionysiaque qui dans leur époque, laquelle ressemble à la nôtre, est au cœur de la politique.

Même si leur champ littéraire est différent, Antoine Volodine et Roberto Bolaño ont une esthétique des adieux à la littérature similaire. Dans les deux œuvres, les

créations littéraires des poètes avant-gardistes sont présentées de manière énigmatique. Leur poétique du transgenre consiste à passer d'un genre à l'autre sans résoudre véritablement l'élément perturbateur principal. La littérature mineure valorisée est présentée de manière implicite. Par exemple, à travers des critiques de textes fictifs, que le lecteur ne peut pas connaître, comme chez Antoine Volodine. La littérature mineure est cachée dans le tourbillon de la diversité des genres. D'une manière ou d'une autre, les écrivains du corpus refusent de répondre à la question sur la fin de la littérature, ce qui est un phénomène proprement paralittéraire. Comme les superhéros, tel Superman qui ne peut se déclarer à Lois Lane au risque de que l'histoire cesse d'être intéressante, le moment de répondre à la fin de la littérature est toujours différé.

À propos de l'imposture des écrivains qui font les adieux à la littérature, William Marx donne ce paradoxe :

« La mort de la littérature n'empêche pas la littérature d'avoir lieu. Et ce paradoxe a deux solutions, non nécessairement incompatibles entre elles : soit cette mort est fictive, elle est jouée – et il importe alors de savoir comment elle l'est, par quels moyens, quels acteurs, sous quel maquillage, dans quelle lumière fantasmatique – ; soit la littérature qui survit à sa propre mort n'est plus la littérature même, mais autre chose qui a pris sa place à l'insu de tous, son simulacre ou son fantôme encore ignoré... »<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup>*Ibid.*, p.17.

Les auteurs qui font le plus de paralittérature, comme Jasper Fforde, Alberto Mussa, Julio Cortázar et Umberto Eco, s'inscrivent plutôt dans la première catégorie. Chez eux, la fin de la littérature signifie la disparition du Monde des Livres, d'une œuvre, d'une bibliothèque, alors que pour les autres auteurs, il est question de l'impossibilité de faire du nouveau. Leur litanie à la littérature concerne presque l'intégralité de leurs récits. Elle est intégrée dans la pensée des personnages principaux, dont on devine les contours sans qu'ils soient délimités par les textes. C'est dans la prostration, dans l'obsession de la mort de la littérature des personnages lettrés, que l'on peut voir les traces de cette litanie. Évidemment, chaque auteur a sa manière d'affronter ce deuil. Ils sont des successeurs des écrivains de la littérature négative et contemporains à Enrique Vila-Matas, l'écrivain catalan souvent comparé à Roberto Bolaño. Comme *Bartleby et compagnie*, dont les personnages n'écrivent pas de livres mais seulement des notes de bas de page, Roberto Bolaño crée une forme pré-littérature<sup>73</sup> que l'on observe aussi dans *Ecrivains* d'Antoine Volodine et *Hermina* de Sami Tchak.

Une pratique littéraire qui pose les balises d'une nouvelle littérature, incarnée par les personnages fantômes que sont les post-exotiques, Héberto Prada et les détectives sauvages. Ces derniers agissent comme des sortes d'antéchrist (avant Christ)<sup>74</sup>. Ils font la litanie des lettres pour ensuite préparer la venue des auteurs du

---

<sup>73</sup>NT : « Ces livres fantômes, ces textes invisibles sont ceux qui un beau jour viennent frapper à votre porte et qui, alors qu'on s'apprête à les recevoir, s'évanouissent sous le prétexte le plus futile ; à peine ouvre-t-on la porte qu'ils ne sont déjà plus là. Partis. C'était sûrement un grand livre, ce grand livre qu'on portait en soi, celui qu'on était réellement destiné à écrire, *le livre*, le livre qu'on ne pourra plus jamais écrire ni lire. Mais ce livre existe, que personne n'en doute, est comme en suspension dans l'histoire des Arts Négatifs (Vila-Matas 2002 : 143). »  
*Enrique Vila-Matas et la littérature de l'épuisement*, Anna Maziarczyk, Université Marie Curie-Sklodowska, Lublin, Pologne)

<sup>74</sup>Sa fonction est de préparer le terrain pour donner la bienvenue à une nouvelle poésie, de la même manière que le faisaient certains écrivains du XIXe siècle

futur. *Déetectives* se clôt sur l'image des détectives sauvages, toujours dans l'attente d'une reconfiguration du monde littéraire.

#### **b. La poésie : l'élément perturbateur privilégié**

En plus d'être véhiculée par le roman policier, la valorisation de la haute littérature, dont la poésie marginale, se dévoile à travers la figure du narrateur. À chaque fois qu'un poète devient narrateur chez Antoine Volodine et Roberto Bolaño, la dimension poétique des récits s'accroît. Par exemple, des vers de poèmes apparaissent éparpillés dans *Les Déetectives sauvages*, et Antoine Volodine a l'habitude de raconter comment sont écrits les poèmes par son groupe avant-gardiste fictif. Chez Roberto Bolaño, une seule phrase des détectives sauvages peut regrouper des vers de plusieurs auteurs, comme s'ils communiquaient secrètement.

---

comme Victor Hugo, Chateaubriand ou Mallarmé, tel qu'on le signale dans l'essai « Dans le caveau des miens... » : « Il se trouve que les termes dans lesquels Mallarmé raconte sa « révélation », à savoir la dépossession de soi et la mort, ne sont guère nouveaux dans cette seconde partie du siècle. Chateaubriand et Hugo, pour ne citer que deux voix dans le concert d'Outre-Tombe que forme le XIXe siècle, ont eux aussi « écrit dans leur cercueil ». Les termes dans lesquels Mallarmé raconte son aventure pourraient bien plutôt constituer une version du credo de la « tradition » romantique, qui assure la garantie de l'œuvre à travers le modèle d'une crise subjective, qui l'affirmation des préceptes d'une religion nouvelle. Mais faux messie ou prêtre involontaire, au fond peu importe : pour la critique « moderne » les données de la légende dorée de Mallarmé éclairent de manière significative non seulement les grands principes de son œuvre mais aussi les canons de la « modernité » et, particulièrement, le modèle de l'histoire littéraire comme « histoire tout court », antilittéraire ou, plutôt, antélittéraire comme on dit « antéchrist ». À l'origine d'une religion il y a toujours l'exégèse, jamais le prophète. »

« Dans le caveau des miens... », *Mallarmé, histoire littéraire et fiction d'autorité*, Marie Blaise, Fiction d'histoire littéraire, La Licorne, Presses Universitaires de Rennes, page 48.

Roberto Bolaño décontextualise ces vers pour ensuite les réunir dans un nouvel ensemble, comme dans un collage. Les mêmes vers, poèmes ou réflexions sur la poésie se répètent d'un chapitre à l'autre et sont ainsi éclairés de diverses manières, comme des figures cubistes. Ces objets et expressions poétiques décrivent l'état d'esprit des détectives sauvages qui oscille entre pulsions de mort et pulsions de vie.

Des textes empruntés à Rimbaud ou à des poètes avant-gardistes latino-américains, les auteurs les plus mentionnés, tiennent lieu d'expression lyrique des détectives sauvages. Poète connu pour vouloir reconfigurer le monde et enterrer la vieille conception de l'amour, Rimbaud permet par exemple aux détectives d'exprimer leur désir de reconfiguration du monde.

Ce qu'Antoine Volodine fait aussi d'un point de vue théorique, car ses narrateurs sont en train de planifier les stratégies poétiques de leur mouvement, ou de faire la critique de l'œuvre d'un écrivain et de ses « manifestation[s] poétique[s] » (E, 117), comme dans la nouvelle « La Stratégie du silence dans l'œuvre de Bogdan Tarassiev ». Dans cette nouvelle, le narrateur extradiégétique décrit « une vaste œuvre testamentaire » :

« Wolff est une vaste œuvre testamentaire, où se rejoignent de manière harmonieuse tous les talents de Bogdan Tarassiev : l'art du monologue, épique, la peinture de scènes en obscurité, l'oscillation entre sphère politique et sphère mystique, l'humour acide, l'imbrication des anecdotes, l'enchevêtrement des mondes intérieurs, la peinture des dérives vers la folie ou vers la mort. On y voit un vieillard presque aveugle qui erre à travers les paysages de son siècle – et en particulier dans une immense métropole bombardée, allusion transparente à la guerre de 2038 – afin d'y

chercher à quel moment précis a eu lieu la bifurcation vers l'irréversible. À chaque fois qu'il repère un tel nœud, matérialisé souvent sous forme d'un ou de plusieurs être vivants, il entreprend de rêver un rêve où les responsables du malheur soient détruits, fusillés ou mis hors d'état de nuire. Bien entendu, sa méthode d'action sur l'histoire réelle se révèle inefficace. » (E, 110)

Dans cette critique comme dans toutes celles qui apparaissent dans le recueil de nouvelles, on note que le procédé de l'énumération est amplement utilisé. Il est à cet égard significatif que le format de la nouvelle favorise un style saccadé, agressif, voire contestataire, et ironique, bien entendu, le tout comme si l'auteur éprouvait une certaine urgence. Cela peut s'expliquer par le fait que le mouvement avant-gardiste s'occupe de rédiger les critiques de leurs propres auteurs. Le portrait d'écrivains rend implicite celui des narrateurs extradiégétiques. La stratégie de valorisation de la poésie de Roberto Bolaño et d'Antoine Volodine implique la création d'un corpus fictif d'auteurs avant-gardistes.

Ils ont en commun aussi qu'ils mettent tous les arts au service de la valorisation. Dans cet extrait, l'écrivain fictif est décrit comme étant quelqu'un en quête de plusieurs références culturelles et de mise en relation, par exemple, entre la peinture avec la littérature. La littérature n'est donc pas la seule à valoriser les créations poétiques de la littérature mineure, mais aussi les autres arts.

La plupart des œuvres du corpus donnent diverses références culturelles, ce qui permet de rassembler les arts les uns aux autres selon une histoire spécifique. De même, la figure du narrateur principal n'est jamais une incarnation de Dieu. L'histoire de l'art et de la littérature est racontée par des narrateurs parfois extradiégétiques,

mais toujours humains. Cette solitude à l'égard du divin renforce l'esprit solidaire des communautés artistiques décrites par chaque auteur qui valorise la dénommée « cendrillon de la littérature » : la poésie.

Ainsi, le fait d'inclure des poèmes dans des œuvres aux éléments paralittéraires permet que la poésie « renaisse de ses cendres ». Les auteurs qui font le plus de paralittérature ont tendance à privilégier les verbes d'actions aux compléments circonstanciels. Les poèmes apparaissent ainsi *in media res* ou sont les objets recherchés par les protagonistes, comme dans *L'Enigme de Qaf* ; mais la poésie ne fait pas seulement partie de l'élément perturbateur d'un récit. Il peut être aussi un chronotope, comme dans *Le Puits des histoires perdues*. Dans ce cas, le rythme des vers confère une couleur musicale au quotidien du protagoniste, qui a le pouvoir magique de vivre à l'intérieur d'un poème. Récit et poème s'enchâssent de cette manière merveilleuse dans laquelle le poème devient un chronotope. Dans les œuvres les plus paralittéraires, la poésie risque de perdre son essence en devenant un Saint Graal ou une place pour pique-nique, comme chez Jasper Fforde. À contrecourant de cette expression, Antoine Volodine mélange poésie et critique littéraire tout en mettant l'accent sur l'esprit de valorisation de la littérature mineure à travers l'ironie :

« L'année 2049 est une période où Tarassiev a conquis une place bien définie dans le paysage littéraire : celle d'un écrivain mineur, dont nul n'a lu les romans, dont on ne situe pas les fictions, mais dont on connaît le nom puisqu'on l'associe à un tic d'auteur très aisément caricaturable : c'est « ce type qui appelle tous ses personnages de la même manière. » (E, 111)

À cet enchâssement du récit de la haute littérature ou de la paralittérature et du poème s'ajoutent des représentations symboliques similaires dans l'œuvre d'Antoine Volodine et de Jasper Fforde. Le personnel romanesque adjuvant de deux œuvres est composé par des guerriers dont l'histoire littéraire est l'emblème. La poésie est, par conséquent, une forme d'argument d'autorité apte à justifier chaque péripétie, surtout parce qu'il établit un lien entre le passé et le présent. Et justement autre symbole qui figure aussi bien dans le poème et le récit : la figure du soldat de la littérature.

### **c. La poésie et la figure du guerrier littéraire**

La figure du soldat de la littérature de Jasper Fforde représente surtout un représentant de l'autorité qui surveille le passage du format papier au numérique dans le Monde des Livres. Moins réformiste, le soldat d'Antoine Volodine veut faire du nouveau. Les personnages du roman de Jasper Fforde et d'Antoine Volodine ont cependant en commun qu'ils sont face à l'apocalypse : la situation diégétique dans les deux œuvres est que les personnages adjuvants font le deuil d'une vieille littérature et se préparent à en accueillir une nouvelle, même si cela est plus superficiel chez Jasper Fforde. Pour ce dernier, la poésie n'est pas l'élément perturbateur principal ; c'est plutôt toute la littérature, et principalement les classiques.

Le portrait des soldats littéraires donné dans *Ecrivains* est d'une grande précision qui s'explique par le fait qu'Antoine Volodine ne s'intéresse pas à la description de la littérature de manière globale, mais plus particulièrement et de façon analytique, comme s'il s'agissait de la seule manière d'appréhender la littérature mineure en littérature. Avec Roberto Bolaño et Sami Tchak, il est l'auteur qui mélange le moins la paralittérature avec la haute littérature. Les personnages d'Antoine Volodine et de Roberto Bolaño portent le titre de détectives ou guerriers, mais ils occupent plutôt des fonctions d'écrivains, critiques et historiens de la littérature. Chez Jasper Fforde, les personnages adjutants ne sont pas tous des guerriers, alors que chez Antoine Volodine et chez Roberto Bolaño, les post-exotiques et les viscéral-réalistes occupent une place centrale dans les récits. L'accent est aussi mis sur la diversité de leurs caractères, autant des fondateurs des deux mouvements que les jeunes générations. En revanche, chez Roberto Bolaño les détectives ne représentent pas une seule manière de penser, comme c'est le cas du groupe discipliné des post-exotiques.

Nous savons que la littérature en tant qu'arme de guerre joue un grand rôle dans les romans du corpus. Les auteurs du corpus se servent de la littérature populaire pour résoudre la crise des grands récits que les philosophes postmodernes tels que Jean-François Lyotard dénoncent. À l'instar des romans populaires qui représentent la Guerre Froide à partir des personnages superhéros, espions, détectives, policiers, révoltés armés, la majorité des auteurs du corpus font de même pour décrire leur propre époque.

Le groupe des détectives sauvages est composé d'écrivains introvertis ou extravertis, conservateurs ou libéraux dans leur conception de l'art. Si le roman diffère du poème, c'est en ce que ce dernier propose une réalité plus idéalisée, du

goût des personnages romantiques tels qu'Ulises Lima et Arturo Belano. C'est d'ailleurs ce qui oriente l'interprétation du poème « Le Vampire » par les détectives sauvages vers une direction précise, pas même évoquée dans le poème : celle qui associe les créatures fantastiques et notamment les mort-vivants à la mort de la littérature. Cela va dans le sens du développement d'une esthétique particulière dans le roman et dans toute l'œuvre de Roberto Bolaño : celles des adieux à la littérature. Toutes deux marquées par la disparition, la fin du récit et celle du poème sont similaires. Après l'enterrement de la poétesse tant recherchée par les détectives, la littérature avant-gardiste fait partie du passé, et les détectives poursuivent leur chemin. Dans *Les Détectives sauvages*, le temps narratif change d'un chapitre à l'autre : on passe du présent à l'imparfait, ce qui place la littérature dans le passé.

Ceci dit, la dimension poétique ne disparaît pas pour autant. Elle est le lien qui unit tous les arts, et aide au fonctionnement d'une poétique du transgenre. *Les Détectives sauvages* est un mélange de roman érotique, historique, policier et d'aventures. Cette toile d'araignée structure la pensée des narrateurs qui valorisent la littérature mineure. Elle explique leur sentiment d'emprisonnement et d'égarement dans un monde labyrinthique. Tandis qu'Antoine Volodine se concentre sur un groupe spécifique d'écrivains, Roberto Bolaño profite de la diversité des genres pour tenter de décrire l'histoire littéraire du XXe siècle. Il s'inspire des sous-genres développés au XXe siècle.

*Les Détectives sauvages* se signale, en partie, par la fusion entre les principaux moments de crise de Juan Garcia Madero (ici l'expérience amoureuse de l'adolescent est équivalente à celle qui le met en danger de mort violente dans un film d'action, ainsi qu'à l'expérience initiatique au monde des auteurs maudits) et sa route géographique : sa fuite vers le désert de Sonora. Ici se réalise ce que Mikhaïl

Bakhtine signale dans *Esthétique et théorie du roman* comme étant la métaphore du « chemin de la vie ». Ce chemin passe par le départ de la capitale mexicaine, du foyer familial, de la civilisation, et aboutit dans un espace sauvage, loin des contrats sociaux ou familiaux. Aristote écrit : « En dehors de la ville l'homme est une bête ou un dieu ». Le chemin de la vie de Juan Garcia Madero, ainsi que celui de la plupart des personnages de Roberto Bolaño, mène à un « devenir-animal », d'après la notion de Gilles Deleuze.

On peut affirmer que ce chronotope romanesque qui a pour source le roman grec antique sert à l'auteur du recueil de poèmes au titre rimbaldien *Réinventer l'amour* pour proposer une réflexion sur un nouvel amour, une nouvelle littérature et un homme nouveau. Juan Garcia Madero, une fois arrivé à l'âge adulte, décide de fonder une famille au milieu du désert sauvage (ce qui peut constituer une version de la rencontre de Jésus Christ avec le diable dans le désert ; n'oublions pas le caractère mystique des personnages de Roberto Bolaño, et que la compagne de Juan Garcia Madero est une sorte de diablesse séductrice) et d'abandonner la littérature, comme Arthur Rimbaud. Ce qui confirme la pensée de Sigmund Freud sur l'artiste, lequel une fois « guéri » (une fois qu'il se retrouve) n'a plus besoin de la littérature.

Les signes, le long de la route, sont ceux du destin. Ce dernier est particulièrement lié à celui du poète français auteur du poème « Adieu ». Il est présenté en suivant le modèle de Joseph Campbell dans son essai *The Hero with a thousand faces*<sup>75</sup>. D'après lui, les histoires des romans populaires possèdent la même structure fondamentale que le théoricien appelle le "monomythe". Nous tenons à étudier cette structure narrative :

---

<sup>75</sup>Joseph Campbell, *Le Héros aux mille et un visages*, traduit par H. Crès, Robert Laffont, Paris, 1977.

1. Monde ordinaire.
2. Appel pour l'aventure.
3. Réticence.
4. Mentor.
5. Passage du seuil (du monde réel au monde merveilleux).
6. Épreuves.
7. Épreuve ultime.
8. Mort/Résurrection.
9. Objet de la quête atteint.
10. Chemin du retour.
11. Monde ordinaire.
12. Héros transformé.

Comme si tous les poètes devaient passer par l'esthétique des adieux, telle qu'elle a été conçue par ce dernier, Arturo Belano (Arturo comme Arthur et Belano ressemble à Bolaño), l'un des protagonistes du roman, part en Afrique, prend les armes et souffre une maladie qui évoque la gangrène d'Arthur Rimbaud. Le chronotope du roman est profondément imprégné par le mythe de ce poète, que nous souhaitons analyser.

Julio Cortázar appelle les mots : « ces chiennes noires », et Roberto Bolaño décrit les poètes comme des « chiens frappés » par la littérature et l'amour. On peut dire que les personnages des romans dans lesquels prédomine la haute littérature sont cyclotomiques, dans la mesure où, à la fin de chaque aventure amoureuse, ils

poursuivent leurs lamentations sur le monde livresque qu'ils explorent. Le roman caribéen de Sami Tchak et celui mexicain de Roberto Bolaño ont, en plus, la particularité de vouloir démystifier l'exotisme des pays du Sud représenté dans la paralittérature. À l'encontre des personnages exotiques toujours optimistes de la paralittérature, les poètes de la haute littérature voient leurs aventures un peu à la façon de Jorge García Usta, poète du XXe siècle des Caraïbes colombiens :

"Pauvre homme

Même s'il prolonge son ombre :

Avec tant de causes majeures dans une seule cause

Et tant de gaiteros (musiciens) dans son silence

Avec tant de fous dans ses mains

Et des tribus de femmes dans la femme aimée"

Dans *Ecrivains* d'Antoine Volodine, les narrateurs de l'auteur français perçoivent aussi l'extérieur comme un monde décadent. Ils sont des narrateurs qui se confessent qui ont des pensées suicidaires comme Héberto Prada (dans la nouvelle « Mathias Olbane », l'écrivain protagoniste essaie de se suicider) ; mais leur engagement politique à gauche, comme celui exprimé par le protagoniste de la bande-dessinée de Julio Cortázar, les empêche de se suicider à moins de faire les kamikazes en tuant des politiciens. Les personnages d'Antoine Volodine sont des romantiques qui pensent la littérature avec un objectif politique, ce qui donne sens à leurs vies. Les personnages de Roberto Bolaño sont souvent aussi des romantiques engagés, et les univers littéraires de Roberto Bolaño et Antoine Volodine coïncident

sur le fait qu'ils sont peuplés par des créatures démoniaques ; mais chez Antoine Volodine, ces créatures jouent le rôle d'adjuvants à la quête des narrateurs. Elles peuvent faire penser aux « *Odrakek* » du roman *Histoire abrégée de la littérature portative* (1998) d'Enrique Vila-Matas, créatures inspirées d'un récit de Franz Kafka, souvent menaçantes, qui poursuivent les personnages. Elles entretiennent un rapport ambigu avec les narrateurs d'Antoine Volodine qu'elles agressent tout en attisant leur curiosité et en alimentant leur créativité. En effet, les créatures sont porteuses d'optimisme du début à la fin de la nouvelle « Discours aux nomades et aux morts ». Ce sont donc des cauchemars « bénéfiques » pour les narrateurs, ce qui n'est pas le cas chez Sami Tchak, puisque Héberto Prada a des cauchemars qui le poussent à se suicider.

En tant que personnages en quête d'une issue à la crise de la littérature, les narrateurs écrivains des œuvres du corpus aux traits des détectives des romans policiers ne font pas de nouvelle littérature. Roberto Bolaño et Antoine Volodine reprennent même des motifs romantiques. De même, tout processus de valorisation de la haute littérature et de la paralittérature est déterminé par la complexité de la figure du narrateur. Les narrateurs confesseurs ont tendance à valoriser la haute littérature non reconnue par l'histoire littéraire et sont engagés à gauche, tandis que celui de Jasper Fforde, moins analytique, s'occupe de la paralittérature ou des classiques, et que son idéologie n'est pas mise en avant. Le narrateur confesseur le plus complexe, celui de Sami Tchak, est celui qui valorise le moins la paralittérature ; mais, il fait moins d'histoire littéraire que les narrateurs des autres œuvres, plus paralittéraires. Le récit qui valorise la littérature est donc conditionné à la paralittérature. Il est soumis à des éléments narratifs préexistants. *Hermina* de Sami Tchak est parfois un roman expérimental plus qu'un récit d'histoire littéraire. Pour

garder la catégorie de roman, Sami Tchak est obligé de faire de la métalittérature avec un minimum de paralittérature. Cette dose de paralittérature est présente quand le narrateur émet à la fois des réflexions sur l'histoire littéraire et sur la politique au moment d'une péripétie, avec un élément perturbateur sans transcendance, comme par exemple quand Héberto Prada doit convaincre par la parole son interlocuteur de coucher avec lui, ce qui est décrit à la façon des romans érotiques. L'engagement politique peut être ainsi une marque de la présence de la paralittérature, ce qui est un moyen de la valoriser, car elle est inscrite dans les grands récits sur l'Histoire.

Au contraire, dans *Ecrivains* d'Antoine Volodine, les personnages se maintiennent complètement à l'écart de la route. Le tournant de chaque existence est hors de la vie courante (y compris de la vie littéraire de l'époque). Les hommes ou les femmes décrits se contentent de l'observer, parfois d'y faire irruption comme une force d'insurrection (quand un enfant se révolte contre son professeur, il est battu par ses compagnons), passage à l'acte très ponctuel. Ils sont parfois exclus de toute communication avec autrui. Cette marginalisation entraîne l'irruption du fantastique : certains personnages qui, emprisonnés, vivent dans des conditions précaires de communication, voient des monstres et des fantômes dans leurs délires. Ils rédigent des manifestes similaires au texte *La Société du spectacle* de Guy Debord, destinés à regrouper toutes ces créatures dans des actes de rébellion contre la société futuriste qui les domine. Dans ce cas, le mouvement est inverse à celui de Roberto Bolaño : les sous-genres populaires sont absorbés par la haute littérature, et cela de façon comique, certains poètes engagés déclamant leurs textes à des poupées en pensant qu'elles peuvent les écouter.

De la même façon, certains écrivains du corpus construisent leurs œuvres en liant l'esthétique spécifique de la paralittérature à celle d'une littérature plus

exigeante, en prenant ainsi le risque de réduire la qualité littéraire. En effet, Julio Cortázar ne réussit pas à sortir du discours argumentatif. Sans véritable fonction poétique, son écriture ne profite pas assez du mélange des genres entre la bande-dessinée et le récit. Il tombe dans l'illustration d'un problème spécifique de la culture. Au contraire, dans *Écrivains* d'Antoine Volodine, le mélange entre la paralittérature et la littérature érudite est réussi parce que chaque esthétique a la possibilité de se développer sans réduire la qualité. Caractérisée par le manque d'intrigue, la littérature érudite a son propre espace dans des passages spécifiques : ceux qui ont lieu dans des espaces fermés. Ceci n'empêche pas la littérature érudite de cohabiter avec des éléments de la paralittérature, comme les créatures fantastique vues par les personnages. Les espaces ouverts, où se développe surtout la paralittérature, sont moins nombreux, mais la fonction qu'ils occupent dans l'intrigue est cruciale. Ils sont le lieu du passage à l'acte physique, ce qui est décrit en quelques phrases. Ce passage à l'acte est le produit de plusieurs « actions intellectuelles », qui prouvent que la paralittérature est du domaine de l'immédiat, tandis que la littérature érudite est de celui du long terme. Les personnages d'Antoine Volodine sont souvent des intellectuels en prison et des kamikazes en plein air, qui meurent soit par un excès de mélancolie ou de folie, propre à la littérature érudite, soit par une sorte de transformation limitée en surhomme comme le Monte Cristo d'Alexandre Dumas. Transformation limitée, parce qu'elle ne peut exister ailleurs que dans l'univers d'Antoine Volodine, où l'émancipation doit surtout se développer à l'intérieur de soi-même. Ces personnages-lecteurs emprisonnés refondent leur réalité à leur manière y compris leur identité, en se dérochant à la précaire énergie vitale que la réalité leur transmet pour en faire des créations ou des hallucinations à partir de ce qu'ils ont lu

ou rêvé, vécu ou inventé. Quand ils ne sont pas des kamikazes, ils sont à la fois des personnages sans intrigue, passifs, et des interprètes très actifs de leur réalité.

## **II. Mysticismes et ésotérismes métalittéraires : une entreprise de dévalorisation de la haute littérature**

### **a. L'être aimé et le mysticisme des érudits**

La rencontre des érudits avec des êtres désirés entraîne des moments de joie, de divertissements éphémères qui ne sont pas pour autant salutaires car le chagrin des personnages est intimement lié à leurs expériences amoureuses. Elles déterminent sa perception de la littérature. En comparant la manière dont les auteurs décrivent l'acte amoureux et leurs façons de peindre les paysages dans les romans, on peut trouver certaines ressemblances qui relèvent de la contemplation mais aussi de l'expression du chagrin. La peinture de la beauté du paysage n'est jamais écartée de la présence de la figure féminine. Rose dans *Le Nom de La Rose* est comparée à un paysage ensoleillé. Alors que la laideur d'un lieu fait référence aux activités masculines, la beauté, et surtout les parties du corps les plus sensuelles de la femme se confondent avec un paysage à la fois dangereux, sublime et splendide, celui du retour au temps sacré de la littérature comme dans *l'Enigme de Qaf*, où le personnage cherche à résoudre l'énigme mythique en faisant connaissance avec une femme désirable :

« J'ATTENDIS QUE LE DERNIER RAYON du soleil plongeât dans la mer Rouge avant de remettre une dague à ma ceinture. Je m'entourai le visage avec mon turban, comme le font les voleurs de Babylone, et humai l'odeur de musc des cheveux de Layla.

Les chamelles écartelées attiraient encore les chiens et il n'y eut pas d'aboiements quand j'atteignis le campement des Ghurab. Des serpents n'auraient pas été plus sournois, des souris plus rusées, des scorpions plus mortels : la tente de Layla grandissait devant moi.

Ma dague traversa les fils de poils tressés du rideau sans faire le moindre bruit. Au milieu de riches tapis, de coffres d'ébène, de lampes dorées, des parfums trahirent la présence de Layla. Je voulus soulever sans attendre ces rideaux colorés qui me séparaient encore de son visage tant désiré. » (LEQ, 143-144) <sup>76</sup>

Les femmes sont évoquées en même temps qu'on évoque les temps anciens, dans des espaces mythiques (« mer Rouge ») et au moment du coucher du soleil, qui peut faire allusion à la beauté éternelle, le renouveau de la littérature, comme un jour s'achève pour donner place à un autre. La beauté féminine et celle de la littérature ancienne ne sont jamais détachées d'une certaine idée de famille. Le

---

<sup>76</sup> “Esperei o último raio de sol mergulhar no Mar Vermelho antes de repor uma adaga em minha cinta. Trancei o turbante sobre o rosto, como fazem os ladrões da Babilônia, e farejei o almíscar dos cabelos de Layla. Camelas esquartejadas ainda atraíam os cães. Não ouvi latidos quando alcancei o acampamento dos Ghurab. Serpentes não seriam tão sornateiras; nem ratos, tão argutos; nem escorpiões, tão letais: a tenda de Layla cresceu diante de min. A adaga atravessou os fios de pelo entrançado sem fazer ruído. No meio de ricos tapetes, baús de ébano, lâmpadas douradas, perfumes me denunciaram a presença de Layla. Decidi puxar as cortinas coloridas que me separavam daquela face desejada.” (OEQ, 169-170)

personnage d'Alberto Mussa est brésilien d'origine libanaise. Ses découvertes littéraires sont pour lui passionnantes comme les charmes désuets de ses origines orientales. Les poètes aventuriers orientaux conquièrent des terres comme ils conquièrent des femmes, c'est-à-dire autant avec par envoiement amoureux que par les armes.

La figure féminine rappelle aussi aux poètes leur nature guerrière. L'opposition entre poésie et nature peut en autres être observée dans les peintures érotiques. La nature, l'aspect bestial, guerrier, des poètes est entouré d'humour, notamment parce qu'il est question de parodier la paralittérature. Celle-ci est moquée tout en restant valorisée, car elle joue le rôle de catalyseur : sans elle, la haute littérature ne peut pas retrouver sa dimension mythique. Si les poètes ne sont pas en même temps des personnages guerriers, comme dans la paralittérature, ils ne peuvent pas résoudre l'énigme de Qaf. Les femmes sont représentées comme des instruments ou des butins de guerre, ou comme des moyens de rébellion historique :

« TOUT COMME AL-GHATASH, Alqama ne fut jamais vraiment célèbre. De lui-même, de sa vie, de son œuvre, on ne sait rien de certain, à part quelques poèmes (dont la beauté, il faut le dire, surprend) et un unique épisode rattaché au « Jour d'Halima », un des plus funestes de l'histoire arabe.

Le Jour d'Halima, la tribu des Ghassan, alliée de Byzance, attaqua celle des Lakm, alliée de la Perse, dont le cheikh avait été assassiné par trahison.

Halima était une fille vierge du maître des Ghassan, à qui l'empereur byzantin avait donné le titre de phylarque. Connue pour son art de la

magie, la jeune fille avait l'habitude d'oindre, avec un onguent qui leur portait chance, le corps des meilleurs combattants de l'armée de son père. Le Jour d'Halima, elle parfuma cent des mille guerriers. Le phylarque remporta la victoire et le cheikh allié des Perses eut la tête tranchée. Mais les uniques pertes de l'armée victorieuse furent quatre-vingt-dix-neuf des cent hommes oints par Halima. Le centième d'entre eux, Magid, ramena prisonnier un frère d'Alqama. Coïncidence ou non, Magid avait eu la hardiesse, pendant le rituel qui avait précédé la bataille, d'attirer Halima contre lui et de l'embrasser sur la bouche, laissant sur les lèvres de la jeune fille la marque de ses dents. » (LEQ, 131)<sup>77</sup>

Dans cet extrait, la figure féminine est explicitement rattachée au milieu militaire : « la jeune fille avait l'habitude d'oindre, avec un onguent qui leur portait chance, le corps des meilleurs combattants de l'armée de son père », et a des pouvoirs magiques comparables à ceux du mythique poète Orphée qui attirait tous les animaux sauvages à lui. Son rôle est de réveiller l'instinct chez les guerriers dont

---

<sup>77</sup> “A semelhança de al-Gatash, Alqama nunca foi completamente célebre. Dele, da sua vida, da sua obra, nada se conhece que se possa chamar autêntico, exceto alguns poemas (cuja beleza, é preciso dizer, assombra) e um único episódio, vinculado ao “Dia de Halima”, um dos mais funestos da história árabe.

No Dia de Halima, a tribo de Ghassan, aliada de Bizâncio, guerreou a de Lakhm, aliada da Pérsia, cujo xeque assassinaram à traição.

Halima era a filha virgem do senhor de Ghassan, a quem o imperador bizantino dera o título de filarca. Conhecida por suas artes mágicas, a moça costumava ungir, com um perfume que lhes trazia boa sorte, os corpos dos melhores combatentes do exército do pai. No Dia de Halima, Halima perfumou cem dos mil guerreiros.

O filarca venceu; o xeque aliado dos persas teve a cabeça decepada. Mas as únicas baixas do exército vencedor foram noventa e nove dos cem ungidos por Halima.

O centésimo deles, Magid, trouxe cativo um irmão de Alqama.

Coincidência ou não, Magid tivera a ousadia, durante o ritual que precedeu a batalha, de puxar Halima contra si e beijá-la na boca, pondo nos lábios da menina a marca dos seu dentes.” (OEQ, 157-158)

le poète Magid.

Cette femme surnaturelle s'oppose à la postmodernité civilisée et représentée par la hiérarchie universitaire et les constructions urbaines mal perçues par le narrateur qui regrette l'absence de magie et préfère se tourner vers le ciel derrière une astrologie dangereuse, que regarder la ville :

« Je ne peux accepter cette dégradation de la poésie. Je ne peux imaginer badinage plus pervers. Je ne peux pas croire que mon grand-père Nagib, quand il regardait très sérieusement à travers son télescope, quand il affirmait être possible de remonter dans le temps, n'ait pas réalisé l'expérience, n'ait pas déjà prouvé la véritable apparition de l'œil de Jadah dans le ciel.

C'est pourquoi j'ai étudié à fond la science des étoiles, appris à manier des quadrants et des sextants, à manœuvrer des astrolabes et des télescopes, à lire éphémérides et cartes célestes. Mais je n'ai pas encore eu le courage de faire l'expérience.

J'ai peur de découvrir une version différente de la *Qafiya*. J'ai peur de découvrir une autre version de moi-même. » (OEQ, 219) <sup>78</sup>

Le programme du chercheur littéraire peut se voir obstrué par le

---

<sup>78</sup> “Não posso aceitar essa degradação da poesia. Não posso imaginar gracejo tão perverso. Não posso crer que meu avô Nagib, quando olhava sério para o telescópio, quando afirmava ser possível recuar no tempo, não houvesse realizado o experimento, não tivesse já comprovado a aparição do olho d Jadah. Por isso estudei a fundo a ciência das estrelas, aprendi a manejar quadrantes, sextantes, astrolábios, telescópios, efemérides, cartas celestes. Mas ainda não tive coragem de fazer a experiência. Tenho medo de conhecer uma versão diferente da *Qafiya*. Tenho medo de conhecer outra versão de mim.” (LEQ, 255)

manque de naturel du milieu urbain, dans lequel il vit. D'une certaine façon, il cherche des dryades de ville en ville ; aussi ne peut-on s'étonner de trouver dans *Les Détectives sauvages*, des poètes qui désirent partir dans l'Afrique sauvage ou le désert de Sonora, et l'intérêt qu'ils portent envers des poètes témoins de l'industrialisation en croissance du début du XX<sup>ème</sup> siècle comme c'est le cas des surréalistes avec leur désir d'érotiser les villes. Les poètes aventuriers de Roberto Bolaño sont incapables de tolérer la ville sans croiser des femmes-nature qui sont des allégories d'une littérature nouvelle. Ici, l'absence de la poétesse implique une expérience cauchemardesque et aliénante :

« J'ai imaginé qu'au volant de mon Impala perdue j'allais voir Cesarea Tinajero, la poétesse perdue, qui se frayait un passage depuis le temps perdu pour me rendre l'automobile que j'avais le plus aimée de ma vie, celle qui avait le plus signifié pour moi et celle dont j'avais le moins profité. Mais ce n'était pas Cesarea qui conduisait. De fait, ce n'était personne qui conduisait mon Impala fantôme ! C'est ce que j'ai pensé. Mais ensuite j'ai pensé que les voitures ne roulent pas toutes seules et que probablement cette Impala mal en point avait au volant un compatriote court sur pattes, malchanceux et gravement déprimé, et je suis revenu, avec un poids énorme sur les épaules, à la fête.

J'avais déjà parcouru la moitié du chemin, cependant, quand il m'est venu une idée et je me suis retourné, mais l'Impala n'était plus dans la rue, vue et pas vue, maintenant elle y est, maintenant elle n'y est pas, la rue s'était transformée en un puzzle de pénombre auquel

manquaient plusieurs pièces, et l'une de ces pièces qui manquaient, étrangement, c'était moi-même. Mon Impala s'en était allée. Moi, d'une manière que je ne parvenais pas à comprendre, je m'en étais allé aussi. Mon Impala était retournée dans mon esprit. J'étais retourné dans mon esprit. » (LDS, 585)<sup>79</sup>

L'être aimé est la longue-vue dont se sert le personnage de l'amant de certaines œuvres du corpus pour observer le monde. Si une histoire sentimentale le rend triste, il se figure le monde comme une prison, et c'est d'autant pire s'il vit dans une maison de fous comme le narrateur. Son désespoir est même sensible à la fluidité de la syntaxe, composée de phrases nominales qui sont une liste de ce qu'il ressent. Il exprime son désespoir en raison de l'absence d'utopie, de la poétesse perdue, d'une littérature avant-gardiste au sens guerrier du terme. Ainsi sont représentés les personnages de l'œuvre dystopique d'Antoine Volodine qui tentent, à travers la littérature, de changer le monde. Celui-ci fait de la haute littérature dans un univers propre à la paralittérature, comme les représentations d'univers à la fois apocalyptiques et futuristes d'*Ecrivains*. On peut songer au vers de Lamartine : « un

---

<sup>79</sup> “Supuse que al volante de mi Impala perdido iba a ver a Cesárea Tinajero, la poeta perdida, que se abría paso desde el tiempo perdido para devolverme el automóvil que yo más había querido en mi vida, el que más había significado y el que menos había gozado. Pero no era Cesárea la que conducía. ¡De hecho, no era nadie el que conducía mi Impala fantasma! Eso creí. Pero luego pensé que los coches no andan solos y que probablemente aquel Impala desvencijado lo conducía algún compatriota chaparrito y desafortunado y gravemente deprimido, y regresé, con un peso enorme sobre mis espaldas, a la fiesta. Cuando ya llevaba recorrido medio camino, no obstante, se me ocurrió una idea y me volví, pero en la calle ya no estaba el Impala, visto y no visto, ahora está, ahora ya no está, la calle se había transformado en un rompecabezas de penumbra al que le faltaban varias piezas, y una de las piezas que faltaban, curiosamente, era yo mismo. Mi Impala se había ido. Yo, de alguna manera que no terminaba de comprender, también me había ido. Mi Impala se había vuelto a mi mente. Yo había vuelto a mi mente.” (LDS, 383)

seul être vous manque et tout est dépeuplé ». La cause utopique des personnages d'Antoine Volodine détermine la perception des femmes, de même qu'elle se confond avec dans d'autres occasions. Nonobstant, à la différence des autres récits du corpus où la femme est au moins visible matériellement, chez Volodine, elle doit être invoquée magiquement par la parole. Comme l'utopie, la femme désirée n'apparaît que dans un paysage obscur, elle est fantomatique, ce qui peut faire penser au romancier du XXème siècle Kateb Yacine qui écrit : « Il parlait de la terre comme d'une inconnue. Une femme ignorée et imprécise. Pas de famille, il ne s'intéressait à rien hors l'horizon en fuite, les orages et les tempêtes »<sup>80</sup>. D'ailleurs, les seuls paysages que contemplant les personnages emprisonnés d'Antoine Volodine sont faits d'horizons fuyants : orages et tempêtes, qui peuvent représenter les contusions de l'amour, l'impossibilité de voir le futur.

Les femmes peu cultivées exercent beaucoup plus d'influence sur les personnages érudits que les autres, à l'exception de *Fantômas*. Le narrateur Julio Cortázar se comporte avec plus de douceur auprès de la seule écrivaine du récit qu'avec les objets sexuels qui travaillent pour le superhéros. La seule écrivaine de *Fantômas*, Susan Sontag, adopte ici une attitude particulièrement rude, comme si la haute culture n'était destinée qu'aux personnes aux tempéraments virils, castrateurs des superhéros, des idoles paralittéraires :

« C'est toi qui vas payer la communication et moi, je m'embête dans cette clinique [après avoir subi une attaque criminelle dans laquelle elle s'est cassé les jambes], alors écoute ! La première chose, c'est la fausse, je veux dire la fin de l'histoire, et dès que *Fantômas* sera

---

<sup>80</sup>Kateb Yacine, *Nedjma*, Paris, Seuil, « Points », 1996, p. 161.

là, je lui prouverai qu'il a perdu son temps. Le pauvre, il lui a fallu quelques jours pour trouver la piste et découvrir qu'une secte de tarés psychotiques, disposant de moyens de destruction électroniques, avait déclaré la guerre à la culture et lançait une offensive contre les livres, où qu'ils se trouvent, les arrosant aux rayons laser ou une autre saloperie du même genre au nom ronflant.

» (FCVDM, 35) <sup>81</sup>

La comparaison avec la science-fiction par l'arme classique, « aux rayons laser », est flagrante. Lorsqu'il y a des faiblesses, des désaffections de la part des personnages masculins, la femme ne cesse d'être dominante.

#### **b. Éliminer les frontières entre littératures occidentale et orientale**

En plus de revendiquer le jeu avant toute valorisation littéraire, les auteurs réalisent des opérations impensables dans le monde réel, comme c'est le cas de l'élimination des frontières entre littératures occidentale et orientale dans *L'Enigme de Qaf* d'Alberto Mussa.

---

<sup>81</sup> "Tú pagarás la comunicación y yo me aburro en esta cama, de modo que escucha. La primera cosa es la falsa, quiero decir el final de la historia, y apenas llegue Fantomas le demostraré que ha perdido el tiempo. Al pobre le llevó un par de días descubrir la pista y enterarse de que una secta de psicóticos, dotados de medios electrónicos de destrucción, habían declarado la guerra a la cultura y lanzaban una ofensiva contra los libros allí donde estuvieran, soltándoles una lluvia de rayos láser o cualquiera de esas porquerías con nombres vistosos." (FCVM, 24)

Si les auteurs de la haute littérature insistent en reproduisant les schémas de la paralittérature, c'est parce que ceux-ci peuvent changer des éléments importants de l'histoire littéraire. Cela arrive dans *l'Enigme de Qaf*.

Les histoires d'Alberto Mussa aboutissent à l'explicitation d'un mécanisme créatif : elles résultent de la fusion entre les légendes et mythes grecs et orientaux et forment ainsi une version de l'histoire littéraire qui ne tient pas compte des frontières entre les littératures orientale et occidentale.

Quelques similitudes entre les œuvres du corpus sont aisément perceptibles : celles entre le roman d'Umberto Eco et le roman d'Alberto Mussa. Des morceaux d'intrigue rapprochent les deux histoires : la fuite, démunis, loin de leur ville, des aventuriers et des détectives, la non-reconnaissance de leur statut d'érudits de la part des gardiens du savoir, l'accès impossible à ce savoir sans le recours à la violence. Ce qui rend particulier le récit d'Alberto Mussa est la constante analogie entre la mythologie grecque et la mythologie arabe. Le mythe d'Ulysse est analogue à l'une des histoires du roman d'Alberto Mussa dans lequel Sindbad est le protagoniste. Ce type de transformation du récit est propre à Alberto Mussa, qui reprend la mythologie arabe et la modifie à l'aide de motifs issus des récits orientaux et occidentaux, antiques et contemporains.

Le roman d'Alberto Mussa intègre des récits indépendants : les légendes de poètes et aventuriers. En même temps, l'écrivain s'inspire des romans policiers pour construire la figure d'un érudit du monde contemporain qui fait un travail de détective quasiment hors-la-loi afin de résoudre l'énigme de Qaf. Or, ce mélange entre littérature antique et paralittérature a pour résultat la mise en place de diverses situations ludiques. On fera alors l'hypothèse qu'au moins deux raisons, fortement dépendantes l'une de l'autre, expliquent la particularité de ce traitement : on ne

concède à la littérature antique qu'une qualité ornementale, comme un trésor gardé précieusement, même, quand on voit que les érudits universitaires deviennent furieux parce que le narrateur essaie de raconter l'histoire littéraire d'une manière différente. Le fait que le narrateur ne raconte plus l'énigme de Qaf dans un cadre académique, sinon dans le cadre d'une fiction, favoriserait la représentation de la littérature antique de façon ludique, tout en ajoutant des éléments de la paralittérature. La différence entre celle-ci et la littérature antique réside dans la progressive mise en place d'une tradition littéraire, autrement dit dans l'acceptation sur le long terme d'un changement. La deuxième cause est donc relative aux différences des situations historiques et littéraires des récits populaires antiques et à l'absence d'une validation par la tradition dans le cas de la paralittérature, comblée par le texte d'Alberto Mussa à partir du jeu.

Plus localement, la réécriture de textes ou mythes est appuyée par les réécritures de motifs, de séquences narratives et de clichés. Les différents niveaux contribuent à assurer une certaine cohérence interne au roman. Des lieux propres à l'aventure tels que le désert, l'oasis, les grottes ; un jeu de hasard dont le gagnant peut décider du destin de toute une génération de poètes ; la reprise d'épisodes narratifs types dont le plus récurrent est celui de la joute verbale entre les poètes afin de conquérir une femme. Plusieurs récits mettent en scène des duels de savoir ou des jeux violents, comme celui de al-Ghatash et Dhu Suyuf dans lequel on soupçonne de tricherie Dhu Suyuf qui parvient à gagner le jeu où il devait tuer le plus de chiens. Cette communauté d'intrigue signifie qu'il y a exploitation continuelle de l'histoire littéraire dont la présence se fait en permanence ressentir à travers le jeu.

En fonction des péripéties du personnel romanesque constitué en partie par des poètes duellistes (qui jouent à l'épée) et des amateurs de jeux de hasard, la

cohérence est plus ou moins lâche ou renforcée. En se concentrant dans un espace textuel romanesque, ces phénomènes d'intertextualité ou les analogies entre les histoires favorisent l'unité du texte, donnent un sens à la diversité des jeux. L'éloignement du narrateur du monde universitaire afin de réaliser une recherche personnelle constitue l'acte paradigmatique de ce réseau intertextuel dense dont l'homogénéité est assurée par un procédé d'enchâssement des récits, par une organisation des récits similaire à celui de *Marelle* de Julio Cortázar, titre tiré d'un jeu d'enfants (dans le roman d'Alberto Mussa la distribution des chapitres se fait selon des lettres arabes, au lieu des numéros comme dans le récit de Julio Cortázar ; dans les deux cas, le lecteur choisit par où commencer sa lecture), par le genre, aventures et policier, par les motifs, « jouer pour survivre », et par des thèmes, dont l'injustice du tyran qui force les poètes à jouer. L'emboîtement des récits ordonne – au sens de commander et mettre en ordre – les résonances intertextuelles, la répétition des joutes poétiques et des schémas ludiques. Le choix du narrateur de comprendre ses origines et de se divertir laisse ainsi entrevoir la prolifération étourdissante, exponentielle, des jeux. Des jeux dans le désert au récit des recherches érudites de la part du narrateur, le roman affiche une belle cohésion thématique, pragmatique et structurelle, historiquement justifiable de sources littéraires arabes et grecques. Les efforts de cohésion n'en restent pas là. Les récits indépendants du roman partagent des thématiques, des situations et des valeurs communes, par exemple ceux qui exaltent la mythologie arabe, par la soumission aux règles des jeux qui incarnent le destin, comme c'est le cas du poète qui a été élu pour passer diverses épreuves ludiques mais non moins mortelles afin de résoudre l'énigme de Qaf, et le renoncement aux biens matériels et la reconnaissance du pouvoir incantatoire et civilisateur des mots, à travers des récits qui expliquent l'origine de la langue arabe.

En quelque sorte, le jeu sert de catalyseur pour réunir les récits relevant de mêmes types, de genres ou sous-genres semblables. Dans cette dynamique de réunification, la paralittérature est très valorisée quand elle partage le même espace avec la mythologie.

Bien que la paralittérature puisse provoquer à la fois une revalorisation des œuvres et des champs littéraires non reconnus par l'histoire littéraire et sa propre valorisation, le fait de partager un même espace avec la mythologie ne dévalorise-t-il pas celle-ci ?

Une utilisation spécifique de la paralittérature aide à changer le rapport entre des littératures distinctes telles que la mythologie occidentale et la mythologie orientale ; mais le risque en devient de ne plus rien prendre au sérieux, comme cela se produit dans le roman d'Alberto Mussa, où la mythologie devient pur décor.

Dans les œuvres de Jasper Fforde, Umberto Eco, Alberto Mussa et Julio Cortázar nous trouvons, au contraire, un recours à la paralittérature moins ambitieux et plus normatif (les détectives vérifient l'existence d'un poème millénaire comme chez Alberto Mussa, des concepts antiques comme la philosophie du rire d'après Aristote chez Umberto Eco ; les policiers corrigent les fautes d'orthographe comme chez Jasper Fforde). Cependant, ce mélange est inégal dans chaque œuvre. Le caractère normatif, didactique de *L'Enigme de Qaf* d'Alberto Mussa n'est pas englobant. Le récit a aussi un système de rabaissements critiques du rapport Nord et Sud de la littérature, ainsi que celui entre l'Occident et l'Orient. C'est la littérature brésilienne, qui critique joyeusement la non-reconnaissance occidentale de l'héritage oriental et vice versa.

« Ainsi, je n'ai jamais eu le bonheur de publier le poème ; personne n'a voulu cautionner ma reconstitution. Les versions qui circulèrent (à supposer qu'elles circulèrent vraiment, il y a encore un doute à ce sujet) étaient des faux, des copies inauthentiques écrites à l'encre, à la main, sur du papier à lettres grossier.

Comme si cela ne suffisait pas, un historien célèbre de la littérature arabe mentionna le cas de la *Qafiya* comme la plus grande des falsifications académiques jamais forgées en lettres sémitiques.

Je me suis indigné, j'ai lancé des polémiques dans les colonnes des journaux, j'ai traité de sots ces docteurs, et j'ai appelé les spécialistes de la tradition non canonique à défendre le poème.

Malheureusement, j'ai peu à peu réalisé que l'ensemble de la tradition non canonique n'était constitué que de ma seule personne. » (LEQ, 11) <sup>82</sup>

Le système des rabaissements pénètre tout le texte d'Alberto Mussa du commencement jusqu'à la fin, organise certaines de ses images très éloignées de la critique au-delà du didactisme. Le personnage principal est un typique personnage bourgeois qui réfléchit sur l'imposture et les falsifications littéraires de la manière la plus comique. L'ironie circule tout au long de cet extrait avec des parenthèses qui

---

<sup>82</sup> “Assim, nunca alcancei a graça de editar o poema; ninguém quis abonar minha reconstituição. As versões que circularam (se circularam, porque permanece dúvida sobre isso) eram cópias não fidedignas, grafadas a tinta em papel almaço. Como se não bastasse, um famoso historiador da literatura árabe mencionou o caso da *Qafiya* como a maior das falsificações acadêmicas forjadas nas letras semíticas.

Indignei-me; fui aos jornais para fazer polémica; chamei tolos àqueles doutores; e convoquei estudiosos da tradição não canônica a defenderem o poema. Infelizmente, fui aos poucos percebendo que toda a tradição não canônica era formada apenas pela minha pessoa. ” (OEQ, 19-20)

contredisent des propos sérieux « (à supposer qu'elles circulèrent vraiment, il y a encore un doute à ce sujet) », ainsi que les insultes contre l'orthodoxie littéraire, « des sots ». Nous assistons également à un processus de démythification du poème légendaire qui est écrit « sur du papier à lettres grossier », et du narrateur détective lui-même en tant qu'érudit : « j'ai peu à peu réalisé que l'ensemble de la tradition non canonique n'était constitué que de ma seule personne ». Le didactisme est employé avec l'humour. C'est ainsi que la paralittérature est valorisée en même temps que l'héritage oriental.

Dans *l'Enigme de Qaf* d'Alberto Mussa, le trou n'est pas inquiétant parce que nous sommes dans le terrain du merveilleux. Il est considéré comme normal par le personnel romanesque à l'exception du narrateur intellectuel qui vit au Brésil et lit des livres sur des poètes aventuriers antiques. Le lecteur et lui sont pris non pas par un sentiment d'étrangeté, mais par une sensation d'exotisme. Le narrateur-lecteur est aussi un traducteur du monde oriental à son propre monde occidental. Il s'informe sur la mythologie orientale comme il a appris l'occidentale, comme il a appris l'arabe, la langue de ses ancêtres. En fait, le texte d'Alberto Mussa est structuré comme un dictionnaire par ordre alphabétique arabe et accompagné par sa traduction en langue latine. Il est aussi une encyclopédie des principaux mythes occidentaux comme celui d'Ulysse mis en commun avec les mythes orientaux. Les résultats sont tels que par un effet d'exotisme les mythes occidentaux reçoivent un air nouveau et qu'un pont s'établit entre le savoir oriental et celui occidental. Si le lecteur connaît les mythes occidentaux, il peut comparer ce savoir avec celui qu'il ignore. En même temps, le texte d'Alberto Mussa se divise en trois types de récit :

1. Le récit qui raconte comment travaille le chercheur-narrateur.
2. Le récit romanesque qui narre la quête de l'énigme de Qaf.
3. Le récit historique qui vise à mettre en contexte l'époque du héros principal du récit romanesque.

L'auteur propose trois façons d'apprendre une même chose : la mythologie orientale. Le problème est qu'il répond à tout, même à l'énigme de Qaf, ce qui rend son texte assez pédagogique pour être considéré comme de la paralittérature. De la paralittérature qui valorise la pré-littérature, en rendant hommage aux enseignants de la haute littérature capables de mettre en péril leur poste afin de dire la vérité. Le texte d'Alberto Mussa s'inscrit dans la logique d'instruire en amusant, telle qu'elle a été adaptée par les auteurs postmodernistes comme Julio Cortázar qui donne une grande liberté au lecteur dans *Marelle*. Effectivement, le lecteur du texte d'Alberto Mussa a le choix de trouver la réponse à l'énigme de Qaf en lisant seulement le récit romanesque. L'idée est de toute façon la même : de celui qui ne connaît pas les mythes orientaux mais qui connaît les occidentaux, au chercheur qui construit des hypothèses sur ses origines, c'est toujours le même savant en activité qui traduit des connaissances en d'autres connaissances et procède par comparaison afin de comprendre un savoir différent du sien.

a. **Interprétation du croisement de l'abstrait et du concret, du privé et du public**

Le métissage de l'abstrait et du concret dans les romans du corpus nous font penser à ce que Jacques Lacan appelle « sinthôme » (saint-homme), en tant que stabilisateur de la psychose, et ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari décrivent dans *L'Anti-Œdipe* : le pôle schizo et le pôle parano. Le schizophrène, d'après eux, se laisse aller, il est fluide tandis que le paranoïaque est armé de concret, au point qu'il peut devenir politiquement réactionnaire. Nous analyserons la tension entre ces deux pôles dans le roman de Roberto Bolaño. Dans *Les Détectives sauvages*, le pôle parano est incarné par l'esthétique nazie qui occupe une place primordiale dans toute l'œuvre de l'écrivain. Les personnages de *Détectives* sont des radicaux avant-gardistes qui déclarent une sorte de « Guerre Sainte » aux orthodoxes de la littérature. Nous étudierons également la différence entre le roman grec, qui est totalement apolitique, et le roman populaire contemporain qui, à l'instar de celui de Roberto Bolaño, est traversé par une esthétique réactionnaire.

Dans le roman de Roberto Bolaño, les schizo se nourrissent d'une grande multiplicité contextuelle, en prenant sans complexe une grande variété de stimuli artistiques, musicaux (Roberto Bolaño déclarait écouter du métal pendant qu'il écrivait), littéraires ou philosophiques (l'un des personnages est spécialiste en Nietzsche) qui se trouvent entre l'érudition théorique et la culture de masse (la rencontre entre le culturiste et le poète). Parmi eux, émergent des référents picturaux comme les métaphysiques Salvador Dali, Giorgio de Chirico, Diego Rivera. Ce transfert complexe des références était accompagné par la psychanalyse et la

théorie française incarnée par André Breton (le mouvement viscéral-réaliste est inspiré du groupe surréaliste).

Le psychanalyste espagnol Fernando Colina donne dans son livre *Le Savoir du délirant* une définition du délire qui fait penser aux personnages « saints-hommes » des textes de Roberto Bolaño, Julio Cortázar, Jasper Fforde, Antoine Volodine et Sami Tchak.

« Le délire n'est pas simplement une erreur ni une illusion ni un mensonge à soi-même ou aux autres, et non plus une idée fanatique ni un dogme. Et pourtant le délire peut être aussi tout cela... il s'agit d'une sorte de foi psychotique. »<sup>83</sup>

D'après Fernando Colina, l'homme a tendance à considérer que le délire se présente uniquement dans la discontinuité, dans l'irréversible rupture (nous pouvons comparer cette situation à celle des critiques orthodoxes qui limitent le roman populaire à la quantité des péripéties et d'émotions fortes), alors qu'il a aussi des racines dans la logique, au point que le bon sens pourrait dominer le fond de la folie. D'ailleurs, le monde du délire n'est pas un univers stagnant : la non-raison a toujours fait partie de notre raisonnement. Un excès de rationalisme fait que la pensée ne coule pas avec aisance. Sans ambitions, illusions, rêves et aveuglement, il n'y a pas de circulation possible des idées.

Nous considérons que certains romans du corpus obéissent à une esthétique du délire, dont la principale caractéristique est justement le croisement entre l'abstrait

---

<sup>83</sup>NT, Fernando Colina, *El saber del delirante*, Madrid, Edit. Sintesis, 2001, p. 41.

et le concret. Quand il n'y a plus de fluidité, le personnage de Sami Tchak entre dans une face de dépression et le récit entre dans l'*excipit*. Fernando Colina écrit :

« Le temps et l'espace sont deux ordres indissociables et simultanés où le délire s'embaume peu à peu. Après l'arrêt du corps dans les figures de l'instant et l'immortalité, ils définissent la relation du délirant avec le temporel, l'espace traditionnel devient rance et inapproprié pour héberger la corporalité du psychotique. Le délirant pense à partir du corps, en frottant les mots sur la peau et les sens d'une manière primitive, cela même rend indissociable l'hallucination et le délire, on ne part pas d'une perception sans objet mais d'un objet mal interprété ou, mieux encore, d'une perception délirée. »<sup>84</sup>

Nous trouvons pertinent de travailler sur l'esthétique du délire à partir du seul roman érotique du corpus : *Hermina* de Sami Tchak. Le personnage de ce roman pense à partir du corps, « en frottant les mots sur la peau et les sens d'une manière primitive ».

Pour avoir une vue tout à fait claire de l'image du personnage de Sami Tchak Héberto Prada, il est nécessaire de savoir qu'il est un particulier isolé, sans presque aucun lien vital avec son pays, y compris sa famille. Ce trait correspond au monde abstrait, étranger, des romans grecs, tel qu'il est défini par Mikhaïl Bakhtine. Et aussi aux auteurs du Nouveau Roman qui, en réponse à leurs prédécesseurs réalistes, refusent de décrire leurs personnages et leur entourage. Héberto Prada ne se sent pas membre d'une entité sociale. C'est un solitaire, égaré dans un monde étranger,

---

<sup>84</sup>*Op. cit.*, p.41.

comme les personnages de Roberto Bolaño, qui s'inspire de l'*Odyssée* (l'un des personnages principaux s'appelle Ulises Lima. Lima peut faire allusion à Lezama Lima, un auteur insulaire comme Héberto Prada) et aux cow-boys solitaires des romans Western. Sauf que les personnages de Roberto Bolaño, comme les cow-boys, ont une mission à accomplir : trouver la poétesse perdue dans le désert de Sonora. Héberto Prada n'est pas un produit de la paralittérature d'aventures, sinon érotique.

Néanmoins, cet homme privé et isolé se comporte aussi, extérieurement, comme un représentant de la littérature, plus précisément comme l'homme public de la littérature et de la politique car ces deux-là vont ensemble dans sa région littéraire, les Caraïbes. Vers la fin du récit, il assiste à un forum dans lequel il prononce un long discours, qui n'est rien d'autre qu'un compte rendu public de ses méditations tout au long du roman. Dans *Hermina*, on accorde une place considérable à ce discours qui ne se détache pas de la ligne érotique du récit. Héberto après l'avoir prononcé dit ressentir un orgasme et, en fait, le passage est narré avec une scansion qui imite l'acte amoureux saccadé. Il confirme, par voie publique, son identité en tant que représentant des lettres, même si cette condition l'a beaucoup fait souffrir économique et socialement. C'est ainsi que tous les moments fondamentaux de sa vie reçoivent, rhétoriquement et publiquement, une explication, une justification et même un pardon (grâce à son discours, Héberto réussit à séduire une femme qui au début le méprisait. Celle-ci est un mélange d'érudition et de sensualité, comme les paroles du personnage), et, dans leur ensemble, une consécration littéraire finale. Ce qui définit l'unité du personnage dans le roman de Sami Tchak est cette unité qui revêt un caractère rhétorico-littéraire.

Ce processus rhétorique a pour modèle le roman d'aventures et d'épreuves antique.

Toutefois, le processus d'extériorisation à travers des éléments rhétoriques et littéraires a un caractère inadapté à l'intériorité du personnage, exclusivement privée. La place qu'Héberto occupe dans la vie, le désir qu'il ressent pour Hermina et qui le guide, présentent un caractère privé, et n'ont aucune portée socio-politique et littéraire (le discours prononcé n'a aucune transcendance pour la démocratie ou la littérature ; grâce à lui, il réussit uniquement à coucher avec une fille).

Le pivot initial – le contenu, c'est la malheureuse vie d'écrivain que mène Héberto, et toutes les autres situations ne prennent leur sens, dans le roman, que dans leur relation à ce pivot. Ceci est poussé à l'excès par une forme d'hyper-réalisme de la vie des écrivains tel qu'il est pratiqué par l'auteur contemporain Enrique Vila-Matas. Jean Baudrillard dans *De la séduction* analyse ce phénomène dans son chapitre « Porno-stéréo » :

« L'irréalité moderne n'est plus de l'ordre de l'imaginaire, elle est de l'ordre du plus de référence, du plus de vérité, du plus d'exactitude – elle consiste à tout faire passer dans l'évidence absolue du réel. Comme dans les peintures hyperréalistes, où vous discernez le grain de la peau d'un visage, microscopie inhabituelle, et qui n'a même pas le charme de l'inquiétante étrangeté. L'hyperréalisme n'est pas le surréalisme, c'est une vision qui traque la séduction à force de visibilité. On vous « en donne plus ». C'est déjà vrai de la couleur au cinéma ou à la télévision : on vous en donne tant, la couleur, le relief, le sexe en haute-fidélité, avec les graves et les aigus (la vie, quoi !)

que vous n'avez plus rien à ajouter, c'est-à-dire à donner en échange. Répression absolue : en vous en donnant un peu trop, on vous retranche tout. Méfiez-vous de ce qui vous est si bien « rendu » sans que vous l'ayez jamais donné ! »<sup>85</sup>

Comme dans l'*Âne d'or* d'Apulée où Psyché découvre le visage caché de Cupidon qui réagit furieusement et décide de rompre leur idylle amoureuse, Héberto dit tellement de la littérature qu'il est condamné à disparaître. Il a le même sort que la poétesse retrouvée par les jeunes détectives de Roberto Bolaño, qui ont fini par en savoir trop sur elle. Le dévoilement tue la littérature. Ce qui peut être interprété dans *Hermína* comme une libération, car Héberto à la fin du récit, plus qu'être supprimé, il est absorbé par le paysage. Par la belle mer et l'horizon infini.

En lisant le titre *Ecrivains*, on ne s'attend jamais à ce qu'on représente des écrivains qui n'existent pas, qui refusent de faire œuvre et qui voient la littérature comme un passe-temps pour prisonniers pendant qu'on se prépare pour la lutte politique. Justement, à l'instar de Macedonio Fernandez, Antoine Volodine refuse la paralittérature à l'intérieur de la littérature, parce qu'elle devrait plutôt se manifester dans la vraie vie. Les personnages d'*Ecrivains* font de la haute littérature en prison, mais ils attendent leur liberté pour mener une vie héroïque propre aux récits paralittéraires. En fait, la haute littérature a une fonction spécifique chez Antoine Volodine. Quand elle parodie la paralittérature, elle y a un effet libérateur. Les personnages d'Antoine Volodine écrivent des textes mélancoliques en même temps qu'ils semblent ne pas subir de désillusions. Ils fuient et jouent de leur réalité entourée de cadavres, en écrivant comme l'enfant dans la nouvelle « Comancer ».

---

<sup>85</sup>Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Gallimard, 1988, p. 57.

Leurs sarcasmes, qui les montrent comme des êtres froids, sont des expressions du sublime, comme l'explique Freud dans cette réflexion reprise par André Breton à propos de l'humour noir :

« Il serait temps de nous familiariser avec certaines caractéristiques de l'humour. L'humour a non seulement quelque chose de libérateur, analogue en cela à l'esprit et au comique, mais encore quelque chose de sublime et d'élevé, traits qui ne se retrouvent pas dans ces deux ordres d'acquisition du plaisir par une activité intellectuelle. Le sublime tient évidemment au triomphe du narcissisme, à l'invulnérabilité du moi qui s'affirme victorieusement. Le moi se refuse à admettre que les traumatismes du monde extérieur puissent le toucher ; bien plus, il faut voir qu'ils peuvent même lui devenir occasions de plaisir. »<sup>86</sup>

Ceci dit, ces personnages solitaires ne sont pas forcément des êtres mélancoliques doués d'un humour qui leur permettrait de dépasser leur tristesse. Seuls les êtres humains semblent concernés par ce phénomène, étant donné que les créatures fantastiques, qui ne parlent avec personne, sont plutôt des personnages comiques. Avec leurs désirs simples, leurs expressions puérides, ces personnages ne peuvent faire rire que le lecteur, seul à avoir accès à son intériorité. Les créatures ont des instincts mauvais, mais elles ne peuvent agir comme elles le souhaitent : contre leur volonté carnassière, elles doivent être loyales envers leurs écrivains-ensorceleurs. Avec quelques autres personnages, elles permettent une

---

<sup>86</sup>*Op. cit.*, p. 15.

alternance des tonalités au sein de chaque récit. Passer du sarcasme mélancolique à la situation comique implique souvent qu'il y ait changement de personnage, d'où les nouvelles entièrement fantastiques avec des créatures diaboliques, qui se trouvent au milieu des nouvelles où on n'évoque que les écrivains.

Cette alternance des tonalités permet de mieux affronter la crise de la fin de la littérature. La noirceur intrinsèque dans la haute littérature entre en harmonie avec la légèreté de la paralittérature. Cela se produit aussi dans le roman de Jasper Fforde, à ceci près que la paralittérature est d'autant plus présente que la crise de la littérature n'est pas prise au sérieux. À vrai dire, tout le roman est rempli de détournements comiques, au point que l'humour devient gratuit, une redoutable habitude. La question n'est pas de savoir si nous sommes ou non portés à les aimer.

Même si nous avons des auteurs plus proches de la haute littérature que d'autres, ils ont en commun que leurs romans sont métalittéraires. Ces romans qui jouent énormément sur l'intertextualité rentrent dans le domaine de la parodie. Avec la particularité que les personnages sont toujours conscients de leur appartenance au monde littéraire, à la différence par exemple du festin de Trimalchion qui dans le *Satyricon* parodie le banquet platonicien. Cela met l'univers fictif des romans au service de l'ironie. Nous notons que la littérature antique constitue la principale source d'inspiration des auteurs. Dans le roman de Jasper Fforde, cela est développé amplement. Le narrateur montre un panorama cauchemardesque en même temps qu'il mentionne les affluents du Styx, rivière de l'Enfer, telle Aornis, qui est aussi le nom de la méchante du roman :

« La famille Hadès, au moment où je les ai connus, comprenait dans l'ordre : Achéron, Styx, Phlégéthon, Cocyte, Léthé et la seule fille,

Aornis. Décédé des années plus tôt, le père avait laissé à la mère le soin d'élever leur progéniture diabolique. Qualifiée d'« indiciblement répugnante » par Vlad l'Empaleur, la famille Hadès tirait sa force de la perversion et de toutes les horreurs imaginables qu'ils pouvaient commettre. Avec panache pour certains, à moitié par jeu pour d'autres, ou encore avec une sorte d'insouciance désinvolte. Léthé, « le mouton blanc » de la famille, n'était pas cruel à proprement parler... manque largement compensé par les autres. Avec le temps, je devais vaincre trois d'entre eux.

#### THURSDAY NEXT

Les Hadès : une famille d'enfer » (LPHP, 281) <sup>87</sup>

Dans ce processus, les personnages mythiques d'habitude évoqués en littérature avec un certain respect deviennent des criminels enfantins et hyperactifs comme Aornis, rabaissée par Thursday en ces termes :

« - Comme tous les Hadès, tu es une flemmarde. » (LPHP, 355) <sup>88</sup>

Deux références littéraires figurent l'une à côté de l'autre, sans doute pour les

---

<sup>87</sup> "The Hades family when I knew them comprised, in order of age: Acheron, Styx, Phlegethon, Cocytus, Lethe, and the only girl, Aornis. Their father died many years previously, leaving their mother in charge of the youthful and diabolical family all on her own. Described once by Vlad the Impaler as 'unspeakably repellent', the Hades family drew strength from deviancy and committing every sort of horror that they could. Some with panache, some with half-hearted seriousness, others with a sort of relaxed insouciance about the whole thing. Lethe, the 'white sheep' of the family, was hardly cruel at all –but the others more than made up for him. In time, I was to defeat three of them.' THURSDAY NEXT –Hades: Family from Hell". (TWLP, 349)

<sup>88</sup> "Like all Hades, you were lazy." (TWLP, 285)

faire s'exprimer sur des réalités communes. Aornis renvoie en même temps à un héritage gréco-romain et à Aornis elle-même, car elle est le personnage d'un roman à l'intérieur du roman de Jasper Fforde. En fait, Aornis est une forme parodique de la littérature antique, même si elle conserve des traits macabres, comme dans la mythologie grecque. Son appétit criminel la pousse à tuer des personnages emblématiques de la haute littérature, tels les personnages de Jane Eyre, et de la paralittérature, telle Thursday Next. En comparant Aornis à la mythologie antique, on peut noter sa faiblesse. Elle peut mettre en péril l'humanité comme Hadès, mais elle ne suscite pas la peur. Elle ne s'impose pas non plus aux opposants puisqu'elle se laisse traiter de « flemmarde » par Thursday. L'importance de la mythologie grecque est alors banalisée.

À travers la perception matérialiste du monde qui émerge dans *Les Détectives sauvages*, une autre légende est mise en question : celle d'Ulysse et de Pénélope, épouse idéale par excellence, qui attend son mari même si elle ignore s'il vit encore. Dans le roman de Roberto Bolaño, les versions modernes de Pénélope que sont les maîtresses de jeunes détectives comme Ulises Lima sont libres d'exprimer leurs désirs charnels. Elles se comportent alors comme leurs amants et accordent plus d'importance à leurs ébats sexuels qu'à l'amour. La conformité au mythe n'est donc pas totale. L'univers du roman est plus égalitaire que celui des récits fondateurs. Autre rupture par rapport aux mythes : les personnages qui portent les mêmes noms que des créations de l'Antiquité ou que des auteurs de la haute littérature comme Lezama Lima (d'où le nom Ulises Lima) sont conscients de leur appartenance au monde littéraire. C'est pourquoi ils font preuve d'une certaine autodérision : ils se qualifient eux-mêmes de « pédés », puisqu'ils disent que tous les poètes le sont.

Alors que, dans l'Antiquité, être descendant d'une figure mythique était sujet

d'admiration et poussait entre autre l'empereur César à se dire descendant de Venus, cela ne suscite plus que de la dérision dans le roman de Roberto Bolaño. Une forme de dégradation des figures mythiques à travers les siècles est sensible et est exposée de manière burlesque. Constaté que les grands personnages historiques sont réduits dans le roman à des hommes minuscules fait rire, même s'il s'agit d'un constat négatif. C'est grâce à l'humour qu'est dépassée la crainte de la dégradation, du poids du passé, donc de la mort. On rit en effet des personnages alors qu'ils souffrent d'appartenir à un monde où, par exemple, Aornis, la mort, mange la mort : la littérature classique.

Cette dégradation des mythes est accompagnée d'un certain souci des personnages des romans du corpus d'interpréter les textes mythiques. Thursday Next s'alimente depuis son enfance d'histoires qui relèvent de ce genre littéraire. Elle fait le rapport entre ce qui lui arrive à elle et ce qui est raconté dans certains récits populaires. Ce qui peut être compris comme un hommage à la littérature et plus particulièrement aux grand-mères comme la mamie protectrice de Thursday Next qui, comme la Mère d'Oie de Perrault, enrichissent l'imaginaire des enfants à travers leurs récits. En même temps, les récits que Thursday a écoutés dans son enfance peuvent être un moyen pour tourner en dérision l'histoire littéraire, voire pour exorciser ses craintes à l'égard du passé à travers le mélange humoristique de la haute littérature et de la paralittérature, comme dans cet extrait où elle dresse un parallèle entre le texte métalittéraire et classique par excellence, *Tristram Shandy* et le personnage paralittéraire qu'est « la mamie » :

« Je dormis dans mon propre lit ; mamie dit qu'elle allait s'installer dans le fauteuil et qu'elle me réveillerait si jamais la situation nous

échappait. Je fixai le plafond, les courbes arrondies des boiseries et le globe du plafonnier, et ce longtemps après que mamie se fut endormie et que le *Tristram Shandy* qu'elle lisait lui fut tombé des mains. Le sommeil nocturne avait jadis été l'occasion de joyeuses retrouvailles avec Landen, une succession de moments privilégiés : thé et pancakes chauds au beurre, lovés devant un feu de bois, ou galipettes sur la plage au soleil couchant. Mais plus maintenant. Avec Aornis dans les parages, ma mémoire était un champ de bataille. Et, au premier sifflement d'un obus de mortier, j'étais de retour là où j'avais le moins envie d'être –en Crimée. » (TWLP, 304)

89

À ce texte qui commence par une contemplation, on se rappelle que la narratrice Thursday décrit souvent un paysage lors des rencontres amoureuses avec Landen. Ceci est fait de manière solennelle et suscite plutôt le sentimentalisme, comme une façon de se sentir en symbiose avec le monde littéraire. Ici, en voulant sublimer le triste portrait de Crimée et les souvenirs de guerre qui s'en suivent, Thursday évite toute mélancolie à travers l'humour. Par exemple, Thursday se moque de la mamie. Par l'humour, le protagoniste peut minimiser ses problèmes et

---

<sup>89</sup> "I slept in my own bed –Gran said she would sit in the armchair and wake me if things looked as though they were getting out of hand. I stared at the ceiling, the gentle curve of the wooden panelling and the single-domed ceiling light. I stayed awake for hours, long after Gran had fallen asleep and dropped her copy of *Tristram Shandy* on the floor. Night and sleep had once been a time of joyous reunion with Landen, a collection of moments that I treasured: tea and hot buttered crumpets, curled up in front of a crackling log fire, or golden moments on the beach, cavorting in slow motion as the sun went down. But no longer. With Aornis about, my memory was now a battleground. And with the whistle of an artillery shell I was back where I least wanted to be –the Crimea." (LPHP, 241)

s'en soulager. L'évocation d'un paysage romantique, la référence à un récit valorisé ou à un personnage qui raconte des histoires, véhiculent sans doute un certain désir de sublimation de la part de Thursday. L'humour et l'amour sont ainsi les derniers moyens pour valoriser l'histoire littéraire sans sombrer dans la mélancolie de la crise littéraire.

Ces personnages du roman du corpus sont des interprètes des mythes ou des contes, ce qui leur permet de garder une certaine distance par rapport à leurs alter ego littéraires. Conscients de leur ressemblance aux mythes et aux contes littéraires, les personnages se permettent des commentaires humoristiques, car ils cherchent à se différencier de leurs doubles mythiques en se façonnant comme des dandys. L'intertextualité est donc le résultat de cette conscience moderne en quête de nouveau. Cela passe par la parodie, mode de critique par excellence de l'ancien dans le but d'innover. En même temps, conscients de ce qu'ils ne sont pas, les personnages des œuvres du corpus peuvent apaiser leurs angoisses.

La limite de l'esthétisme du dandysme dans les récits de Jasper Fforde et Alberto Mussa est qu'on nous explique tout. Leurs personnages sont comme des corps avec organes, alors que Jorge Luis Borges et Macedonio Fernandez préconisent d'enlever ces derniers. Pour eux, la haute littérature tient compte de la liberté du lecteur d'imaginer, de transformer le récit qu'ils lisent, comme explicite dans ce passage où l'auteur du *Musée du Roman de l'Éternelle* s'adresse à son lecteur :

« Reconnais-moi ce mérite (je suis affligé à l'idée de tout mérite),  
accorde-moi que ce roman, par la multitude de ses inconclusions,  
est celui qui a eu la plus grande foi en ta fantaisie, en ta capacité —

ta nécessité — de compléter et de substituer des finales. À part moi, nul romancier jamais n'a cru en ta fantaisie. Le roman complet — c'est-à-dire le plus facile, le seul pratiqué dans le passé — était entièrement l'œuvre de son auteur, il nous traitait comme des enfants à qui l'on donne la becquée. De cette omission du lecteur, irritante et du plus mauvais goût, accepte donc le libre dédommagement que t'offre mon livre. »<sup>90</sup>

L'intertextualité dans les romans de Jasper Fforde et Alberto Mussa est donc limitée parce qu'elle ne tient pas compte du « lecteur complice », terme utilisé par Julio Cortázar pour désigner le lecteur qui dialogue avec l'œuvre. Lecteur sans qui l'œuvre littéraire tombe dans la pédagogie : dans la paralittérature.

---

<sup>90</sup>Macedonio Fernandez, *Musée du Roman de l'Éternelle*, Paris, Gallimard, p.417.

---

## **Chapitre 3**

### **Conflit thanatique des registres académique et populaire**

L'abolition de tous les rapports hiérarchiques revêt une signification toute particulière. En effet, dans le roman de Roberto Bolaño et dans celui d'Alberto Mussa, les personnages cherchent à faire partie de la constellation d'auteurs appréciés par l'élite littéraire. Pour cela, ils doivent souligner à dessein la distinction hiérarchique de leurs œuvres, ils doivent se présenter munis de tous les insignes de ses titres, grades et états de services et occuper la place dévolue à leur rang (dans le roman de Alberto Mussa, sans un titre de l'Académie le personnage ne peut pas prouver le sérieux de son travail littéraire). Tout cela a pour seul but de consacrer l'inégalité, à l'opposé d'une littérature alternative où tous sont considérés comme égaux, et où règne une forme particulière de contacts libres, familiers, entre des hommes lettrés séparés dans la vie normale par les barrières infranchissables que constituent leurs statuts marginaux dans la constellation des élites littéraires.

Au sein même de l'intrigue principale du roman de Roberto Bolaño, on trouve des grands écrivains qui parlent de petits poètes non connus comme de jeunes égarés, et à l'inverse, des femmes de ménage qui imitent les grands historiens de la littérature. De même, dans *Ecrivains* d'Antoine Volodine, les auteurs que personne ne lit se retrouvent en train de lire leurs textes face à des poupées, comme si elles pouvaient les écouter. Rien n'échappe à la moquerie dans les romans du corpus (le narrateur dans *Hermina* de Sami Tchak, loin de toute objectivité à l'égard des personnages écrivains, est un grand ironiste ; dans la bande-dessinée de Cortázar, Octavio Paz est le sujet des critiques du superhéros Fantômas). Il s'agit d'une sorte de fête de la littérature dans laquelle éclate toute hiérarchie qui exclue les paralittératures.

Avec des traits autobiographiques et biographiques considérables, les romans du corpus exercent une influence énorme, non seulement sur l'évolution des

biographies et autobiographies littéraires, mais aussi sur l'histoire de la littérature populaire, qui est valorisée. Ces romans sont fondés sur certaines caractéristiques propres au dénommé roman biographique antique, appellation donnée par Mikhaïl Bakhtine (un type de temps spécifique et l'image donnée de l'homme au cours de sa vie).

Nous nous arrêterons avant tout aux éléments de littérature populaire des romans du corpus qui, dans l'actualité, sont la pierre d'achoppement de ses lecteurs, et que le Prix Nobel de littérature Mario Vargas Llosa critique dans son essai *La Civilisation du spectacle* (2012) comme des indices de la fin, non seulement de la littérature, mais encore de la civilisation, alors que Alessandro Baricco dans *Les Barbares*<sup>91</sup> (2014) propose de les intégrer dans la culture érudite. Pour notre part, nous considérons que ces éléments sont souvent au service d'un jeu qui démonte les valeurs scientifiques actuelles et la littérature de masse.

## **I. Des discours métalittéraires picaresques qui valorisent la haute littérature**

Afin de comprendre les gestes et images érotiques de Sami Tchak, telles que l'exhibitionnisme sexuel et intellectuel (l'extrait a lieu dans une salle de conférences), il importe de tenir compte du constat suivant : toutes les images verbales et gesticulations de ce type font partie du tout érotique pénétré d'une logique unique.

---

<sup>91</sup>Alessandro Baricco, *Les Barbares*, Paris, Gallimard, 2014.

Ce tout, c'est le romantisme érotique, qui englobe à la fois la mort d'une conception de l'écrivain postmoderne non-avant-gardiste et la naissance d'un écrivain rimbaldien, engagé. Chacune des images de Sami Tchak est liée à son sens, montre la conception unique de l'univers avant-gardiste qui se crée dans les contradictions. Dans sa participation à ce tout, chacune de ces images est très ambivalente : elle est subordonnée à l'alternance vie-mort-naissance. C'est pourquoi nous pouvons relever le caractère initiatique du roman *Hermína*. Cet extrait évoque la fin du récit, quand le protagoniste s'assume en tant qu'écrivain avant-gardiste en prenant la parole, en se mettant en avant de l'Histoire ; mais les mêmes images (la projection du sperme, celles qui évoquent la violence physique) observées dans la paralittérature où naissance et mort sont coupées l'une de l'autre, opposées l'une à l'autre dans des images différentes qui ne fusionnent pas, se transforment en pure récréation, perdent leur rapport direct avec l'alternance vie-mort-naissance et par conséquent, leur ambivalence. Elles ne consacrent alors que l'aspect négatif, tandis que les situations qu'elles évoquent prennent un sens uniquement vulgaire, unilatéral (d'où le fait que Umberto Eco dans *De Superman au Surhomme* considère les paralittératures comme univalentes, et même réactionnaires). C'est sous cette forme radicalement modifiée que ces images, ou plus particulièrement les expressions correspondantes, se manifestent dans la paralittérature. En fait, elles sont des échos de leur aspect ambivalent, ayant valeur de l'alternance vie-mort-naissance, de traces du carnaval de la vie comme le carnaval érotique et avant-gardiste de *Hermína* où une banale conférence politique devient une fête, et c'est uniquement cela qui peut expliquer leur énorme vitalité, leur immense propagation dans la culture populaire.

Les critiques postmodernes ont tendance à juger qu'il n'y a plus de place pour les grands récits aujourd'hui, alors que la dimension carnavalesque du mélange

entre haute littérature et littérature mineure constitue l'espace approprié pour ces récits.

Les œuvres du corpus proposent ce mélange, véhiculent l'idée avant-gardiste d'être en avant de l'Histoire, liée elle-même à l'ambition de proposer des grands récits. Mais pas toujours.

**a. Images subordonnées à l'alternance vie-mort-naissance**

Dans *Hermina* de Sami Tchak le personnage lettré n'est pas un aventurier stéréotype de la paralittérature. Pourtant, il s'inspire de la paralittérature érotique.

L'organe sexuel masculin et le personnage désiré jouent un rôle de premier plan. Les allusions à cet organe sont présentes dans le récit quand le protagoniste est excité par quelqu'un ou par sa création littéraire, voire les deux en même temps : derrière l'excitation sexuelle se cache la création littéraire comme lorsque le protagoniste dit sentir un orgasme après sa tirade devant un public excité par lui, où siège notamment un personnage avec qui le narrateur veut coucher.

Des expressions du genre : « Ah, l'éjaculation, encore l'éjaculation ! » sont connues dans la paralittérature. Sami Tchak les emploie pour les inscrire dans la tradition de la haute littérature qui réfléchit sur elle-même. À la base de ce geste, on retrouve la construction d'un discours à la fois politique et littéraire, c'est-à-dire la reprise de l'idée romantique de l'avant-gardiste. En fait, derrière l'aspect romanesque des antihéros lettrés des œuvres du corpus se trouve la représentation de l'avant-gardiste qui doit se sacrifier pour faire de la littérature. L'avant-garde est un terme

militaire qui rappelle Rimbaud. D'après lui, les écrivains doivent être en avant de l'Histoire. Elle est construite à partir de la littérature érotique. Le langage militaire du protagoniste est un exemple de cet aspect rimbaldien de l'écrivain, «il est persuadé d'avoir asséné le plus mortel des coups ». Souvent, les péripéties du protagoniste sont ambivalentes. La mort qu'il provoque est une mort sexuelle. Or le sexe est un organe qui féconde, qui donne le jour à la création littéraire. C'est la raison pour laquelle les images guerrières conservent un lien profond avec la renaissance et le bien-être de la littérature. Cet aspect positif est senti de la manière la plus joyeuse et intense dans des phrases comblées d'énumérations, pour donner une sensation de fluidité, et d'émotions ; « heureuse », « rit », « jubile ».

*Hermina* confirme les recherches du poète mystique Antonin Artaud, qui représente une sexualité indissolublement liée à fécondité de la création littéraire. Nous voyons ensuite que Sami Tchak mentionne la religion, « le déluge », à côté de la jouissance sexuelle (ces deux idées sont déjà juxtaposées dans l'œuvre d'Artaud) ; il montre le rapport du sacrilège et de la création littéraire.

Quand il y a un véritable mélange entre littérature érudite et paralittérature, les images martiales et érotiques sont ambivalentes, comme tout ce qui évoque la vie et la mort à la fois : les images humoristiques sont des armes qui rabaissent la haute littérature, lui donnant la mort d'un côté, lui redonnent la vie et une nouvelle jeunesse de l'autre, comme c'est le cas dans *Ecrivains* d'Antoine Volodine où la littérature avant-gardiste s'écrit sur le papier toilette des prisonniers politiques.

« -Les écrivains post-exotiques, dit-elle, Myriam Ossorgone, Maria Clementi, Jean Doïevode, Irina Kobayashi, Jean Edelman, Maria Schrag et beaucoup d'autres, se sont engagés en politique pour

tenter de bouleverser de fond en comble tout ce qui était établi comme à jamais sur la planète, tout ce qui favorisait l'éternel malheur et obligeait cinq milliards de gueux humains à vivre dans la boue, dans la poussière et l'absence d'espoir. Ils se sont levés pour détruire les racines et les graines du malheur, et, dans un premier temps, pour en finir avec les maîtres et avec les chiens des maîtres. Les écrivains post-exotiques n'étaient pas des scribouilleurs de pacotille, ils se sont engagés en politique avec des armes, ils ont pris le chemin de la clandestinité et de la subversion, et sans craindre ni la folie ni la mort ils se sont lancés dans une bataille où ils n'avaient qu'une chance minime de gagner, une chance infinitésimale, et ils se sont ainsi retrouvés soldats et solitaires, dérisoirement peu nombreux sur le front d'une guerre où, combat après combat, ils perdaient tout. Il leur arrivait même de perdre la certitude qu'un jour les enfants des misérables ouvriraient les yeux sur un monde non ténébreux, non mafieux et non inégalitaire. Mais ils n'ont pas plié, [...] ce qui les a conduits très naturellement dans les couloirs de la mort ou dans les couloirs de maisons d'arrêt où on les a enfermés comme on enferme des bêtes nuisibles et mutantes, incapables de soumission. » (E, 32-33)

Cette littérature est à la fois prometteuse et humiliée, universelle (les noms des militants sous-entendent diverses nationalités) et censurée. Sa pureté et son accouchement comme une matière excrémentielle sont fortement imbriqués. En même temps, ces images sont liées à une cause au nom de l'amour à l'homme,

comme y aspire le personnage Octavio Paz dans le récit de Julio Cortázar. La différence entre le récit de Julio Cortázar et celui d'Antoine Volodine est que ce dernier ne porte aucun regret dans ces images. Bien au contraire, cet extrait est une prise de parole émotive d'une représentante du post-exotisme. Il est écrit comme un manifeste avec un style frappant et persuasif, d'où la répétition des mots « tout ce qui » et « écrivains post-exotiques » pour reprendre de l'élan avant d'énumérer des arguments convaincants, et le recours au narratif, ce qui explique l'usage de l'imparfait et des connecteurs temporels tels que « un jour ».

En définitive, ceux qui critiquent la paralittérature ont tort. Ce qu'ils dépeignent sous les traits d'une littérature qui divertit gratuitement n'est rien d'autre que la culture carnavalesque à la fois érudite et populaire, qui recèle des réflexions et sens d'une grande profondeur, dépourvues de toute candeur. La culture carnavalesque peut être qualifiée de candide, et elle n'a pas besoin d'être défendue par nous. Elle demande au contraire de lui donner une étude attentive.

Ceux destinés à chercher la poétesse dans *Les Détectives sauvages* sont pour la plupart des jeunes issus des milieux précaires et peu cultivés, ce qui donne un teint populaire à cette quête didactique.

« Ils m'ont raconté qu'une fois Arturo Belano avait fait une conférence à la Casa del Lago et qu'au moment où ça avait été son tour de parler il avait tout oublié, je crois que c'était une conférence sur la poésie chilienne et Belano avait improvisé une causerie sur les films de terreur. » (LDS, 129-130) <sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> "Me contaron que una vez Arturo Belano dio una conferencia en la Casa del Lago y que cuando le tocó hablar se olvidó de todo, creo que la conferencia era sobre poesía chilena y Belano improvisó una charla sobre películas de terror." (LDS, 87)

Le roman de Bolaño est entièrement imprégné de culture populaire par le côté picaresque de ses personnages. Ceux-ci vivent en marge de la société et à ses dépens et assistent à des endroits fréquentés par l'élite de la haute littérature, « la Casa del Lago », pour donner des conférences qui sont des impostures : au lieu de parler de la haute littérature, ils causent (« causerie ») sur la culture populaire.

Toute exposition de la culture populaire s'exprime accompagnée de certains phénomènes du langage familier : grossièretés, insultes, malédictions, et ensuite par des actes violents ou mêmes brutaux : échanges de tirs entre poètes et mafieux, suicides, etc. Ces phénomènes favorisent l'irruption de genres littéraires et cinématographiques, ils en sont même des composantes et y jouent d'ailleurs un rôle stylistique crucial : nous les trouvons par exemple dans les débats qui se terminent par de véritables duels à l'épée, propres du genre chevaleresque.

« Le combat a commencé à égalité. Les coups portés à deux mains par Iñaki étaient plutôt timides, il se contentait de heurter son épée contre l'épée de son adversaire. Il reculait, il reculait toujours, je ne sais pas si c'était par peur ou parce qu'il était en train de l'étudier. Les coups de l'autre, par contre, étaient de plus en plus décidés, à un moment donné il a porté une estocade, la première de tout le combat, il a serré l'épée et a mis en avant la jambe droite et le bras droit et la pointe de l'épée a presque touché les coutures du pantalon d'Iñaki. C'est alors que celui-ci a semblé se réveiller du

rêve absurde dans lequel il était plongé et entrer d'un coup dans un autre rêve où le danger était réel. » (LDS, 737)<sup>93</sup>

Les genres paralittéraires sont si étroitement imbriqués qu'il est souvent difficile de tracer une frontière précise entre eux. Les dealers sont aussi éditeurs de magazines de poésie ; la persécution en voiture cinématographique des mafieux aux poètes viscéral-réalistes est un des passages les plus didactiques du roman, puisque c'est le moment que choisit le poète Juan Garcia Madero pour interroger ses camarades sur les figures de style ; le style pornographique de certains passages érotiques ne se distingue en rien de celui de la littérature érotique dite de « basse gamme » (caractérisée en particulier par la crudité des scènes, du langage qui devient statistique dans *Les Détectives sauvages*).

La paralittérature dans les romans du corpus forme un univers unique et entier, où les interventions didactiques des personnages (depuis les dialogues jusqu'aux discours où ils valorisent la littérature érudite) sont pénétrées de la légèreté, la franchise, la violence de la culture populaire.

Les éléments du langage populaire, tels que les malédictions, les insultes, ne sont pas acceptés dans l'abbaye du *Nom de la Rose*, seule exception dans le corpus. Mais cela ne joue qu'en faveur de la culture populaire : dans les recherches des détectives qui leur permettent de découvrir Aristote, la culture populaire s'infiltré aisément (jusque dans la langue érudite de l'époque, le latin).

---

<sup>93</sup> “La pelea empezó igualada. Los mandobles de Iñaki eran más bien tímidos, se contentaba con entrechocar la espada con la espada de su adversario. Y retrocedía, siempre retrocedía, yo no sé si por miedo o porque lo estaba estudiando. Los golpes del otro, en cambio, cada vez eran más resueltos, en un momento le lanzó una estocada, la primera de toda la pelea, sujetó la espada y adelantó la pierna derecha y el pantalón de Iñaki. Fue entonces cuando éste pareció despertar del sueño absurdo en que estaba y meterse de sopetón en otro sueño en donde el peligro era cierto.” (LDS, 481)

« Selon ce que j'ai cru comprendre, une trentaine d'années auparavant, il s'était agrégé à un couvent de minorites en Toscane et là il avait endossé le froc de saint François, sans prendre les ordres. C'est dans ce couvent, je crois, qu'il avait appris le peu de latin qu'il parlait, le mêlant aux idiomes de tous les lieux où, pauvre sans patrie, il avait séjourné, et de tous les compagnons de vagabondage qu'il avait rencontrés, depuis les mercenaires de mes contrées, jusqu'aux bogomiles dalmates. Là il s'était adonné à une vie de pénitence, disait-il (pénitenziagité, me citait-il le regard inspiré, et de nouveau j'entendis la formule qui avait intrigué Guillaume) » (LNR, 206) <sup>94</sup>

L'humour destructeur est présent dans les œuvres de Roberto Bolaño, Sami Tchak et Antoine Volodine. Il est plus omniprésent encore chez les personnages célibataires que chez les autres, car rien ne les attache aux autres par la voie de contrats sociaux ou familiaux. Les détectives sauvages sont les premiers concernés : ils n'ont aucune responsabilité, sont des observateurs doués d'une grande liberté d'expression. En ce sens, ils sont des libertins. Toutefois, cela reste ambigu puisqu'ils sont plutôt des marginaux obligés d'occuper des postes avec un certain stoïcisme comme lorsque Arturo Belano devient gardien d'une réserve forestière en Espagne.

---

<sup>94</sup> “A quanto capii, una trentina di anni innanzi, egli si era aggregato a un convento di minoriti in Toscana e ivi aveva indossato il saio di san Francesco, senza prendere gli ordini. Lì, credo, aveva appreso quel tanto di latino che parlava, mescolandolo con le parlate di tutti i posti in cui, povero senza patria, era stato, e di tutti i compagni di vagabondaggio che aveva incontrato, dai mercenari delle mie terre ai bogomili dalmati. Lì si era dato a vita di penitenza, diceva (penitenziagite, mi citava con occhi ispirati, e di nuovo udii la formula che aveva incuriosito Guglielmo)”. (INR, 225)

L'humour a alors une dimension de cri sans conséquence, dans un monde indifférent, ce qui rend inutile toute censure. Leur marginalité matérielle et morale justifie davantage leur décision de dire adieu à la littérature. Ils n'insistent que pour prévenir les générations d'auteurs futurs de la cruelle réalité de la littérature. Ce qu'ils font en créant des mouvements littéraires, de magazines et même se font remarquer par un historien de la littérature qui raconte leurs misères.

En effet, la source de l'humour des narrateurs de Roberto Bolaño est souvent leur mélancolie, liée à une certaine sensation de néant comme cela est mis en évidence dans le passage suivant où intervient Lisandro Morales :

« Je me souviens que j'ai parlé avec Vargas Pardo après avoir lu la revue et je le lui ai dit : il me semble qu'il y a trop de poésie et la poésie ne vend pas. [...] Parfois je me demandais pourquoi la poésie intéressait autant ce saligaud de Vargas Pardo. Il n'était pas, je le savais parfaitement, poète mais narrateur. Alors, d'où lui venait son intérêt pour la poésie lyrique ?

J'avoue que pendant un certain temps je me suis perdu en suppositions à ce propos. J'en suis arrivé à penser que c'était un pédé, il pouvait l'être, il était marié (avec une Mexicaine, d'ailleurs), mais il pouvait l'être, malgré tout : quel genre de pédé ? Un pédé platonique et lyrique, qui se satisfaisait, disons, sur un plan purement littéraire, ou qui avait sa moitié d'orange ou sa moitié de citron parmi les poètes que publiait sa revue ? Je ne le sais pas. Chacun sa vie. Je n'ai rien contre les pédés. Il y en a un peu plus chaque jour, ça oui. Dans les années quarante, la littérature mexicaine avait atteint

son zénith question pédés et j'ai pensé que ce plafond était indépassable. Mais de nos jours il y en a plus que jamais. Je suppose que tout ça c'est la faute de l'instruction publique, du penchant chaque fois plus répandu chez les Mexicains à attirer l'attention, du cinéma, de la musique, allez savoir. » (LDS, 309-310)

95

Théâtralisé par des expressions orales telles que « chacun sa vie », « allez savoir », qui rend vivant le trait d'humour, ce long sarcasme évoque une classification littéraire avec des genres sexuels, comme pour appuyer l'absurdité de ce qui est critiqué. De surcroît, la classification désigne des insultes alors que les instruments littéraires sont censés valoriser la littérature. Cette manière brève de décrire des phénomènes littéraires a l'effet d'une métonymie : comme dans les blasons, la partie d'un objet qui inspire le plus le poète est invoquée, mais cela continue d'être un jeu de mots. Les poètes des *Déetectives sauvages* mènent en effet une activité ludique avec ce qui justifie la fin de la littérature, illustrée par une sorte de déluge de « pédés », par le retour du même, parce que désormais elle peut être expliquée,

---

<sup>95</sup> “Recuerdo que hablé con Vargas Pardo después de leer la revista y se lo dije: me parece que hay demasiada poesía y la poesía no vende. [...] A veces me preguntaba por qué al cabrón de Vargas Pardo le interesaba tanto la poesía. Él, me consta, no era poeta sino narrador. ¿De dónde, pues, le venía su interés por la lírica? Confieso que durante un tiempo me estuve haciendo cábalas al resto. Llegué a pensar que era maricón, podía serlo, estaba casado (con una mexicana, por cierto), pero podía serlo, sin embargo: ¿qué clase de maricón?, ¿un maricón platónico y lírico, que se contentaba, digamos, en el plano puramente literario, o tenía su media naranja o su medio limón entre los poetas que publicaba en la revista? No lo sé. Cada uno con su vida. No tengo nada contra los maricones. Cada día, eso sí, hay más. En los años cuarenta la literatura mexicana había alcanzado su cenit en lo que se refiere a maricones y yo pensé que ese techo era infranqueable. Pero hoy abundan más que nunca. Supongo que la culpa de todo la tiene la instrucción pública, la inclinación cada vez más común en los mexicanos a dar la nota, el cine, la música, vaya uno a saber.” (LDS, 206-207)

classifiée. Cette sensation d'éternel retour qui règne chez les personnages depuis le début du récit. Les divers narrateurs convoquent essentiellement l'ultra-contemporain dans leur discours, tout en exprimant un pessimisme propre aux écrivains nihilistes du XX<sup>ème</sup> siècle. L'humour a souvent pour fonction de rendre la philosophie nihiliste indiscutable, et pour cela sont multipliés les sarcasmes qui mettent en ridicule la littérature tout en privilégiant un discours informatif, comme si les narrateurs étaient historiens. Déjà, la paralittérature met en danger la haute littérature. Si, en plus, la haute littérature se détruit elle-même, c'est le chaos. Fait rendu bien visible dans cet extrait où l'éditeur de haute littérature Lisandro Morales s'autodévalorise :

« La solitude rend fort. Sainte vérité. Et consolation des crétins, parce que même si je voulais être accompagné voici le venu temps où personne ne s'approche de mon ombre. Même pas ce salopard de Vargas Pardo, qui maintenant travaille dans une autre maison d'édition, quoique ce soit à un poste inférieur à celui qu'il avait avec moi, ni les nombreux littérateurs qui à l'époque ont profité de ma sympathie. Personne ne veut marcher à côté d'une cible mouvante. Personne ne veut marcher à côté de quelqu'un qui pue déjà la charogne. En tout cas je sais maintenant quelque chose qu'auparavant je ne faisais que pressentir : nous tous, les éditeurs, sommes suivis par un tueur à gages. Un tueur instruit ou un tueur analphabète, à la solde des intérêts les plus obscurs qui parfois sont, saint paradoxe, nos propres et vides et stupides intérêts. » (LDS, 457)<sup>96</sup>

---

<sup>96</sup> "Estar solo fortalece. Santa verdad. Y consuelo de necios, pues aunque quisiera

Ici, le sarcasme déshumanise les littéraires déjà maudits par leurs contacts avec d'autres littéraires aussi sombres. De l'ironie transparaît aussi dans la formule « saint paradoxe », étant donné que le narrateur est plutôt athée : il blasphème. Ce dernier décrit le monde littéraire comme habité par des êtres fantomatiques, souvent sans donner leurs noms, comme s'il ne s'agissait que du grand corps d'un malade terminal. Dans le roman de Roberto Bolaño, on croise à de nombreuses reprises des descriptions satyriques d'énergumènes.

#### **b. Brouillage langagier entre les illettrés et les érudits**

Jeu, hasard et austérité sont en rapport avec le thème de la mort. L'humour noir en est le catalyseur, comme nous l'explique la citation suivante :

« En réalité, le mot qu'elle avait biffé était le plus juste : « un enfant objet ». Que d'enfants objets dans cette société ! Beaucoup de femmes et d'hommes les fabriquent non pour eux-mêmes mais pour

---

estar acompañado ésta es la hora en que nadie se acerca a mi sombra. Ni el cabrón de Vargas Pardo, que ahora trabaja en otra editorial, aunque en un puesto inferior al que tenía conmigo, ni los múltiples literatos que en su día siguieron la estela de mi simpatía. Nadie quiere caminar junto a un blanco móvil. Nadie quiere caminar junto a quien ya apesta a carroña. Al menos ahora sé algo que ante sólo presentía: a todos los editores nos sigue un asesino a sueldo. Un asesino ilustrado o un asesino analfabeto, a sueldo de los intereses más oscuros, que a veces son, santa paradoja, nuestros propios y vacuos y necios intereses.” (LDS, 301). Ici Roberto Bolaño peut être entrain de faire allusion au roman *L'assassine illustrée* de son ami Enrique Vila-Matas.

atténuer la solitude d'une mère ou des deux parents. Ils les fabriquent pour donner un sens à leur vie creuse, pour avoir au moins quelque chose de concret, pour pouvoir aimer et se donner l'illusion d'être aimés, pour devenir, après le constat du vide d'une vie, père ou mère, pour se créer un statut social. Maintenant que les femmes peuvent les faire en se passant des hommes grâce à l'insémination artificielle avec le sperme d'un donneur anonyme, maintenant que même des vieilles de soixante ans peuvent les faire avec le sperme de leur propre frère, maintenant que les femmes peuvent les faire avec le sperme congelé de leur mari mort, maintenant que la notion de parents a changé, deux lesbiennes pouvant avoir leur enfant, deux homosexuels le leur, et surtout qu'un jour on pourra les cloner, on ne peut plus se le cacher : les enfants, ce sont des objets. On va droit vers Le meilleur des mondes d'Aldous Huxley. » (H, 297)

Implicitement, cet extrait fait allusion à l'amour dans un contexte où il n'est pas question de dystopie, d'où l'allusion au roman populaire *Le Meilleur des mondes* (1931). Le monde est alors un lieu d'affections monstrueuses qui ne fait rire personne. Seuls des pervers peuvent rire des sarcasmes du narrateur, « même des vieilles de soixante ans peuvent les faire avec le sperme de leur propre frère », au lieu d'en pleurer ; mais comme il ne semble pas y avoir de moyen de redresser le monde, il se peut que rire méchamment n'ait aucune conséquence négative pour les autres personnages. D'ailleurs, les quolibets des personnages se retournent avant tout contre eux-mêmes. Ce comportement construit des méditations dans lesquelles

ils se permettent tout, y compris mettre en question l'harmonie entre la paralittérature et la haute littérature. L'humour parodique relève donc de la mise à distance, alors que la paralittérature a pour but d'annoncer la haute littérature à travers les personnages paralittéraires. Car ce faisant, ces derniers ne cherchent pas à valoriser quoi que ce soit, ni l'une ni l'autre des littératures. Le fait qu'il y ait un humour sarcastique, destructeur, et un humour ironique visant plutôt à convaincre les écrivains d'écrire, invite à percevoir les personnages de Roberto Bolaño, Antoine Volodine et Sami Tchak comme des aventuriers contradictoires.

Roberto Bolaño et Sami Tchak développent tous deux un intérêt pour la littérature à la fois érudite et populaire, intérêt que l'on peut analyser à travers les péripéties intellectuelles et politiques que vivent les personnages d'*Hermina* et des *Détectives sauvages*. Les deux récits ont lieu en Amérique du Sud, vers la fin du XXe siècle. Les intellectuels de cette époque, représentés dans chaque roman, se trouvent entre deux situations opposées : soit ils s'engagent comme leurs prédécesseurs, les écrivains issus du boom latino-américain dont Julio Cortázar est une figure de proue, c'est-à-dire que, comme dans la BD de Julio Cortázar, ils s'assument en tant que détenteurs de l'intelligence du système qui fabrique des consommateurs de paralittérature et cherchent à l'enseigner à ceux qui en sont victimes afin de les transformer en des rebelles engagés, soit les supposés savants ne sont en fait que des ignorants qui ne mettent jamais en pratique leurs pensées, car le faire les rend toujours vulnérables, comme c'est le cas du protagoniste de *Hermina* qui s'engage dans les Caraïbes les plus sauvages à mettre en acte ses pensées érotiques. Le peuple illettré devient son maître en ce qui concerne une certaine recherche du langage corporel comme expression de liberté, le protagoniste ne connaissant que celui de l'esprit. Aucun de ces deux choix n'est convaincant. Ce

constat porte à chercher dans l'histoire des rapports entre le Nord et le Sud la raison des rencontres floues ou manquées entre les soi-disant ignorants et les intellectuels occidentalisés qui entrent dans leur monde, explorent leur culture pour s'en instruire ou pour les aider à se libérer des oppresseurs, ou tout simplement de leur ignorance intellectuelle, comme c'est le cas de la Maga de *Marelle* de Julio Cortázar, une femme ignorante qui se fait instruire par son mâle érudit. On retrouve ce même type de relation dans celle qu'entretiennent le personnage principal et sa jeune disciple dans le livre éponyme de Sami Tchak. Le problème ne se joue pas entre l'ignorant ou le savant ni entre individualisme et collectivisme ni entre activité et passivité. D'après l'échange entre érudits et ignorants dans *Les Détectives sauvages* et *Hermina*, il n'y a pas de grande différence entre les activités intellectuelles des uns et les activités illettrées des autres. L'emploi de la première personne dans *Les Détectives sauvages* aide à mettre en commun les deux activités. Il serait intéressant d'analyser le récit de la secrétaire d'Octavio Paz qui, sans connaître le contenu des essais littéraires de son patron, regarde son quotidien du point de vue de l'esthète. Quand elle est enfermée dans les toilettes de l'université UNAM pendant le massacre des étudiants, elle témoigne de sa situation avec un regard poétique qui prend en compte des sons, des odeurs et des images.

Ce personnage, qui aurait pu fournir une vision idéalisée du peuple à la façon des écrivains réalistes comme Émile Zola, offre tout autre chose : le sentiment d'une ressemblance entre les poètes et les femmes de ménage, la justification du titre *Les Détectives sauvages* (où « détectives » est l'équivalent de poètes), une démonstration de l'égalité. La secrétaire est non seulement esthète mais aussi spectatrice d'un moment crucial de l'époque contemporaine du Mexique. Dans ce roman qui évoque différents moments de l'histoire latino-américaine qui ont inspirés

les intellectuels postmodernistes, Roberto Bolaño, en créant des personnages issus des classes populaires pour les transformer en personnages de détectives des romans populaires, bouleverse les distinctions de regard esthétique et le préjugé qui veut que ceux qui viennent d'en bas ne peuvent pas offrir un regard authentique et poétique de leur vie. Ce préjugé les condamne à rester toujours caractérisés en tant que peuple et non pas en tant qu'individus, comme les intellectuels.

Le lien entre la figure de l'illettré qui devient un personnage de roman populaire et le lecteur de paralittérature qui aborde un texte érudit se construit dans les romans de Sami Tchak et de Roberto Bolaño à partir d'une réflexion sur l'émancipation. Le mot « émancipation » signifie pour ces deux auteurs le brouillage de la frontière des hiérarchies entre les savants et les ignorants, entre les érudits et les paralittéraires, entre ceux qui lisent et ceux qui agissent. Leurs personnages ne sont pas caractérisés par leur classe sociale ou leur bagage culturel. Ils peuvent être à la fois des personnages de romans populaires et de littérature savante. Ils sont dans l'entre-deux des littératures, ce qui rend favorable la revalorisation de la paralittérature.

### **c. L'érudit pré-humaniste dans des milieux populaires**

Nous étudierons le type d'autobiographie platonicienne présent dans *Le Nom de la rose*. Selon le théoricien russe Mikhail Bakhtine, ce type a « trouvé son expression la plus claire et la plus précoce dans des œuvres de Platon, telles que *L'Apologie de Socrate* et *Le Phédon* ». Il est « lié aux formes strictes de la

métamorphose mythologique » et « à sa base se trouve un chronotope : « la vie de celui qui cherche la vraie connaissance ». La vie racontée par Adso de Melk n'est qu'une période de son adolescence, terme qui doit être entendu par moment de sa vie où il a éprouvé une grande douleur sentimentale. En fait, d'après Michel Foucault, l'homme ne peut accéder à la vraie connaissance que si une opération de « spiritualisation » a lieu sur le sujet lui-même. Cette opération se subdivise en deux voies qu'expérimente le jeune Adso. D'un côté, l'*erôs*, l'amour, force d'arrachement, de ravissement qui fait allusion au titre du roman, car Rose est la prostituée, figure récurrente qui incarne la littérature, et qui fait connaître l'amour au jeune moine. Adso, une fois devenu un vieux sage comme l'était son maître et décidé à conclure sa biographie, écrit sur le fait qu'il ne connaissait même pas le nom de la fille. La nommer est une façon de définir ce moment de sa vie et ratifier qu'il a accédé à une certaine connaissance. Comme dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, où le chagrin d'une jeune fille délaissée la transforme en héliotrope, la prostituée est transformée en rose, et cela grâce au sentiment amoureux et au travail d'écriture qu'accomplit le moine. Ce travail d'écriture est aussi fondé sur la deuxième voie que Michel Foucault appelle « l'*askèsis* ». Il s'agit d'une discipline rigoureusement conduite de l'exercice sur soi (de l'étude des affections pour pouvoir les contrôler, du désir d'émettre des jugements droits, ...).

Le rapport entre l'amour et le savoir fait écho au *Banquet* de Platon dans lequel la prêtresse Diotime révèle à Socrate la vérité sur l'amour – *Erôs*. Elle explique :

« Pas plus que les dieux ne pratiquent la philosophie ou ne désirent devenir sages (puisqu'ils le sont tous), personne n'ira philosopher s'il

possède déjà la sagesse. Quant aux ignorants, eux non plus ne philosophent ni ne recherchent la sagesse, puisque c'est le grand malheur de l'ignorance que ceux qui ne sont pas beaux, pas bons ou pas assez intelligents s'imaginent toujours l'être assez ; l'homme qui croit ne manquer de rien ne pouvant désirer ce qu'il croit avoir. - Socrate : Mais où se cachent donc, Diotime, ceux qui philosophent, si ce ne sont ni les sages, ni les ignorants ? - C'est enfantin, voyons : ce sont ceux qui tiennent le milieu entre les deux, et notamment l'Amour. Car la sagesse est une des plus belles choses du monde, et, comme l'Amour aime la beauté, il sera nécessairement philosophe et, par suite, à mi-chemin de la sagesse et de l'ignorance. »<sup>97</sup>

Le jeune chercheur amoureux Adso de Melk rencontre trois ou quatre fois la prostituée, alors que son récit est assez long. Nonobstant, cela suffit pour inscrire le roman dans le sous-genre populaire de l'autobiographie sentimentale. Comme dans les autobiographies platoniciennes, le chemin du maître Socrate, qui est ici le précepteur du jeune, passe par la transmission du constat que « tout ce que je sais, c'est que je ne sais rien » et l'importance de se connaître soi-même. En effet, à mesure qu'Adso suit ses conseils, il prend davantage part à l'enquête. Nous étudierons la quête initiatique que subit le jeune moine en tant que réflexion sur le parcours vers l'érudition à travers le métalangage. Car le schéma du roman populaire conduit justement ici à une forme de valorisation de la figure de l'érudit. Le jeune Adso passe par une série d'instructions de la part de son maître afin d'apprendre à

---

<sup>97</sup>Platon, *Le Banquet*, éd. L. Brisson, Garnier-Flammarion, Paris, 1998, 204 a-b.

analyser, comme dans le passage où ce dernier lui explique les différences entre déduction et abduction ; ou lorsqu'il lui montre, à contrecourant des préceptes scholastiques de l'époque, le pragmatisme comme un mode d'accession à la connaissance ; ou lorsque Adso apprend le fonctionnement de la bibliothèque. Nous trouvons qu'il y a une certaine volonté totalisante de caractériser la figure de l'érudit : Umberto Eco explique même comment faisaient les moines du Moyen Age pour réparer leurs lunettes.

## **II. Humour noir et érotisme : une esthétique du mauvais genre**

Hermina, qui attire notre attention en particulier parce qu'il s'agit du seul roman essentiellement érotique du corpus, donne une vision très pessimiste de la haute littérature, tuée par la littérature de masse. Cependant, les thèmes de l'humour et de l'érotisme présents tout au long du roman permettent de contraster avec la dimension mélancolique de l'œuvre. La structure même du livre indique l'importance des deux sujets qui attirent notre attention : avec ses soixante chapitres, qui sont autant de tableaux picturaux centrés sur des personnages désirés, il se présente comme une succession de récits d'amours ou de dialogues amoureux qui tendent d'une façon ou d'une autre à susciter le rire.

On pense alors au libertinage. C'est peu étonnant quand on sait que Sami Tchak, lors de ses études universitaires, a rédigé des textes consacrés à la sexualité et a écrit un roman qui évoque les fêtes des masques italiennes, *La Fête des*

*masques* (2004). Héberto Prada, le protagoniste d'Hermina, s'adonne d'ailleurs à des recherches érudites. Ce dernier agit souvent comme un libre-penseur. Il ne s'attache à aucunes mœurs, et la liberté en tant qu'idéal est incarnée par Hermina, jeune écrivaine et allégorie d'une littérature encore à naître. Tout cela se fait un peu comme dans *Les Amours et aventures de Sindbad le Marin* (2010) de l'écrivain algérien Salim Bachi. Les œuvres constituent toutes deux un mélange de littérature érudite et populaire, et leurs personnages principaux explorent le monde réel et littéraire en rencontrant des personnages qu'ils désirent. « Vivre vite, partir loin, aimer le plus, tel est mon programme » : tel est le projet de vie de Sindbad, que l'on peut sans peine rapprocher du caractère programmatique de Hermina de Sami Tchak.

En fait, les péripéties de Héberto Prada n'ont rien à avoir avec celles qui sont présentes dans les romans d'aventures où l'aventurier est toujours en péril par des forces humaines ou naturelles. Héberto risque seulement de se suicider. Or cela n'arrive pas. De plus, le fait d'employer un langage où abondent des jeux de mots et des figures de style permet de faire de l'humour et de l'érotisme des thèmes prépondérants. Cela est plus marquant lorsque l'on note que les personnages du roman sont plus caractérisés par leurs paroles et actes insignifiants que comme adjuvants ou opposants d'une quête quelconque. On peut penser qu'ils sont les personnages d'une pièce de théâtre où l'on comble l'histoire de péripéties qui n'ont rien à voir avec la trame et où sont mis en scène des personnages souvent causeurs comme, par exemple, les valets. À cet égard, le personnage d'Héberto Prada peut bien faire penser à un valet qui divertit une famille riche avec ses propos et l'aide pour éduquer hypocritement Hermina, l'unique fille du foyer et sa bien-aimée. Les aventures (amoureuses ou non) s'apparentent plutôt à l'anecdote et s'opposent aux

romans populaires et au mythe antique tel qu'il est décrit par Roland Barthes<sup>98</sup>. Héberto n'a non seulement rien à avoir avec les réincarnations de figures mythiques telles qu'Ulysse dans *Les Détectives sauvages* et Sindbad le Marin dans *L'Énigme de Qaf* : ses actions relèvent plutôt des fonctions du langage qui sont absentes des romans de Roberto Bolaño et Alberto Mussa, qui se servent des mythes antiques pour valoriser la littérature populaire, ce qui n'est pas le cas de Sami Tchak. Celui-ci semble valoriser la littérature érotique à travers le mythe moderne de Lolita, inspiré du roman éponyme de Vladimir Nabokov (1955). Comme Lolita, Hermina est une mineure qui possède les mêmes caractéristiques psychologiques (toutes les deux sont séductrices, innocentes, en quête d'un maître et elles aiment les hommes âgés) et qui fait rêver Héberto Prada tout au long du roman.

En fait, *Hermina* s'inspire moins des mythes que des romans visant une critique sociale. Le récit avance à mesure que Héberto rencontre des personnages formant des couples très souvent humoristiques, tels Don Quichotte et Sancho Panza. Chaque nouvelle rencontre peut aussi être une occasion pour l'aventurier de perpétuer ses aventures amoureuses.

Dans ses portraits de personnages comiques, l'auteur a très souvent recours à la caricature. À de nombreuses reprises, on trouve des portraits d'hommes dont les défauts sont largement exagérés. Érotisme et grotesque sont intimement liés dans le roman, notamment dans un passage crucial, décrit avec la crudité de la littérature érotique, dans lequel Héberto doit coucher avec une Allemande grosse et vieille dans un pays du Nord décadent au nom de la littérature mineure, car la dame permet à l'écrivain de se nourrir et d'écrire en échange de ses services sexuels. Humour et érotisme sont ici la source de diverses transgressions. La présence des deux thèmes

---

<sup>98</sup> « Voici un autre langage qui résiste autant qu'il peut au mythe : notre langage poétique », dans *Mythologies*, Seuil, coll. Points, Paris, 1957, p. 206.

pourrait expliquer la censure silencieuse imposée en Afrique à Sami Tchak, et peut faire songer au philosophe espagnol Fernando Savater, qui considère l'humour comme un thermomètre du niveau de démocratie d'un pays, plus précisément, du niveau de tolérance. La manière de représenter l'asymétrie entre les amants et les aimés dans le roman de Sami Tchak peut notamment exprimer une critique sociale : ceux qui sont en position désavantageuse sont rarement à l'origine des dialogues, tout en ayant un certain lien avec le sacré, l'idée du pays natal et le divin incarné par Hermina, voix omniprésente qui change la réalité du protagoniste hypnotisé. D'où l'importance des passages érotiques ; mais ce topos est dépassé, enrichi par une attitude caractéristique d'un certain consumérisme occidental, y compris celui de la littérature de masse. Ainsi, le potentiel critique des amants en position défavorable est redoublé. D'autant plus que les moins valorisés en amour sont aussi les moins valorisés par l'histoire littéraire, comme Héberto Prada, qui est carrément l'esclave sexuel d'une intellectuelle allemande qui le nourrit.

La valorisation de la littérature mineure à travers l'humour et l'érotisme se fait aussi au niveau de l'histoire littéraire. D'une part, on fait souvent référence à d'autres auteurs de la haute littérature qui ont écrit de la littérature érotique, et d'autre part les personnages qui représentent des hommes lettrés contribuent à faire du roman un tissu riche en intertextualités, à la façon des détectives sauvages de Roberto Bolaño. La présence de plusieurs narrateurs écrivains participe à ce phénomène. Sami Tchak travaille à partir de ses ancêtres ou contemporains qu'il cite dans Hermina pour ensuite, à travers le mélange parodique entre haute littérature et paralittérature, tenter de faire de la littérature nouvelle.

Mais l'humour et l'érotisme ne sont pas seulement des mécanismes de valorisation. Ils servent aussi à réaliser des constats sur les diverses crises qui

peuplent le roman. Par exemple, dans un monde où la mort est le sujet de conversation le plus fréquent, il n'est pas rare de trouver de grands spécialistes de l'humour noir parmi les intervenants. On se tiendra alors à la définition de cette notion donnée par André Breton : « L'humour noir est borné par trop de choses, telles que la bêtise, l'ironie sceptique, la plaisanterie sans gravité... (l'énumération sera longue), mais il est par excellence l'ennemi mortel de la sentimentalité à l'air perpétuellement aux abois – la sentimentalité toujours sur fond bleu »<sup>99</sup>,

En effet, le roman ne fait pas preuve de politiquement correct ni de sentimentalisme et on est loin d'y trouver une morale. Comme le dirait Gabriel Garcia Marquez, « on ne fait pas de littérature avec de bons sentiments ». Sami Tchak n'évoque le thème de l'humour et de l'érotisme que pour s'approcher du mal, qui en termes littéraires implique la dévalorisation de la littérature en général. Comme le chirurgien qui met de côté la chair pourrie pendant qu'il opère, l'humour noir a pour fonction de dévaloriser la littérature pour d'une certaine façon la guérir, la sortir de sa décadence. Le personnage principal n'est donc apocalyptique que de manière paradoxale. Il exprime avant tout à travers son désir et son humour son attachement au monde. En ce qui concerne l'érotisme, on peut s'attacher à ce que propose Georges Bataille dans *La Littérature et le mal*. D'un côté, on peut penser à un Héberto qui incarnerait le dieu Éros dans sa recherche de l'amour, et qui affronterait son antipode Thanatos, le dieu de la mort mais peut-être aussi du désespoir : « Le fondement de l'effusion sexuelle est la négation de l'isolement du moi, qui ne connaît la pâmoison qu'en s'excédant, qu'en se dépassant dans l'étreinte où la solitude de l'être se perd. Qu'il s'agisse d'érotisme pur (d'amour-passion) ou de sensualité des corps, l'intensité est la plus grande dans la mesure où la destruction, la mort de l'être

---

<sup>99</sup>*Ibid.*, p.16.

transparaissent. Ce qu'on appelle le vice découle de cette profonde implication de la mort. Et le tourment de l'amour désincarné est d'autant plus symbolique de la vérité dernière de l'amour que la mort de ceux qu'il unit les approche et les frappe ».

L'humour noir et l'érotisme permettent la valorisation de la littérature en proposant sa destruction. D'un autre côté, de manière plus spécifique, on peut penser aux liens qui unissent Hermina et Héberto Prada, qui constituent un mélange entre haute littérature et basse littérature, à travers la définition que le même essayiste donne de l'érotisme : « L'érotisme est, je crois, l'approbation de la vie jusque dans la mort. La sexualité implique la mort, non seulement dans le sens où les nouveaux venus prolongent et remplacent les disparus, mais parce qu'elle met en jeu la vie de l'être qui se reproduit. Se reproduire est disparaître, et les êtres asexués les plus simples se subtilisent en se reproduisant. Ils ne meurent pas, si, par la mort, on entend le passage de la vie à la décomposition, mais celui qui était, se reproduisant, cesse d'être celui qu'il était (puisqu'il devient double) ».

Les narrataires et narrateurs des récits de Jasper Fforde, Antoine Volodine, Alberto Mussa, Umberto Eco, Roberto Bolaño, Julio Cortázar et Sami Tchak correspondant si bien à cette définition, on se demandera de quelle façon les récits mettent en place un humour et un érotisme qui symbolisent le dépassement de la mort de la littérature et l'avènement d'une littérature qui valorise la paralittérature.

Élément perturbateur dans une quête dont l'objet du désir absent est recherché (à exception de roman de Jasper Fforde), la figure de l'être aimé tient une place centrale dans ce phénomène. C'est pourquoi elle fera l'objet d'une première partie. Alors que les romans populaires reposent sur des personnages stéréotypés tels que les libertins de la littérature érotique, la plupart des œuvres du corpus sont fondées sur des réflexions visant à reconnaître l'autorité de la haute littérature. Cela

indique un éloignement du texte populaire, qui passe essentiellement par la parodie. Or cette transposition intervient elle aussi dans l'alliance entre l'humour et l'érotisme qui tissent les récits. Une seconde partie s'attachera alors à montrer en quoi la parodie de la haute littérature et de la paralittérature mêle les thèmes de l'humour et l'érotisme afin de parvenir à la reconnaissance de la paralittérature. Chaque personnage des romans du corpus ayant un comportement singulier, il a aussi une manière de rabaisser qui lui est propre. Cela crée une certaine dynamique entre les différents couples que sont les maîtres érudits et leurs disciples, les érudits et les non-cultivés ou les amants et les aimés. Nous analyserons donc, pour terminer, le système des couples et des trios.

#### **a. L'Être aimé et la littérature marginale**

Les protagonistes des romans du corpus sont souvent des amants. Si les aimés y jouent un rôle, qu'ils ont aussi des amours et des aventures, c'est par la voix des amants que l'on s'en rend compte, car ce sont eux qui prennent la parole le plus souvent. Les personnages désirés s'expriment souvent à la première personne, mais ils ne le font qu'une seule fois, comme Rose dans le roman d'Umberto Eco. Il se peut que les aimés parlent moins parce qu'ils ont un lien avec le sacré, le sacré étant souvent lié au merveilleux et ne se présentant aux mortels que rarement.

Rose est étrangère et bouleversante comme Dionysos, dieu charnel au contraire du dieu du jeune narrateur. Ce dernier rêve de Rose et est toujours à sa recherche. L'acte amoureux avec cette jeune femme est éclairant pour lui qui

commence à avoir des pensées plus personnelles à l'égard du sacré :

« À quoi sert en effet la bienfaisante purification de la confession, sinon à décharger le poids du péché, et du remords qu'il comporte, dans le sein même de Notre Seigneur, en obtenant, avec le pardon, une nouvelle aérienne légèreté de l'âme, à en oublier le corps supplicié par l'infamie ? Mais je ne m'étais pas libéré de tout. Maintenant que je déambulais au pâle et froid soleil de cette matinée hivernale, entouré de la ferveur des hommes et des animaux, je commençais à me souvenir des événements passés de façon différente. Comme si de tout ce qui était arrivé ne restaient plus le repentir et les paroles consolatrices de la purification pénitentielle, mais seules des images de corps et le fantôme de Bérenger gonflé d'eau, et je frissonnais d'horreur et de pitié. Puis comme pour mettre en fuite ce lémure, mon esprit s'adressait à d'autres images dont la mémoire fut le frais réceptacle, et je ne pouvais éviter de voir, évidente à mes yeux (aux yeux de l'âme, mais comme si elle apparaissait presque aux yeux de la chair), l'image de la jeune fille, resplendissante et redoutable comme des bataillons prêts à l'assaut. » (LNR, 299)<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> “A che altro serve infatti il benefico lavacro della confessione, se non a scaricare il peso del peccato, e del rimorso che comporta, nel seno stesso di Nostro Signore, ottenendo con il perdono una nuova aerea leggerezza dell'anima, così da dimenticare il corpo martoriato dalla nequizia? Ma non di tutto mi ero liberato. Ora che passeggiavo al sole pallido e freddo di quella mattinata invernale, circondato dal fervore degli uomini e degli animali, cominciavo a ricordare gli avvenimenti passati in modo diverso. Come se di tutto quanto era accaduto non rimanessero più il pentimento e le parole consolatrici del lavacro penitenziale, ma solo immagini di corpi e di umane membra. Mi balzava alla mente sovraccitata il fantasma di

Cette réflexion sur l'horreur et le sacré s'intègre dans le roman policier. Ainsi, grâce à la paralittérature, des pensées profondes sont valorisées. Et Adso donne une idée de ce que peut être l'exaltation amoureuse à l'époque, notamment en assimilant le paysage à la beauté féminine et, d'une certaine façon, l'érection du corps face à la guerre (« prêts à l'assaut ») et face à la chair (« aux yeux de la chair »). Ce type de valorisation par la paralittérature peut faire songer à *Hermina*, roman dans lequel la paralittérature et la haute littérature se confondent. Le roman érotique et l'essai métalittéraire se valorisent l'un et l'autre harmonieusement.

La communion des genres littéraires s'explique par le fait que, d'une certaine façon, paralittérature et haute littérature ensemble « font corps ». *Le Nom de la Rose* sépare les genres littéraires comme le jeune narrateur sépare l'âme du corps.

Néanmoins, dans les quêtes des romans policiers du corpus, les personnages aimés sont potentiellement déclencheurs d'une épiphanie que les personnages amants rencontrent lorsqu'ils l'attendent le moins. Ils sont comme les animaux du désert que les personnages paralittéraires, comme les aventuriers d'Alberto Mussa ou les détectives de Roberto Bolaño, cherchent mais dont ils ne trouvent que les traces, trait ironique dans la mesure où les personnages assument leur quête comme une question de vie ou de mort. Les personnages de Roberto Bolaño cherchent la poétesse comme s'ils étaient morts, agissant donc comme des morts-vivants. La quête détective devient ainsi une entreprise fantastique. La quête des amants multiplie les genres paralittéraires, révèle leurs richesses. Le

---

Berengario gonfio di acqua, e rabbrivido di ribrezzo e pietà. Poi, come per fugare quel lemure, la mia mente si rivolgeva ad altre immagini di cui la memoria fosse fresco ricettacolo, e non potevo evitare di vedere, evidente ai miei occhi (agli occhi dell'anima, ma quasi come se apparisse innanzi agli occhi carnali), l'immagine della fanciulla, bella e terribile come esercito schierato in battaglia." (INR, 323)

comportement de la poétesse n'est pas très différent de celui des détectives : elle aussi se déplace d'un pays à l'autre. Peut-être Roberto Bolaño n'a-t-il pas choisi un personnage principal aimé parce que l'être aimé est explicitement représenté comme l'objet du désir, c'est-à-dire comme un objet manqué, en même temps que comme un Saint Graal qu'éclaire le doute des amants, qu'éclaire même l'univers littéraire, paralittéraire ou non, comme une étoile distante. L'exemple de la rencontre chez Amadeo Salvatierra (nom composé des verbes « aimer » et « sauver ») dans un lieu de communion pour les pèlerins poètes, situé au « Palacio de la Inquisicion » est des plus explicites. En tant que prêtre, Amadeo est le seul qui peut parler aux poètes de la divine poétesse tant recherchée :

« D'après Maples c'était la seule fille très jeune, très réservée. Et il ne nous a rien raconté de plus ? Non, rien de plus. Et Arquelles ? La même chose, rien. Et comment vous êtes arrivés jusqu'à moi. Par List, ils ont dit, il a dit que vous, que toi, Amadeo, tu devais savoir quelque chose de plus sur elle. Et que vous a dit German à mon propos ? Que toi tu l'avais connue, qu'avant de rejoindre le stridentisme tu avais fait partie du groupe de Cesarea, le réalisme viscéral. Il nous a aussi parlé d'une revue, une revue que Cesarea a publiée à cette époque-là, Caborca, il nous a dit qu'elle s'appelait. Ah, ce German, j'ai dit, et je me suis servi un autre verre de Los Suicidas, au rythme où nous allions la bouteille n'allait pas tenir jusqu'au soir. Mais buvez tranquilles et ne vous gênez pas, les gars,

si cette bouteille ne tient pas le coup on descend en acheter une autre. » (LDS, 266) <sup>101</sup>

Ce passage rappelle le poète persan Hafiz de Chiraz qui représente l'alcool et l'amour comme les moyens d'entrer en contact avec le divin. Roberto Bolaño s'inspire de tout un imaginaire profane pour construire ses personnages romantiques, c'est-à-dire, des narrateurs qui conçoivent la littérature comme une religion, et de l'œuvre littéraire comme une concurrente directe de la Bible.

La différence cruciale avec les auteurs du XXème siècle est l'intention des auteurs comme Antoine Volodine de valoriser la paralittérature. Chez l'auteur français, l'érotisme est mélangé à du fantastique, comme c'est le cas de la représentation des poétesses sensuelles invoquant des êtres surnaturels dans des paysages obscurs, imprécis et inconnus. L'extase incantatoire des poétesses est souvent exprimée par des points de suspension qui peuvent signifier qu'elles sont blessées et non pas qu'elles ont du mal à définir ce dont elles parlent : l'utopie littéraire dans sa dimension la plus politique et sacrée.

Les personnages aimés dans les romans du corpus qui représentent les rapports du Nord et du Sud relèvent souvent du sacré, même si chacune a sa particularité. On peut notamment observer une fracture entre les Orientales ou Latino-Américaines et les Occidentales. Les premières sont plutôt effacées alors que

---

<sup>101</sup> "Según Maples era una muchacha muy joven, muy callada. ¿Y no les contó nada más? No, nada más. ¿Y Arqueles? Lo mismo, nada. ¿Y cómo han llegado hasta mí? Por List, dijeron, él nos dijo que usted, que tú, Amadeo, debías saber algo más de ella. ¿Y qué les dijo Germán de mí? Que tú sí la habías conocido, que antes de pasarte al estridentismo tú formaste parte del grupo de Cesárea, el realismo visceral. También nos habló de una revista, una revista que publicó Cesárea por aquellos tiempos, *Caborca* nos dijo que se llamaba. Ah, qué Germán, dije yo y me serví otra copa de Los Suicidas, al paso que íbamos la botella no iba a llegar al anochecer. Pero tomen con confianza y sin apuro, muchachos, que si esa botella no llega bajamos a comprar otra." (LDS, 180)

les secondes évoluent dans un monde décadent où elles agissent comme les personnages des amants, en critiquant le monde avec un ton moqueur. La plupart sont étudiantes à l'université, endroit de libre expression et sans discrimination de genre. Cela peut expliquer le recours au discours indirect plutôt qu'au discours direct, lequel laisserait parler les personnages avec leurs propres mots. Grâce à ce choix, la parole des amants et des aimés se confond. Cependant, l'idiosyncrasie du roman est globalement en faveur des amants, qui souvent sont des hommes : ce sont eux qui prennent le plus la parole, et les sujets qu'ils traitent sont rarement commentés. Dans le Mexico patriarcal de Roberto Bolaño par exemple, il est évident que la politique est une affaire d'hommes. Même si l'auteur n'insiste pas beaucoup sur les différences entre les aimés précaires et ceux aisés, on peut remarquer que les narrateurs ne tiennent une conversation sur la haute littérature avec les aimés que lorsqu'ils sont aisés, comme par exemple les sœurs riches de la famille Font. Cela ne veut cependant pas dire que celles à qui ils s'adressent soient complètement cultivées. Les partenaires qui ont accès à la haute culture ne s'y intéressent souvent pas et sont plutôt décrites comme des objets sexuels. C'est d'ailleurs par cette inégalité dans le rapport à la haute culture qu'est possible l'érotisme. À partir du moment où l'un des deux pôles domine, une relation érotique peut s'instaurer. Quand les aimés sont moins perçus par leur accès à la haute culture, la manière dont s'exprime cette dynamique est différent. Juan Garcia Madero mène sa maîtresse dans le désert de Sonora lorsqu'il l'accepte en tant que partenaire peu cultivée au point d'être amoureux.

Dans l'*Énigme de Qaf*, les aimés ne s'expriment presque jamais. Ils ne sont présents que comme des êtres mystérieux qui soulagent les aventuriers dans leurs quêtes livresques :

« Le poème commençait par une exhortation à une certaine mère d’Amru qui tardait à le servir sous la tente où il se trouvait avec des amis et qu’il surprit presque nue, les bras pâles, immaculés comme les pattes d’une chamelle au long cou qui n’a pas encore mis bas, les seins lisses et gonflés comme des coffres d’ivoire, et le tronc élancé et flexible, ferme sur des hanches lourdes et charnues de génisse.

On discute encore aujourd’hui de savoir qui avait pu bien être la mère d’Amru – si c’était la propre mère du poète, victime d’une passion incestueuse, une servante de ses cousines s’en allant sur le dos des chameaux quand les pâturages s’appauvrissent.

Aucune de ces hypothèses n’explique le sourire de ben Hind. C’est que peu se sont aperçus de la subtilité et de l’outrecuidance de l’insulte : ben Hind aussi s’appelait Amru. » (LEQ, 146)<sup>102</sup>

Le fantasme œdipien évoque l’importance du rôle de l’être aimé dans la quête des origines littéraires. En même temps, la comparaison de l’être aimé à un animal domestique tel que le chameau, et le fait qu’on ne puisse pas connaître la version de

---

<sup>102</sup> “O poema começava com uma exortação a certa “mãe de Amru”, que tardava em servi-lo, na tenda aonde ele fora com amigas, para surpreendê-la, quase desnuda, com braços pálidos, imaculados, como patas de camela de pescoço longo que ainda não pariu; os seios lisos e bojudos como cofres de marfim; e um tronco esguio e flexível, firme sobre uns quadris pesados e carnudos de vitela.

Até hoje se discute quem teria sido a “mãe de Amru” – se a própria mãe do poeta, vítima de uma paixão incestuosa; se uma criadinha de taverna, onde se desenrola a cena de bebedeira; ou se uma de suas primas, que parte com os camelos quando os pastos minguam.

Nenhuma dessas hipóteses fornece explicação para o sorriso de bin Hind. É que poucos se aperceberam da sutileza e da prepotência do insulto: bin Hind também se chamava Amru.” (OEQ, 175-176)

celle-ci, sinon celle de l'auteur du poème, peuvent faire songer à la fragilité des êtres aimés dans le roman. On remarque aussi la dimension ambiguë de celui-ci. Aucune affirmation n'est faite sur lui, sinon des suppositions (« aucune des hypothèses »). L'être aimé ne semble être utile qu'à l'acte amoureux. On a déjà pu observer tout cela dans *Le Nom de la Rose* où le narrateur couche avec Rose. Cette obsession que le moine à envers elle en évoquant l'acte sexuel tout au long du roman s'explique parce qu'il s'agit du seul contact que le personnage a avec le Paradis (même si éphémère) dans un univers morbide et décadent. On retrouve la même place de l'être aimé dans d'autres romans postmodernes comme *Cent Ans de solitude* où les personnages sont pour la plupart du même âge que ceux des romans du corpus. Ils découvrent le monde à travers leurs expériences sexuelles, avec des gitanes ou « femelles de fumée »<sup>103</sup> qui disparaissent comme de la fumée après l'acte sexuel et laissent les hommes avec une certaine nostalgie, semblable à celle que les poètes orientaux d'Alberto Mussa éprouvent avec les êtres aimés qu'ils rencontrent dans le désert. Tous les êtres aimés qui sont objets de désir dans les romans du corpus n'ont toutefois pas le même statut.

Tout acte sexuel ou réflexion sur l'érotisme sont souvent accompagnés de violence, comme celle qui s'exprime à travers les contestations du jeune Adso aux enseignements de son maître sur le caractère pécheur de l'acte amoureux. Et quand cette violence ne se dirige pas à travers l'érotisme, elle tend à s'exprimer à travers de l'humour. Faire l'amour prend alors la forme d'un jeu où le personnage pourrait s'inspirer de Sade, avec ses techniques de masochisme ou en faisant allusion à des journées presque interminables consacrées au sexe. Cette référence apparaît de façon explicite dans *Les Détectives sauvages*, où l'érotisme a, comme dans *Le Nom*

---

<sup>103</sup> Rappelons que les gitanes viennent de l'étranger, comme les figures dionysiaques et les objets de désir sauvages de *L'Énigme de Qaf*.

de la Rose, la fonction d'unir la haute culture et la culture populaire, mais aussi la haute littérature et la paralittérature :

*« Je lui ai dit : commence à me frapper peu à peu, pense que c'est un jeu, il m'a donné la première claque sur les fesses et j'ai enfoncé mon visage dans l'oreiller, je n'ai pas lu Rigaut, lui ai-je dit, ni Max Jacob, ni ces emmerdeurs de Banville, de Baudelaire, de Catulle Mendès et de Corbière, lecture obligatoire, mais par contre j'ai lu le marquis de Sade. Ah oui ? a-t-il dit. Oui, ai-je dit en lui caressant la verge. Les coups sur le cul, il les donnait avec de plus en plus de conviction. Qu'est-ce que tu as lu du marquis de Sade ? La Philosophie dans le boudoir, ai-je dit. Et Justine ? Naturellement, ai-je dit. Et Juliette ? Evidemment. Et Les 120 Journées de Sodome ? Bien sûr que oui. À ce moment-là j'étais mouillée et je gémissais et la verge d'Arturo était dure comme un bout de bois, et donc je me suis tournée, j'ai écarté mes jambes. » (LDS, 341) <sup>104</sup>*

La mise en pratique des lectures de Sade est ici évidente. « Claque sur les fesses », « coups sur le cul » : associés à la présence de la chair, ces verbes font ressentir la sauvagerie de la scène. Le couple oublie toute décence. Le surmoi,

---

<sup>104</sup> “Empieza a pegarme poco a poco, has de cuenta que esto es un juego, y él me dio mi primer azote y yo hundí la cabeza en la almohada, no he leído a Rigaut, le dije, ni a Max Jacob, ni a los pesados de Banville, Baudelaire, Catulle Mendés y Corbiere, lectura obligatoria, pero sí que he leído al Marqués de Sade. ¿Ah, sí?, dijo él. Sí, dije yo, acariciándole la verga. Los golpes en el culo cada vez los daba con mayor convicción. ¿Qué has leído del Marqués de Sade? *La filosofía en el tocador*, dije yo. ¿Y *Justine*? Naturalmente, dije yo. ¿Y *Juliette*? Por supuesto. ¿Y *Los 120 días de Sodoma*? Claro que sí. Para entonces estaba húmeda y gimiendo y la verga de Arturo enhiesta como un palo, así que me volví, me abrí”. (LDS, 226)

calculateur et machinal qui pousse à jouir, du personnage féminin est d'une certaine manière anéanti par la force excitante du séducteur intellectuel, « je gémissais et la verge d'Arturo était dure comme un bout de bois, et donc je me suis tournée, j'ai écarté mes jambes ». L'imagination du poète incarne le ça, qui guide, qui ouvre la porte vers l'extase, qui ouvre les jambes de l'être aimé. Comme le feu qui jaillit du frottement de deux pierres, l'érotisme résulte des liaisons dangereuses entre le surmoi et le ça du personnage, ainsi que de la fusion entre la haute littérature et la paralittérature. Les personnages des romans du corpus qui se plaignent d'une réalité catastrophique, allégorisée par des personnages écrivains, sont tous assez similaires. Faire l'amour équivaut à recréer l'apocalypse, des scénarios scabreux qui sont aussi le moment d'un carnaval littéraire où le haut et le bas se rejoignent.

C'est donc comme d'une possibilité d'éprouver de la jouissance à partir de la violence que peut se rapprocher l'érotisme et l'humour des romans du corpus.

La violence des figures féminines n'est pas seulement exprimée par de la moquerie envers le pédantisme des personnages des amants accrochés à la haute culture, ou à travers l'acte sexuel dans lequel elles jouent le rôle dominant. Elles ne sont même pas forcément agressives. Dans *Hermína*, l'acte sexuel est aussi l'occasion pour l'auteur de jouer avec un stéréotype attribué aux noires et aux Caribéennes en particulier : celui qui en fait des êtres à la vie sexuelle démesurée et pleine d'extravagances aux yeux de certains occidentaux. Des comparaisons érudites décalées provoquent aussi le rire, ainsi que les interventions populaires issues de la tradition orale, telle :

*« Je vais chanter, dit-il. Je vais chanter une chanson que je viens de composer. » Le silence tomba dans le café. Fernando Pavon joua un peu de l'harmonica avant de se mettre à chanter.*

*Les femmes aiment les grosses*

*Les hommes aussi*

*Avec les grosses y a à malaxer*

*Avec les grosses ça fait du bien*

*Eh bien moi si maigre je suis grosse.*

*Il baissa alors son pantalon et exhiba en effet une verge d'anthologie que trois grosses femmes s'empressèrent d'attraper, tout le monde se mit à applaudir. » (H, 83)*

L'irruption de ce personnage propre à la culture populaire crée un effet de surprise humoristique car on passe d'un tissu de références érudites à une référence populaire, à une chanson que des lycéens peuvent chanter. C'est que tout amour et toute divinisation sont absents, l'humour devient complémentaire à l'érotisme. Ses dards servent à se moquer des individus, mais aussi d'une certaine vision de la littérature du Sud, des mangeurs de stéréotypes.

Le roman policier d'Umberto Eco valorise l'essai uniquement de manière unilatérale parce que ses mots « ne prennent pas chair », comme dans celui de Sami Tchak où le langage lui-même semble être en état d'orgasme. Le narrateur de Sami Tchak « voit le langage », expression de Roland Barthes pour désigner l'écrivain authentique. Dans sa métalittérature érotique, le verbe fait corps<sup>105</sup>, notamment par l'importance accordée au regard. « Samuel réalise beaucoup de nus avec Nora. Il y a

---

<sup>105</sup>À l'occasion de cet entretien, l'auteur nous a également affirmé que l'éditeur, Jean-Noël Schifano, aurait voulu intituler le roman *Le Corps du livre*.

aussi des nus d'Hermina qu'elle offre à Héberto. Il y a aussi les nus d'Ingrid Himmler. Il y a les nus de Mira (elle avait un album composé des nus de tous les hommes qu'elle a eus dans sa vie intime). Il y a pas mal de nus dans *Hermina* », nous a affirmé Sami Tchak dans le cadre d'un entretien. Chez Sami Tchak, il y a autant de collection de nus que de citations de livres. Ce parallèle entre la chair et le texte produit une écriture très riche et variée, qui peut tendre à la fragmentation quand le discours indirect libre se mêle au discours direct ou indirect. Ceci provoque une confusion de voix : l'être fragmenté ne peut être rassemblé que par la chair des mots. On trouve aussi de la performance orale, présente également dans les manifestes déclamés par les personnages d'Antoine Volodine : soudain, le protagoniste, Héberto, prend la parole en public et l'écriture adopte un rythme plus rapide, mimant l'accélération de la parole sous l'émotion de l'enthousiasme et allant même jusqu'à l'orgasme. C'est une littérature « mauvais genre », comme on peut la retrouver chez Roberto Bolaño et Antoine Volodine : une littérature truffée de mots obscènes, d'images désagréables, pornographiques, de blasphèmes, de sacrilège. Chez Bolaño et Volodine, les littératures valorisées sont des avant-gardes fictives : le viscéral-réalisme pour l'un et le post-exotisme pour l'autre. Chez Tchak, il s'agit des littératures africaine et caribéenne ; mais son roman met surtout en scène la figure d'un écrivain dans un no man's land littéraire : il ne se sent ni Africain, ni Français, ni Latino. Le corps du livre est sa terre, sa maison pour toujours, son continent noir. La puissance érotique du roman lui permet de résoudre ce manque, qu'Anaïs Heluin décrit ainsi :

« Dans *Hermina* et *La Fête des masques* aussi, la narration est à la première personne. Mais elle reste recroquevillée sur elle-même.

Sans auditoire imaginaire pour recueillir ses confidences, elle sombre dans la folie et le désespoir [...]. Plus il avance dans son périple de pays en pays et de femme en femme, plus Héberto croit voir partout l'héroïne éponyme de Hermina. Ses souvenirs s'emmêlent, ses propos aussi. À force de solitude, d'une trop longue rétention forcée d'une parole qui ne demandait qu'à sortir et à provoquer le monde, sa vie « sans horizon » se ferme sur une totale confusion entre fiction et réalité. »<sup>106</sup>

Le protagoniste décrit le langage comme une extension de son organe sexuel qui suscite de l'admiration, de l'adoration. De surcroît, sa parole réveille la sexualité des autres comme si l'harmonie des genres littéraires pouvait entraîner une orgie dionysiaque.

« Encore cette boule qui lui remonte des tripes. Il cherche dans sa poche un mouchoir jetable et le porte à sa bouche, il crache, il crache et se mouche, la salle est plongée dans un grand silence. Mira, à côté de lui, est heureuse, elle rit, elle se sent mouillée et elle sait que c'est lui qui l'a pénétrée avec son verbe. Les conférenciers semblent arrosés par une eau glacée et ont une mine défaite. Il leur sourit et jubile, il est persuadé d'avoir asséné le plus mortel des coups, au point qu'il pense à Pasteur qui disait avoir, par sa découverte, porté à la théorie de la génération spontanée un coup

---

<sup>106</sup> Anaïs Heluin, *Littérature et désir dans le monde afro-caribéen - Un match amoureux*, Paris, Acoria, 2014, p. 203-204.

duquel elle ne se relèverait plus jamais. Alors grisé par cette victoire, il sent le déluge sous son pantalon. Ah, l'éjaculation, encore l'éjaculation ! Comme c'est beau, l'éjaculation ! Il rêve qu'il entre en Mira déposer deux graines pour assurer le futur. » (H,192)

Ici, l'acte amoureux décrit de manière volontairement désagréable, est nourri par le champ lexical du liquide et plus précisément par l'allusion à l'éjaculation. C'est la femme, Mira qui veut dire en espagnol « regarde », comme si elle invitait à regarder le monde autour de lui, et qui suscite la prise de parole du protagoniste. La femme produit à Héberto Prada des sensations diverses qui font d'elle un personnage particulier, proche du sacré, d'où le fait que l'acte sexuel dans le roman de Sami Tchak soit aussi une sorte de bataille entre la vie et la mort, c'est-à-dire le moment où les pulsions de vie combattent, victorieuses, celles de la mort. En effet, on évoque des manifestations de forces naturelles comme les éléments de l'eau (« déluge »), et les allusions au passé avec Hermina tout au long du roman peuvent symboliser la mort. La mort de la littérature par sa transformation en déchet humain.

« Héberto Prada ramassa les pages éparpillées (Hermina, ton slip et ton soutien-gorge au bord dentelé sentent la vanille du coquillage de ta mère nue dans la chambre. » (H, 212)

Ce sont l'apostrophe et le discours direct libre de la pensée du personnage qui rendent ce passage plus vivant que le récit. Cela provoque un renversement : c'est ce qui se passe dans la parenthèse qui est plus important que le fil narratif, au passé, alors que c'est le présent de la narration. Le personnage fait un hold-up sur la

narration : c'est lui qui devient détenteur, capteur, de l'attention du lecteur, et non le narrateur du récit. L'auteur minimise la narration au profit de l'immédiateté du ressenti du personnage : un afflux de souvenirs sensoriels : vue, odorat, avec métaphore in praesentia "la vanille du coquillage" et in absentia "coquillage de ta mère" dans la même image, mêlant en une phrase le grossier et le sublime, le corps et le poétique, les sens et le souvenir, tandis que le fil principal du récit énonce juste une action dont l'adjectif "éparpillées" est le point de départ de l'éparpillement digressif. La vérité, le pouvoir qu'a cette femme sensuelle d'illuminer l'écrivain qui regrette la fin de la littérature, se manifeste par des mots brutaux, de roman érotique, « du coquillage de ta mère nue dans la chambre ». Ainsi, paralittérature et haute littérature sont mutuellement valorisées dans le texte de Sami Tchak, au contraire des autres romans.

Dans *Les Détectives sauvages*, la haute littérature n'est pas mélangée de la même manière avec la paralittérature. Les narrateurs ne rencontrent la poétesse avant-gardiste que parce qu'ils font preuve de comportements guerriers ; ils sont, de ce fait, dignes de la poétesse, de la littérature ; mais dans tous les cas, l'homme dans la plupart des romans du corpus se veut beaucoup plus moqueur, et fait alors se confondre humour et érotisme. Dans le cas du *Nom de la Rose*, c'est l'enfermement dans un monde intellectuel clos qui peut donner place à l'humour. Les paysans, les mendiants qui ne sont pas à l'abri de l'abbaye sont présentés comme des êtres tristes, qui ne rient jamais, tel le moine espagnol, celui qui interdit le rire. Ce geste est un acte de rébellion à la fois populaire et érudit contre l'institution qui hiérarchise le populaire et la haute culture, et sépare les riches des pauvres. On voit bien qu'à la fin, la haute culture et la culture populaire s'unissent contre les conservateurs de l'abbaye. Le peuple et les moines contestataires la brûlent.

Selon la perception des amants dans les romans dans lesquels la quête consiste à trouver l'être aimé, on peut diviser celui-ci en deux catégories : l'être aimé idéalisé, sacralisé, et celui qui se trouve désacralisé par l'humour. Pourtant, aucun n'est bien défini, peut-être pour des raisons esthétiques. C'est alors au lecteur d'imaginer les personnages, comme cela arrive avec le Nouveau Roman. Peut-être parce que les personnages aventuriers voyagent beaucoup et qu'ils ne fréquentent jamais longtemps le même objet du désir, ou ils ne les voient qu'une seule fois, comme les détectives du Moyen Âge. Ou parce que les amants tendent à concevoir l'être aimé idéal comme une réunion de tous les êtres aimés qu'ils ont connus. En effet, ces derniers s'accumulent d'une certaine manière, et chacun contribue à la formation livresque et érotique des personnages des amants. L'individuel se confond avec le collectif, et on peut penser que la quête des personnages consiste à chercher l'objet du désir le plus complet possible, comme par exemple la veille dame poétesse cherchée par les détectives sauvages. Cela peut faire songer aux journaux érotiques d'Anaïs Nin, écrivaine américaine qui voyait son père comme l'homme parfait puisqu'il avait tout ce qu'elle aimait chez le sexe opposé. Mais dans les romans du corpus, tous les personnages ne parviennent pas au bout de leur quête.

Cela arrive dans les romans qui ont la structure des récits de la haute littérature, c'est-à-dire, ceux qui ne sont pas de séries, n'ont une fin ouverte et refusent la fin heureuse, trois caractéristiques opposées aux romans paralittéraires, tels que celui d'Alberto Mussa, de Julio Cortázar et celui de la saga de Jasper Fforde. Tandis que Thursday Next retrouve son amant kidnappé, les détectives du Moyen Âge et ceux de Roberto Bolaño restent seuls, sans leurs femmes. Ils sont, selon le terme lacanien, des « non-dupes qui errent », des errants derrière une littérature impossible comme leurs êtres aimés, toujours en fuite. Alors que les

personnages des romans paralittéraires connaissent la plénitude amoureuse et les réponses à leurs questions livresques, comme l'énigme de Qaf qui est résolue. À l'instar des personnages joyeux de la paralittérature, Roberto Bolaño, Sami Tchak, Antoine Volodine et Umberto Eco proposent des aventuriers avec un sentiment d'incomplétude. Certes, leurs actes amoureux sont accompagnés de jouissance et d'humour, mais cela n'a qu'une place secondaire pour eux qui ne parviennent qu'à différer le moment d'exprimer leurs pensées pessimistes, suicidaires, leur « joie d'être tristes » d'après la définition de la mélancolie de Victor Hugo.

À l'encontre de cette perspective, Alberto Mussa exprime cela avec de l'humour. Ses poètes sont comiques, ils suscitent le rire chez les spectateurs sans être conscients. C'est comme si la conquête de la littérature était avant tout une fête. Toutefois, il s'agit d'une fête sérieuse car elle est à l'origine du fondement de la littérature, à travers le mythe, ainsi que de la civilisation. En effet, la figure de la bien-aimée relève souvent de l'interdit. L'érotisme amoureux a pour source l'interdit familial ou l'interdit social, c'est-à-dire l'interdiction de se laisser emporter par les instincts, comme il est question dans *Totem et Tabou* de Freud où les hommes établissent la loi contre l'inceste pour que la civilisation soit possible. Dans *l'Énigme de Qaf*, les poètes sont réputés briser cette loi, comme le poète Amru.

La quête des origines et de l'utopie littéraires se fait donc à partir de l'humour et de l'érotisme. *L'Énigme de Qaf* a une fin heureuse dans la mesure où le protagoniste chercheur se retrouve avec ses origines en suivant la trace des guerriers comiques. Le présent décadent est perçu de manière plus positive grâce à l'effort du narrateur de revenir au mythe par l'intermédiaire des histoires d'aventures. De même, une forte opposition sépare la société postmoderne de la civilisation mythique orientale décrite à travers la sensualité des figures féminines que seul le

poète a le privilège d'admirer :

« Les princesses arabes exigèrent plus et Amir en vint à concevoir un langage. Mieux, une écriture. S'inspirant de l'alphabet hébreu découvert lors de ses voyages en Egypte, il imagina un système idéal où chaque figure chorégraphique correspondait à une syllabe de la langue arabe : à partir de là, les successions de figures formaient des mots et des phrases. A chaque danseuse, il fit part de cette invention, secrètement.

Les Bédouines utilisèrent ces lettres volatiles, cette écriture agraphe, pour promettre plaisir et jouissance, protection et richesse, dans des phrases chaque fois plus recherchées, dans une compétition sans fin. Toutefois les hommes, rustres et sots, ne remarquèrent aucune nouveauté, rien de spécial, et restèrent attachés à leur esthétique ancienne, plus concrètement animale.

Ce fut alors que le phénomène survint : les danseuses de tous les recoins d'Arabie se mirent à la recherche exclusive d'Amir, à ne vouloir qu'Amir, à ne s'exhiber que pour Amir.

Cet homme simple, esclave selon certains, qui aurait d'ailleurs été beau, deviendra – pour en avoir créé le code – l'unique homme capable d'être sensible à toutes les finesses d'un nouveau concept de beauté. » (LEQ 215-216)<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> “As princesas árabes exigiram mais e Amir chegou a conceber uma linguagem. Melhor, uma escrita. Inspirado no alfabeto hebraico, que chegou a conhecer em

Les passages dans lesquels a lieu la rencontre amoureuse évoquent souvent un objet du désir qui se volatilise. De même, la présence de l'humour implique un effet destructeur. On peut dire qu'il y a annihilation du modèle patriarcal, contemporain, à travers l'humour et construction d'un monde idéal notamment à partir de l'acte amoureux, avec le féminin du temps des origines. Chaque acte amoureux, et particulièrement le dernier, correspond à un mélange entre obscurité et lumière, entre la vie postmoderne et la vie mythique. Les personnages des romans dont la quête consiste à chercher l'être aimé sont souvent représentés comme des mort-vivants, voire grotesques, comme ceux qu'appréciait l'auteur de la *Préface de Cromwell*, Victor Hugo : du corps presque mort jaillit la lumière, la lumière de la jeunesse. Cette lumière est en même temps un phare qui éclaire la littérature érudite. Elle marque son renouveau.

---

suas viagens pelo Egito, idealizou um sistema segundo o qual cada motivo coreográfico passava a corresponder a uma sílaba da língua árabe: daí as sucessões de motivos formarem palavras e frases. A cada dançarina revelou essa invenção, secretamente.

As beduínas utilizaram aquelas letras voláteis, aquela escrita ágrafa, para prometer prazer e gozo, proteção e riqueza, em frases cada vez mais rebuscadas, numa competição sem fim. Só que os homens, atoleimados, não notavam nenhuma novidade e continuavam presos à antiga estética.

Foi então que o fenômeno se deu: as dançarinas, vindas de todos os recantos da Arábia, passaram tão somente a procurar Amir, a só querer Amir, a se exhibir unicamente para Amir.

Aquele homem simples, escravo segundo, alguns, que sequer teria sido belo, passara a ser – por ter criado o código – o único homem capaz de perceber um conceito novo de beleza”. (OEQ, 251-252)

## **b. Ironie, humour, parodie et métalittérature**

Il est possible de reconnaître la nature des jeux subversifs dans les romans du corpus si nous déterminons la différence entre humour et l'ironie. L'ironie omniprésente dans le roman de Jasper Fforde consiste à prendre distance sur la réalité intradiégétique. Elle est souvent liée à la métalittérature, c'est-à-dire que les personnages l'utilisent pour se repérer dans leur univers ; l'ironie, qui permet de mettre les choses à l'envers, rassure ces personnages métalittéraires parce qu'elle montre la réalité telle qu'elle est : à l'envers.

L'ironie dans le roman de Jasper Fforde n'est pas pour chercher une nouvelle littérature mais plutôt pour faire allusion à la possibilité d'une nouvelle littérature : la littérature apparaît sous la forme d'un discours et non pas d'une réalité intradiégétique.

L'ironie se prête au jeu non subversif et fait partie de la manière d'agir du narrateur pour se repérer dans l'univers littéraire. L'ironie n'est qu'une forme de décor, elle ne participe donc pas aux péripéties du narrateur. Thursday Next se sert de l'ironie comme d'une boussole, qui l'oriente sans en être modifiée. D'autres auteurs comme Umberto Eco font de l'ironie un moyen dialectique. Il ressemble en cela à Jasper Fforde ; mais Umberto Eco met un accent sur les conflits intergénérationnels. Chez Fforde, Thursday Next subit un apprentissage en rencontrant les personnages adjuvants plus vieux qu'elle, plus sages, qui lui apprennent à se défendre dans les univers littéraires dangereux. Les personnages sages qu'elle rencontre tout au long de ses aventures s'accumulent. L'évolution du rapport entre le narrateur et ces personnages n'est pas aussi important que dans le

roman d'Umberto Eco. Les personnages sages chez Fforde sont souvent excentriques, ils parlent souvent de leur métier, très souvent lié à la littérature, mais leurs commentaires n'influencent pas Thursday Next, en tout cas, pas de manière aussi intense que chez Umberto Eco. Thursday Next échange des réflexions ironiques sur le monde avec les autres personnages, comme celui qui se promène avec un ami dans une rue et fait des commentaires sur ce qu'il voit. Chez Umberto Eco, par contre, l'ironie se présente sous une forme moins floue. Dans les deux romans, l'idée inspirée des romans policiers de trouver les criminels est présentée sous la forme de diverses réflexions, dont l'ironie participe. Mais chez Umberto Eco, l'ironie fortifie aussi les rapports entre les maîtres, vieux, et le jeune disciple Adso de Melk : *Le Nom de la Rose* tourne autour de l'importance qu'Aristote consacre à l'humour, car le livre que les deux détectives, le jeune et le vieux, cherchent, porte sur l'humour. L'ironie n'est pas seulement le produit d'une recompilation de blagues, qui oxygène la trame narrative à travers les diverses réflexions des détectives ; elle aide aussi le jeune Adso de Melk à se convertir en adulte grâce à l'ironie qui permet de prendre de la distance à l'égard des autres.

Vers la fin du roman, nous observons un jeune moine plus autonome, plus averti de la personnalité de son maître qui n'est plus idéalisé ; sa vision de lui est plus nuancée, ainsi que celle de l'érudition. Ce jeune a appris à réfléchir comme son maître et semble devenir son guide, du moment où il devient le maître du labyrinthe. En effet, le maître Guillaume est déboussolé dans le labyrinthe dans lequel se cache le criminel. Et le jeune disciple a appris à maîtriser les énigmes de la bibliothèque. L'ironie ici ne fait plus partie d'un discours mais d'un moment diégétique. Néanmoins, le sage Guillaume s'aperçoit de la bonne attitude de son disciple, tout en restant son maître, c'est-à-dire que les rapports asymétriques restent tels qu'ils sont. L'évolution

du jeune disciple est par conséquent présentée comme une anecdote, parce que c'est finalement Guillaume qui décide dans quelle direction aller, quels livres sont intéressants.

La transformation du jeune en adulte n'est plus comme dans, par exemple, l'*Odyssée* d'Homère où Télémaque rejoint la dimension héroïque de son père, Ulysse, en décidant de partir lui-même en bateau vers l'enfer où se trouve prisonnier son père. Dans le roman d'Umberto Eco, Adso de Melk ne devient pas un héros. Il ne devient pas non plus comme son maître, le vieux sage qui incarne la littérature mondiale (après tout, il cherche Aristote et cite des auteurs orientaux que la doxa littéraire cache dans la bibliothèque, censée filtrer tout ce qui n'est pas chrétien). Le maître est tellement concentré dans la poursuite du criminel, qu'il banalise la réussite du jeune à se repérer dans la bibliothèque et à le sauver. Ici l'ironie fait partie de la péripétie. On se moque ironiquement de l'acte héroïque du jeune.

Dans les romans de Jasper Fforde et celui d'Umberto Eco, l'ironie reste non subversive. D'un côté, elle permet de jeter un regard particulier sur le monde, et d'un autre côté, elle fortifie les rapports asymétriques entre le sage et l'apprenti, le jeune disciple.

Bien que l'ironie implique un regard particulier d'autrui, ce regard est censuré ou retourné contre soi. Censuré parce que cela peut entraîner un conflit non seulement avec le maître, mais aussi avec l'Eglise, étant donné que l'ironie du jeune Adso de Melk est présente en particulier dans ses réflexions sur l'amour, le sexe, le peuple, la culture populaire. L'ironie est dangereuse, et ce n'est pas pour rien que le jeune laisse partir la prostituée, de manière discrète, sans dire le moindre mot aux autres personnes de l'abbaye ; l'ironie peut avoir lieu entre le maître et le disciple, parce qu'il y a un rapport de confiance. C'est parce qu'elle est dangereuse qu'elle est

surtout employée pour jeter un regard sur le passé : un temps qui ne peut plus être changé. Cette ironie se manifeste accompagnée par la nostalgie du narrateur qui raconte ses mésaventures, une fois qu'il est devenu un vieil homme sage. L'ironie ne contribue donc pas à changer les rapports hiérarchiques entre le marginal, le livre censuré d'Aristote, et la doxa, l'Eglise. C'est en ce sens qu'elle n'est pas subversive ; elle agit très peu en temps réel. Le livre d'Aristote est évoqué comme une affaire du passé. Quelque chose que les moines de l'abbaye, l'Eglise, et en particulier les fundamentalistes espagnols, ont considéré comme éminemment subversif et n'ont pas voulu valoriser.

Nous remarquons bien qu'aucun des deux éléments perturbateurs que sont la récupération du livre d'Aristote et la consommation de l'amour d'Adso de Melk envers Rose, n'est résolu. Ceci est contraire à l'univers de la paralittérature, où bien souvent les fins des romans ne sont pas ouvertes. La présence de l'ironie dédramatise la non-résolution des conflits ; elle constitue un pont entre la haute littérature et la paralittérature. Sous la forme d'un récit nostalgique et ironique, le roman finit par cristalliser, matérialiser la victoire de la doxa contre la littérature marginale. Car le maître Guillaume et l'Eglise sont des censeurs dans la mesure où ils ont le pouvoir de déterminer ce qui est sage ou pas, ce qui est ironie et humour. Ils ont le pouvoir de déterminer quand il faut prendre de la distance à l'égard d'une situation intellectuelle, et même transformer la réalité en chaos, comme fait l'Espagnol qui brûle le texte en riant. Dans le film, ce passage est représenté par une lutte entre l'obscurité et la lumière. L'Espagnol depuis l'obscurité jette sur les détectives un rire monstrueux, humoristique.

C'est justement parce qu'il est contaminé par un humour autodestructeur. L'ironie dans *Le Nom de la Rose* permet de montrer les traumas de la séparation entre le

marginal et la doxa, et la dimension destructrice de l'humour. Comme dans les romans de Jasper Fforde, l'ironie n'est pas subversive. Néanmoins, l'ironie du roman d'Umberto Eco ouvre la voie à l'humour et à son côté destructeur. La fin du roman montre surtout la violence de la subversion. Ce qui est marginal, ici la haute littérature incarnée par le livre d'Aristote dans ce siècle obscurantiste, est valorisé et dans le même temps est pris avec mégarde car il peut susciter beaucoup de violence, comme c'est le cas dans l'excipit, où une grande révolte paysanne se déchaîne.

Au contraire, le jeu (dont les jeux de mots humoristiques) dans le roman de Jasper Fforde est au service du bavardage littéraire, ce qui est différent de l'expression du jeu à travers l'humour.

Chez Umberto Eco, nous avons une manipulation de l'ironie non subversive, mais qui sert de catalyseur à travers des procédés discursifs, entre la doxa et le marginal. Elle est employée par les détectives afin de trouver le criminel, et à la fin elle laisse la place à l'humour, et notamment à sa dimension violente, révolutionnaire, capable d'intégrer ce qui est marginal, qui dans le cas du *Nom de la Rose* est le texte d'Aristote sur l'humour, censuré par l'église catholique. Cette ironie qui « ouvre la porte » à l'humour détermine aussi la trame centrale du roman d'Alberto Mussa, qui commence par la narration ironique du protagoniste en désaccord avec ses collègues universitaires. Un conflit entre la doxa et le marginal est ainsi annoncé.

Ici l'ironie permet de différencier le monde académique du monde fictif. Le narrateur se moque de son université tout en prenant au sérieux ses méthodes apprises pour évoquer l'univers de la fiction, au point de réunir le discours universitaire avec la fiction. La structure du récit est annoncée depuis le début, comme s'il s'agissait d'un travail universitaire. Elle est constituée sous la forme d'un

alphabet. Le lecteur a la liberté de choisir par où commencer le livre et même de décider s'il veut lire certaines parties qui n'ont pas de rapport avec la trame. C'est-à-dire que le lecteur a la liberté de s'instruire ou non. Dans ce cadre, l'ironie montre ce que le narrateur critique de la haute littérature défendue par l'université. Quand il n'y a pas d'ironie, c'est parce qu'il y a du jeu et la liberté de choix de la part du lecteur. Le jeu vient favoriser le mélange entre les fictions d'histoire littéraire et les textes scientifiques. Le narrateur explique les procédés théoriques, la méthode, comme s'il s'agissait d'un texte scientifique avant et pendant qu'il aborde son récit. On peut se poser la question de la pertinence des genres valorisés par la littérature et quelles sont ses limites. Justement les limites, les lacunes, sont comblées par la fiction. Alberto Mussa réactive la vieille lutte entre le logos et la poétique, lutte qui cherche à s'appropriier le mythe. Le mythe dans le récit d'Alberto Mussa explique l'origine de la littérature et de la langue, et l'importance de l'Orient dans la création de l'Occident (avant le mythe d'Ulysse, il y avait un mythe arabe, d'après le récit d'Alberto Mussa). Les mythes expliquent les origines et les premiers débuts de la littérature, une littérature qui paradoxalement n'est pas approuvée par l'élite littéraire diégétique, qui n'accepte pas le mélange entre fiction et littérature. Le narrateur, après avoir raconté l'énigme de Qaf, se renferme dans sa tour d'ivoire, dans laquelle il évoque avec nostalgie ses ancêtres qui lui racontaient l'énigme de Qaf : on voit bien que le marginal attaqué par la doxa est celui qui vient de la tradition orale. Le narrateur donne la liberté au lecteur de le croire ou non. L'ironie ici n'est pas subversive non plus, parce qu'elle ne contribue qu'à constater que la fiction mélangée à du scientifique doit rester marginale. Le narrateur se moque du système dominant en se mettant à l'écart, en prenant distance avec ironie, mais sans le changer. La différence avec le roman d'Umberto Eco est qu'il n'y a pas de scène humoristique qui

entraîne un grand affrontement entre la haute littérature et la paralittérature. L'ironie est donc au service de la fuite, de la littérature pour se réfugier dans une tour intellectuelle.

Comme Alberto Mussa, Julio Cortázar se sert de l'ironie afin de prendre de la distance à l'égard des élites littéraires. Le narrateur, qui est l'auteur lui-même, s'amuse à mélanger bande-dessinée et discours ironique sur les universitaires et les bibliothécaires, des représentants de la haute littérature. Il mélange à sa façon la paralittérature et la haute littérature, en incluant des personnages populaires tels que le superhéros Fantômas dans une trame érudite. En revanche, dans ce cas il ne s'agit pas de critiquer ni de se moquer de la doxa pour ensuite se réfugier dans la fiction, mais de peindre un portrait satirique de l'univers littéraire. Le narrateur mélange auteurs et personnages, critique la vie des hommes lettrés non-engagés et la structure des récits, dont particulièrement la structure du récit paralittéraire qu'est la bande dessinée.

Nous avons défini l'ironie comme une manière de prendre distance à l'égard de la réalité ; dans le récit de Julio Cortázar, le narrateur essaie de changer la réalité diégétique. Cette ironie relève du pamphlet : Julio Cortázar invite explicitement le lecteur à s'engager afin de sauver non seulement la littérature, mais aussi le monde. L'humour est une forme d'ironie sur soi-même, sur le métier littéraire, afin de faire éclater la réalité diégétique, dans laquelle il semble que chacun a sa part de culpabilité. Cependant, le récit reste dans le pamphlet. L'humour véritablement subversif n'est qu'une promesse, et une promesse extradiégétique. Finalement, le jeu humoristique de Julio Cortázar n'est pas à prendre comme un jeu sérieux, comme celui du *Nom de la Rose* dans lequel les détectives jouent avec les mots tout en risquant leur vie. Chez l'auteur argentin, la nature enfantine du superhéros

Fantômas contribue au fait que, même si la trame narrative consiste à sauver le monde de l'incendie des milliers de bibliothèques bien réelles, on ne tombe pas dans la tragédie. La bande-dessinée de Julio Cortázar reste comique de début à la fin. Les personnages ne se prennent pas au sérieux ; c'est pourquoi ils jouent. L'ironie ici fait penser à la Commedia dell'arte, dans la mesure où les personnages sont comme des bouffons qui ont la liberté de tout critiquer sans que personne ne leur prête une véritable attention. Fantômas est perçu comme un enfant qui s'occupe des conflits de pouvoir. Le monde dénoncé reste tel quel, et c'est bien une caractéristique de la paralittérature : la non-véritable résolution des conflits.

L'ironie annonce la présence de l'humour en tant qu'élément diégétique. Elle permet aussi la création d'un système satirique. Cependant, ce type de littérature conserve la caractéristique de la paralittérature, qui est de se servir du jeu comme d'un élément non subversif. Nous avons d'un côté l'ironie pour instruire, et de l'autre, pour jouer.

Un autre type de littérature ironique est celui que propose Sami Tchak dans *Hermína*, construit à partir d'un narrateur intradiégétique qui se promène dans l'univers littéraire des Caraïbes et qui donne le portrait ironique de ce monde tout en restant victime de sa propre ironie. L'ironie de Sami Tchak consiste à montrer le cercle vicieux, l'impossibilité de faire de la littérature impossible. Car en se moquant du monde, l'écrivain ne fait pas autre chose que se moquer de lui-même ; en attaquant la littérature, le narrateur finit par en recevoir les coups. On n'a pas affaire à l'évasion, comme dans les romans d'Alberto Mussa, ni à l'enfermement dans une tour d'ivoire : il s'agit au contraire d'invasion.

Dans *Hermína* de Sami Tchak, l'ironie continue à être utilisée pour prendre de la distance à l'égard de la réalité. Il y a cependant différentes distances. L'ironie de

Sami Tchak a une dynamique d'approximation, au contraire de l'ironie de l'éloignement, l'élévation du roman de Jasper Fforde. Prenons pour exemple les passages dans lesquels le protagoniste prend la parole devant un large public dans le cadre d'une conférence sur l'esclavage. Ce personnage et narrateur intradiégétique exprime son discours en tant que porte-parole de la littérature, en tant qu'intellectuel, écrivain. Il emploie un discours délibératif, digne d'un politicien qui fait honneur au peuple, employant les meilleurs mots. Cependant, ce discours est hypocrite, étant donné que le narrateur décrit son ressenti pendant qu'il le compare en sa pensée à un orgasme. L'ironie consiste à dévaloriser son propre discours sérieux, se distancier du discours noble pour y intégrer quelque chose d'intime ; il parle de son sentiment, sa pensée profonde, qui est incompatible avec le discours politique ou scientifique. Il y a un éloignement entre l'intimité et la réalité extérieure. L'approximation humoristique est un mécanisme pour prendre distance à l'égard des autres, tout en se recueillant dans l'intimité. Le discours littéraire est dévalorisé en étant exprimé dans le cadre de l'orgasme sexuel. Sami Tchak s'exprime à ce moment-là en utilisant un champ lexical qui relève du côté désagréable de l'acte sexuel. L'acte animal contre l'acte de civilisation. Le premier relève de la littérature érotique, la paralittérature. Or, la littérature érotique est considérée comme étant obscène, frivole, directe. Ce moment ironique montre aussi un portrait critique de l'écrivain qui s'autoglorifie, en même temps qu'il s'autodétruit dans l'intimité. L'approximation est donc un acte de clarification de cette grande contradiction de l'écrivain contemporain. Sami Tchak le montre tel qu'il peut être, pénètre dans sa vanité. Si nous considérons l'humour comme une expression qui a des conséquences intradiégétiques, ce qui n'est pas le cas dans cette critique de la littérature de Sami Tchak, parce qu'il n'y a pas de conséquences narratives après ce

type de passage, alors il s'agit ici d'ironie pure et non pas d'humour. Ici, tout termine avec des applaudissements et le personnage ne prend plus la parole en public ; il ne devient pas un représentant permanent de la littérature : il est juste quelqu'un qui passe. Le personnage reste un philosophe sans rapport avec le réel, un complet promeneur solitaire, automarginalisé, incapable de surmonter ses contradictions profondes. La structure narrative du roman consiste à se centrer, se focaliser principalement sur le protagoniste qui erre et qui dans son errance rencontre d'autres personnages qui ne sont ni des adjuvants ni des opposants, mais des passants, comme lui. S'il arrive qu'ils soient adjuvants ou opposants, ce n'est que pour assurer la vie matérielle de l'écrivain, mais non pour offrir une réponse quelconque à la crise de la littérature. Au contraire, ce promeneur solitaire, comme d'autres auteurs du corpus, montre un paysage littéraire : ici, un espace géographique limité non mondial, comme dans l'œuvre de Roberto Bolaño, mais qui reste dans la cartographie. Il n'accorde pas de réponses, mais pose des questions. Il émet des doutes, représentés à travers les discours théoriques particuliers des protagonistes, mais ne met pas en scène la crise de la littérature de manière aussi globale que d'autres récits du corpus.

Les auteurs qui mettent en scène la crise de la littérature d'une manière très large sont Roberto Bolaño et Antoine Volodine. Umberto Eco aussi, mais pas de manière aussi constante. Umberto Eco place la scène de la crise littéraire dans le moment diégétique de la résolution du conflit, alors que ces deux autres auteurs représentent la crise tout au long de leurs œuvres. De là, la présence omniprésente de l'humour.

Nous avons bien chez Sami Tchak une ironie qui permet de rendre une cartographie de la littérature contemporaine et de montrer les problèmes sans les

résoudre de manière intradiégétique, alors que l'humour aborde les problèmes de la crise littéraire afin de les résoudre, ce qui n'est pas possible dans ce type de littérature postmoderne, qui mélange paralittérature et haute littérature, sans prendre au sérieux la réalité intradiégétique.

Antoine Volodine et Roberto Bolaño prennent moins à distance la réalité et tentent de résoudre les problèmes de la littérature de manière humoristique, voire sarcastique. Nous allons regarder ce type de jeux de mots pour voir s'il peut permettre à la haute littérature de sortir de son asphyxie.

L'humour dans le roman de Bolaño et le recueil de nouvelles d'Antoine Volodine est noir. Le thème de la mort est omniprésent dans les deux textes. Cependant, si la mort intradiégétique est génératrice de péripéties dans le roman de Roberto Bolaño, ce n'est pas le cas chez Antoine Volodine. Ce n'est pas seulement à cause de la différence de structures, dont celle de la nouvelle, qui limite les péripéties. En cela, Antoine Volodine ressemble aux précurseurs de ces chantiers de la littérature impossible, de la littérature négative, comme Jorge Luis Borges. Lui qui n'a jamais écrit de roman mais dont la plupart des poèmes et nouvelles travaillent la littérature négative comme Antoine Volodine, c'est-à-dire le mélange des sous-genres littéraires et en particulier paralittéraires, et non pas les genres littéraires, ce qui caractérise les romans, la nature hybride du roman. La différence entre Antoine Volodine et Roberto Bolaño n'est pas seulement une différence de genres, entre la nouvelle et le roman. L'humour noir n'est pas le même. Il ne résout pas la crise littéraire de la même façon.

Les deux œuvres sont toutes les deux métalittéraires ; mais celle de Roberto Bolaño se prête à rendre les péripéties parties prenantes du discours théorique. Chez Roberto Bolaño, la mort n'est pas seulement un passage d'une péripétie à une

autre, mais termine et ouvre aussi des réflexions sur la littérature. Dans ce cas, l'humour noir participe à l'hybridation entre la trame narrative et la métalittérature.

À la différence du roman de Sami Tchak, l'élément perturbateur des *Détectives sauvages* est précisé : il s'agit de chercher la poétesse avant-gardiste du mouvement des jeunes détectives.

C'est la différence d'une littérature proche des « untold tales », qui a la liberté de se passer d'élément perturbateur. Roberto Bolaño construit quant à lui son roman comme un roman policier. Ce genre favorise la mise en place d'un système qui distribue les passages de métalittérature, à travers une structure ludique. Cette structure permet de dédramatiser la mort, dont la mort de la littérature, en la tournant en dérision. Roberto Bolaño représente à la fois dans *Les Détectives sauvages* et dans *2666* des éditeurs dyonisiaques, comme celui qui publie les détectives, en train de mourir d'un infarctus tout en riant. Cela arrive aussi dans le roman d'Umberto Eco, mais pas seulement dans l'excipit. L'humour noir dédramatise les grands moments dramatiques du roman de Roberto Bolaño, les moments où des morts surviennent, comme lorsque la poétesse tant recherchée est tuée. La poétesse tant idéalisée est décrite à la fin de sa vie, et son cadavre est désacralisé, piétiné. Le mélange entre humour noir et métalittérature donne pour résultat une dédramatisation systématique de la crise littéraire. Il aide les poètes à faire leur deuil. Les poètes enterrent leur poétesse au milieu du roman et continuent à faire la fête. À jouer.

L'humour noir participe à la construction des réflexions, il se prête à une dialectique qui rejette des idées pour en prendre d'autres. Le roman ne se termine pas et la fin est ouverte, comme chez Umberto Eco. L'humour noir est un élément intradiégétique qui a des effets tragiques, dans le sens de la « catharsis », à savoir ce moment décrit par Aristote de la purification, non seulement du spectateur, mais

aussi du récit. Ce moment est dialectique parce que sa nature est le « Pharmakos », ce poison qui est aussi un remède.

L'humour est-il intradiégétique et l'ironie non ? Dans les romans policiers d'Umberto Eco, l'ironie est intradiégétique dans la mesure où elle participe de la stratégie déductive des détectives. L'ironie permet de prendre de la distance de trois différentes façons :

- Par la voie d'une approximation, comme c'est le cas quand les moines critiquent l'Église dont ils sont membres ;
- Par un éloignement. Les personnages ironiques peuvent prendre de la distance à l'égard de la réalité en s'éloignant d'elle, en décrivant les phénomènes locaux en tant qu'étrangers, comme le couple de deux moines détectives qui viennent de deux régions d'Europe différentes. Il s'agit d'une ironie "comparatiste" ;
- En se moquant des pratiques étrangères, comme les pratiques religieuses étrangères dans le roman d'Umberto Eco.

Ces trois façons ironiques d'aborder la réalité relèvent de la cartographie intellectuelle (religieuse pour le cas du roman d'Umberto Eco), et, en même temps, permet aux détectives de reconnaître les adjuvants et les opposants dans leurs quêtes (les moines qui n'aiment pas l'humour sont suspects). L'ironie est donc intradiégétique dans la mesure où elle détermine les prises de décision des détectives. L'humour est en revanche l'élément repérable quand les personnages ne peuvent pas prendre des décisions, quand ils ne peuvent pas prendre de la distance

à l'égard de la réalité, qui est en elle-même violente. L'humour se manifeste par des représentations chaotiques qui échappent à la théorisation de phénomènes. Bien que l'ironie dans le cadre du discours des détectives permette d'élucider la littérature impossible, l'humour signale en même temps l'impossibilité de dessiner cet impossible (les forces violentes comme la communauté paysanne révoltée dans le roman d'Umberto Eco empêchent cela). Dans le roman d'Umberto Eco, l'humour apparaît dans l'excipit à travers le rire de l'Espagnol mourant. Il peut représenter l'impossibilité de la résolution des conflits, il n'y a pas de "happy ending". L'humour est une forme de désespoir. Cependant, les moments où l'humour est présent sont profondément carnavalesques, car il favorise le mélange douloureux entre la paralittérature et la haute littérature, entre les érudits et le peuple, entre les amants et les aimés. L'ironie, de son côté, est un élément au service de l'argumentation, de textes informatifs, paralittéraires. Alors que l'humour rend visible la haute littérature, parce qu'il s'agit d'un moment diégétique où l'on réfléchit à la résolution des conflits, qui ne répond pas aux questions (qui a tué le victime ? Qui a caché le livre d'Aristote ?) et qui obéit plutôt à l'esthétique. Le "mythos", qui peut représenter la littérature impossible en chantier, la littérature marginale, trouve sa place grâce à l'humour. C'est la victoire de ce dernier sur la littérature informative, policière. La victoire de la poétique sur le "logos", qui est la base sur laquelle est érigée la paralittérature.

L'humour favorise le mélange des deux littératures, la haute littérature et la paralittérature, parce qu'il est lié au thème de la mort. Les pulsions de mort révèlent la vérité chez les hommes lettrés, voire une loi qui leur commande de percevoir la littérature comme étant dépourvue de hiérarchies. Quand ils ont peur face à un événement qui peut provoquer leur mort, comme les moines qui sont confrontés à

l'incendie de la bibliothèque, ils doivent employer le savoir des érudits, mais en même temps, se comporter comme des hommes vulgaires. Ils s'expriment donc de manière grossière, perdent l'élégance et se transforment en des hommes d'action comme des personnages paralittéraires : des chasseurs des criminels qui agissent de manière violente. Les moments où ils sont confrontés à la mort est celui où l'opposition entre la figure du détective et de l'érudit s'exprime d'une manière intense. Cette opposition est décrite à travers l'humour : les sarcasmes comme quand Guillaume, les yeux en larmes, se plaint de la bêtise du moine espagnol qui a détruit les livres, dont ceux censés changer l'Histoire. La haute littérature et la paralittérature sont valorisées en même temps à travers l'humour noir.

La stratégie de ces romans policiers consiste à valoriser la paralittérature avec elle-même. Leurs protagonistes sont des prototypes de la littérature populaire envoyés dans des labyrinthes borgésiens pour explorer la haute littérature, dont la littérature conservatrice, de l'Église, mais aussi celle que cette dernière cache dans les endroits les plus obscurs des bibliothèques, comme un Minotaure caché dans un labyrinthe. Celui-ci peut représenter une violence fondamentale : celle qui est censurée car sacrilège et qui est présentée autant dans la littérature populaire que dans la haute littérature. Les représentants du "logos", l'Église cachent ces deux littératures, qui finissent d'une certaine manière par se retourner contre eux. L'humour noir est un catalyseur métalittéraire parce qu'il rend évident ces conflits entre les "logos" et la poétique. Il ne s'exprime qu'une seule fois chez Umberto Eco. L'humour, comme expression d'une grande violence, se manifeste à plusieurs reprises dans d'autres romans du corpus.

Cela dépend du genre littéraire. Plus le roman policier contient d'autres genres comme celui de Roberto Bolaño, plus il y a de l'humour. L'humour a pour fonction

des paralyser les trames, il est un moment de transition entre un sous-genre et un autre. Plus il y a de l'humour, plus il y a des moments violents aussi riches en genres littéraires. Dans les romans d'Alberto Mussa et Jasper Fforde, l'humour se manifeste à travers les sarcasmes et les insultes mais il n'est pas assez considérable pour permettre la transition d'un genre à l'autre, ce qui fait que les deux romans sont essentiellement des romans policiers et d'aventures. L'humour en tant qu'élément de transition fait partie du jeu dans cette littérature qui exprime son impossible réalisation. La transition permet la surprise, aucun jeu n'est pris au sérieux, on commence un jeu pour ensuite passer à un autre, ce qui rend ces littératures non subversives parce qu'elles ne se prennent pas au sérieux elles-mêmes. Trouver la littérature du futur n'est qu'un prétexte au jeu. Les personnages des récits de Roberto Bolaño, Antoine Volodine et Sami Tchak ont en commun qu'ils mettent souvent en scène des personnages proprement humoristiques. Leur jeu est particulièrement violent. Plus que décrire la réalité, comme dans les romans policiers, ils l'abordent avec une violence qui ne relève pas du discours théorique, sinon du langage corporel, avec les romans érotiques de Sami Tchak, et les détournements de la réalité par la mort, comme dans les sous-genres fantastiques, qu'appliquent Antoine Volodine et Roberto Bolaño. La littérature fantastique et la littérature érotique sont des formes littéraires qui font de l'humour non seulement un élément de la structure narrative, mais aussi une manière de permettre le passage de la haute littérature à la paralittérature, et vice versa. Chaque auteur essaie de faire un minimum de paralittérature. Après tout, les détectives sauvages sont détectives : ils ne sont pas des personnages humoristiques à part entière. La structure narrative des *Détectives sauvages* obéit à la logique du « kairos », "le moment". Selon des moments précis, il y a plus de haute littérature que de paralittérature. L'humour permet de les repérer.

Les moments humoristiques sont des moments à la fois fantastiques et poétiques dans le roman de Roberto Bolaño. C'est le cas dans le passage fantastique dans lequel Arturo Belano entre dans une grotte et où les touristes ont peur de lui parce qu'il a l'apparence d'un démon, créature populaire. Cela fait rire le narrateur qui par la suite pense à un poème de la haute littérature sur les vampires. La paralittérature mène ainsi à la poésie.

Mais la littérature fantastique n'est pas la même dans le roman de Roberto Bolaño que dans le recueil de nouvelles d'Antoine Volodine. Il ne s'agit pas des mêmes jeux. D'une part, le roman de Roberto Bolaño est construit comme une réunion de nouvelles enchaînées par des réflexions sur la crise de la littérature. Dans le cas d'Antoine Volodine, il s'agit plutôt d'une grande réflexion à l'intérieur d'une nouvelle qui relève du suicide de l'écriture, de la mort de la littérature. Chaque nouvelle inclut une réflexion qui n'est pas forcément du même champ littéraire, des réflexions souvent désespérées. L'apparition du fantastique permet de calmer la réflexion des narrateurs. Quand le fantastique apparaît dans les récits, les personnages ne s'autodétruisent pas. Il diffère la mort et paradoxalement, permet que les hommes lettrés continuent à faire de la haute littérature, de la littérature marginale. La violence de l'humour chez Antoine Volodine est ainsi contrecarrée par le fantastique. Elle rend les personnages des mélancoliques humoristiques. En effet, la mélancolie des personnages est souvent tellement forte qu'elle empêche le passage de la haute littérature à la paralittérature. Les personnages restent coincés dans la haute littérature, dont la poésie la moins épique, la moins narrative. Les moments narratifs qui bloquent la toute-puissance de l'humour mélancolique sont cristallisés par l'apparition des créatures fantastiques. Les narrateurs font alors de la poésie humoristique avec la présence des créatures fantastiques qui sont leurs lectrices,

leurs écoutes. Ces créatures monstrueuses représentent la culture populaire marginale. L'une n'existe pas sans l'autre dans l'œuvre d'Antoine Volodine. Il s'agit d'un rapport non réciproque. C'est parce que les narrataires sont souvent en prison qu'apparaît ce mélange entre populaire et érudition. En dehors de la prison, les personnages sont des aventuriers, des guerriers, des justiciers à part entière, comme si la paralittérature était une utopie ou la vraie vie. Les personnages prisonniers sont dans l'attente de devenir des personnages paralittéraires. Ironiquement, cette utopie signifie plutôt la destruction de la haute littérature, car la vraie vie, la vie romanesque, peut se passer d'elle. L'humour, présent dans les moments de haute littérature, n'est qu'un moyen de consolation pour les poètes en attente de devenir des guerriers.

L'humour n'est pas non plus le même dans les récits d'Antoine Volodine que dans celui de Roberto Bolaño. L'humour est de l'ordre de l'explosion dans le recueil d'Antoine Volodine. Dans chaque nouvelle, il y a souvent une épiphanie, ou des monstres qui apparaissent au fur et à mesure que les poètes déclament des poèmes solennels sur l'engagement politique. L'humour est donc quelque chose de ponctuel qui se manifeste à un moment donné de la nouvelle et qui est en rapport avec son accomplissement. Derrière l'humour, il y a toujours une critique. Un portrait de la littérature impossible. Il est comme une bombe qui finit par exploser et cette explosion marque l'apparition d'une littérature extradiégétique : celle de la vie romanesque dont rêvent les narrateurs. Après la mort d'une poétesse ou pendant qu'un poète essaie de se suicider et parle humoristiquement du monde, cette littérature est évoquée. Elle ne semble possible qu'une fois la littérature existante morte ; car celle-ci est considérée comme n'ayant de valeur que pour les prisonniers.

La paralittérature est plus importante que la haute littérature dans un monde précaire, dystopique, où il y n'a même pas de papier pour écrire, où il est plus facile

de penser à l'héritage de la culture populaire, aux créatures fantastiques, qui viennent à l'esprit de façon naturelle, au lieu de s'appliquer à l'exercice intellectuel, un exercice difficile alors que les narrateurs se trouvent souvent dans un état de faiblesse d'esprit et physique profond, où ils sont même fous et ont des hallucinations décrites de manière fantastique. La paralittérature est un mécanisme intradiégétique de défense. Celui-ci est lié intrinsèquement à l'enfance, comme la nouvelle au titre mal écrit, "Comancer", parce qu'il fait allusion à un personnage enfant. Le retour à l'enfance, l'imagination de l'enfant, sont liés aux contes populaires, et défendent les poètes de la vie brutale carcérale. Cependant, la paralittérature n'est pas l'objectif premier des narrateurs. C'est la haute littérature qui l'est, en ce qui concerne la construction d'un mouvement avant-gardiste engagé en politique.

Ceci rejoint l'œuvre de Roberto Bolaño où, à travers des traits humoristiques, des jeux de mots, se construit un mouvement avant-gardiste. Un mouvement antilittéraire comme chez Antoine Volodine, puisque la principale cible de l'humour est justement la littérature. Roberto Bolaño représente d'une manière assez large la littérature mondiale pour ensuite la détruire avec humour. Ses narrateurs vont jusqu'à s'autodétruire de manière humoristique pour faire exister les mouvements contre l'histoire littéraire. Il s'agit bien de jeux mortels, comme certains jeux précolombiens dans lesquels les perdants finissent par être sacrifiés aux dieux. Dans les œuvres d'Antoine Volodine et Roberto Bolaño, les poètes sont toujours perdants et les dieux restent toujours les mêmes : ceux consacrés par la littérature officielle. Le fait qu'ils échouent à leur mission prouve la puissance de la littérature, et qu'elle n'est pas vraiment morte ; mais la différence entre Roberto Bolaño et Antoine Volodine n'est pas seulement formelle. Bien que toutes deux construisent des mouvements littéraires, Roberto Bolaño s'inspire explicitement de ce qui a déjà existé, tandis

qu'Antoine Volodine est complètement immergé dans la littérature fictive, ce qui n'existe pas encore. Cette différence justifie la présence de la parodie dans l'œuvre de Roberto Bolaño, et avec elle l'apparition de différents genres de la paralittérature telle que la biographie et le journalisme. L'humour chez Roberto Bolaño relève de la satire sociale, plus proche de la paralittérature, tandis que chez Antoine Volodine, la fonction poétique est prédominante. L'un fait plus de paralittérature, mais valorise davantage la haute littérature, et l'autre fait plus de haute littérature, mais propose une utopie dans laquelle les poètes ressemblent à des soldats. Des guerriers épiques de la paralittérature.

Chez les auteurs du corpus, il y a toujours ce mélange entre personnages de la littérature érudite et de la paralittérature. Tous les éléments, pris n'importe où, peuvent faire l'objet de rapprochements comiques nouveaux, comme l'assimilation des policiers à des érudits. Nos constats sur la structure analogique de l'image démontrent qu'entre deux éléments d'origines aussi étrangères qu'il est possible, un rapport s'établit toujours. L'interférence de deux mondes littéraires, la mise en présence de deux genres littéraires indépendants, dépassent leurs éléments primitifs pour donner une organisation synthétique d'une efficacité inférieure. Tout peut servir, même la publicité. Jasper Fforde peut non seulement corriger une œuvre ou intégrer plusieurs fragments d'œuvres érudites dans une populaire, mais encore changer le sens de ces fragments et troquer les citations, les descriptions, les personnages. De telles combinaisons parodiques sont employées pour obtenir des effets comiques. Mais le comique consistant en une contradiction à un moment donné, posé comme existante, au milieu de l'abondance, la contradiction ne fait plus rire. Dans le récit de Julio Cortázar nous trouvons le même phénomène : l'autodestruction des procédés comiques, faute de concevoir des effets parodiques plus sérieux où l'accumulation

d'éléments détournés vise à susciter le rire en se référant à des réflexions sur la crise de la littérature.

Se moquer de la crise littéraire implique une valorisation simultanée de la paralittérature et de la haute littérature. Les romans dans lesquels la haute littérature est la plus présente s'avancent plus loin dans cette voie au prix de se trouver relativement peu lus et partiellement incompris par ses lecteurs.

Malgré l'évidence du procédé appliqué dans *Les Détectives sauvages*, particulièrement sur la littérature antique, aux latinismes – avec lesquelles Roberto Bolaño cherche à faire aboutir les raisonnements, par concentrations constantes, à la seule maxime – nous ne repérons pas d'études qui reconnaissent dans l'œuvre de Roberto Bolaño un vaste exercice de valorisation de la littérature antique entre autres. Comme il en est souvent question dans les œuvres métalittéraires, le récit lui-même justifie ce procédé de valorisation.

Chez Roberto Bolaño, les citations sont souvent données par des narrateurs de paralittérature qui n'ont pas accès à la haute culture. Elles rendent évidentes une tentative comique d'unir le populaire et l'érudit, l'aisé et le précaire. Ainsi, la haute littérature est faite par tous. Tous peuvent s'approprier du latin et de la littérature romaine. Cette forme de communisme littéraire est repérable dans le roman de Jasper Fforde, paradoxalement dans la publicité capitaliste de l'organisation qui poursuit Thursday Next, Goliath, dont nous pouvons observer le slogan dans la première de couverture : « We like you to like us ».

On peut tout d'abord définir deux divisions importantes englobant tous les éléments parodiés : les parodies mineures et les parodies majeures. La parodie mineure est le détournement d'un élément qui n'a pas de transcendance dans la trame narrative et qui tire par conséquent tout son sens de la mise en présence que

l'auteur lui fait subir. Ainsi des publicités, des extraits de livres d'histoire, des coupures de presse sur un sujet quelconque dans le roman de Jasper Fforde. La parodie majeure est au contraire celle dont un élément significatif en lui-même fait l'objet du récit entier ; élément qui tirera du nouveau rapprochement un aspect différent. Ainsi en va-t-il du roman érotique et le roman policier, par exemple. Les récits où la paralittérature prédomine se trouveront donc composés par plusieurs séries de parodies mineures, et les récits où prédomine la haute littérature seront constitués par une ou plusieurs séries de parodies majeures.

Plusieurs lois sur l'emploi de la parodie se peuvent ainsi établir. C'est l'élément parodié le plus lointain qui détermine l'aspect global du récit, et non pas le plus direct. Ainsi, dans un univers littéraire merveilleux tel que celui du roman de Jasper Fforde, la réflexion littéraire la plus profonde se trouve exprimée à travers la publicité d'un produit en boîte de conserve. Un livre d'histoire policier traduit l'histoire de la littérature plus visiblement qu'un livre d'histoire littéraire. Les déformations introduites dans les éléments parodiés tendent à se simplifier à l'extrême, la principale force d'une parodie étant fonction de sa reconnaissance par la mémoire du lecteur. Notons que si cette utilisation de la mémoire implique un choix du lectorat préalable à l'usage de la parodie, ceci n'est qu'un cas spécifique d'une loi essentielle qui régit aussi bien la parodie que tout autre mode d'action en littérature. L'idée d'expression dans l'absolu n'existe pas, alors que la littérature est constituée d'un réseau intertextuel. Jasper Fforde détourne des œuvres de la haute littérature enseignées au lycée, comme Shakespeare, afin d'avoir le plus grand lectorat possible, et applique aussi des procédés propres à la paralittérature à la façon de la saga *James Bond*. En effet, comme James Bond, Thursday Next consomme des produits connus par tout le monde, par exemple la boîte de conserve.

Les premières conséquences apparentes d'une généralisation de la parodie, outre les pouvoirs intrinsèques de la pédagogie des œuvres reconnues par l'élite, seront la valorisation d'une foule d'écrivains mineurs ; la mise en évidence du travail de l'éditeur ; les réflexions sur la littérature à la mode ; et surtout une grande dépendance de la mémoire du lectorat.

Non seulement la parodie conduit à la découverte des écrivains mineurs, mais encore, se heurtant de front à toutes les conventions élitistes littéraires, elle ne peut manquer d'apparaître comme une arme culturelle redoutable au service d'une lutte de classes entre ceux qui ont accès à la haute littérature pour transformer la culture populaire et ceux qui n'y ont aucun accès. Le correct échange entre la haute littérature et la paralittérature est une puissante artillerie pour détruire les murailles de Chine qui séparent la civilisation des barbares, image employée par Alessandro Baricco dans son essai *Les Barbares* (2011), dans lequel il préconise cet échange. Voici un réel moyen d'enseignement de la littérature mineure par la voie d'une littérature qui mélange paralittérature et haute littérature.

Dans *Hermina*, Sami Tchak va au-delà du simple accès à la haute culture, à la civilisation à travers la pédagogie. Le protagoniste Héberto Prada donne une cartographie de la haute littérature à mesure qu'il accomplit ses incessantes conquêtes amoureuses qui sont tout sauf civilisées. Bien au contraire, nous pouvons dire qu'il sauve la littérature avec des aventures érotiques sauvages comme Roberto Bolaño le fait avec l'humour, et plus précisément des insultes mexicaines. Cela est dû au fait que l'essence de la littérature chez ces deux auteurs n'est pas la civilisation, sinon le contraire. Justement, la diversité d'insultes présentes dans le roman de Roberto Bolaño fait partie du dialogisme du système des couples et trios.

### c. Système de couples et de trios : exorciser la crise littéraire

Dans *Les Détectives sauvages*, il est toujours question de dialoguer avec autrui à la manière des pièces de théâtre, et plus particulièrement celles dans lesquelles presque rien ne se passe, caractéristique populairement attribuée au théâtre reconnu par les études sur la littérature et les arts. En fait, la surabondance de dialogues semble paralyser les actions et remplacer les effets de suspense pour attirer l'attention de l'écouteur, ce qui est propre au classique populaire *Les Mille Et Une Nuits*, d'où l'importance de la parole, conçue à la fois comme un point de rencontre entre les littératures et comme une table de dissection pour tenter de soigner le poète sauvage de sa mélancolie.

Les rabaissements parodiques s'expriment aussi selon les personnages. Chaque personnage des romans du corpus ayant un comportement singulier a aussi une manière de rabaisser qui lui est propre. Ceci crée une certaine dynamique entre les différents couples que sont les maîtres érudits et leurs disciples, les érudits et les non-cultivés ou les amants et les aimés. Pour commencer, on peut remarquer deux types de comportements chez le premier couple : les uns sont sérieux comme des représentants du dieu Apollon, les autres passionnels comme Bacchus. Cependant, étant donné la complexité de chaque personnage, on peut trouver les deux chez un même personnage. C'est le cas d'Adso de Melk dans *Le Nom de la Rose* qui, selon l'état émotionnel et le caractère d'autrui, se comporte différemment. Celui qui s'apparente le plus au dieu Apollon est son maître, Guillaume de Baskerville, moine

plutôt calme, qui ne manifeste pas ses désirs sexuels comme le fait son disciple et qui est plutôt rationnel tout en s'exprimant d'habitude avec une certaine ironie, bien visible dans cette réplique où le cœur de l'amour est comparé au cœur d'un bœuf :

*« - Une prostituée, dis-je horrifié.*

*- Une paysanne pauvre, Adso. Sans doute avec des petits frères à nourrir. Et qui, si elle le pouvait, se donnerait par amour et non par lucre. Comme elle a fait ce soir. Tu me dis en effet qu'elle t'a trouvé jeune et beau, et elle t'a donné gratis et par amour pour toi ce qu'à d'autres elle eût donné en revanche pour un cœur de bœuf et quelques morceaux de mou. Elle s'est sentie si vertueuse pour le don gratuit qu'elle a fait de soi, et soulagée, qu'elle s'est enfuie sans rien prendre en échange. Voilà pourquoi je pense que l'autre, auquel elle t'a comparé, n'était ni jeune ni beau.*

*J'avoue que, pour fort vif que fût encore mon repentir, cette explication me remplit de très doux orgueil, mais je me tus et laissai continuer mon maître. » (LNR, 274) <sup>108</sup>*

Donnée par un moine détective, cette réponse est ironique car, bien que le personnage soit conscient de la connotation du cœur, il prétend le contraire. Le

---

<sup>108</sup> “Una contadina povera, Adso. Magari coi fratellini da nutrire. E che, potendo, si darebbe per amore e non per lucro. Come ha fatto stasera. Infatti mi dici che ti ha trovato giovane e bello, e ti ha dato gratis e per amor tuo ciò che ad altri avrebbe dato invece per un cuore di bue e qualche pezzo di polmone. E si è sentita così virtuosa per il dono gratuito che ha fatto di sé, e sollevata, che è fuggita senza prendere nulla in cambio. Ecco perché penso che l'altro, al quale ti ha comparato, non fosse né giovane né bello.” Confesso che, benché il mio pentimento fosse vivissimo, quella spiegazione mi riempì di dolcissimo orgoglio, ma tacqui e lasciai continuare il mio maestro.” (INR, 395)

ridicule échoit alors au jeune détective de l'abbaye. On note aussi la grande politesse du maître d'Adso, sagesse qui le place du côté d'Apollon<sup>109</sup>. Il est raisonnable au point que la vue d'un univers bouleversé le fait souffrir. Il devient alors à tort un homme sensible, notamment à la paysanne forcée de se prostituer et surtout à l'incendie de la bibliothèque contenant de la littérature mineure, non reconnue par la haute littérature de l'époque. Comme on peut mourir de froid, le maître d'Adso peut mourir de sensibilité à l'égard des livres. Cet état d'esprit est compensé par celui de son disciple, plus jovial en apparence. Adso de Melk n'est pas un personnage qui cherche à sauver la littérature. Il y a donc une prise de distance et une critique des érudits, qui tels Guillaume valorisent la littérature mineure avec un esprit conservateur. Au contraire, l'humour du narrateur, parfois détaché de tout existentialisme, voire de tout aspect intellectuel, relève de l'universalité dans la mesure où il rit de ce dont n'importe quelle personne peut rire, et notamment du physique des autres ou de situations comiques mondaines. De même, c'est lui qui guide son maître dans le labyrinthe. Il détient la lampe qui éclaire la bibliothèque, même s'il est qualifié d'idiot. Nous sommes face à un changement de rôles. L'âne, instinctuel, amoureux, est le maître du labyrinthe érudit et parvient à déchiffrer ses mystères ; mais il est dangereux :

« Attention, ne fais pas l'idiot ! » cria Guillaume, et d'un souffle il éteignit la flamme. « Tu veux mettre le feu à la bibliothèque ? »

---

<sup>109</sup>D'ailleurs, tel un Tirésias, le maître d'Adso est intrinsèquement attaché à une divinité et il est aussi malheureux de la responsabilité que Dieu lui attribue : celle d'en finir avec une abbaye de sa propre Église.

Je m'excusai et m'apprêtai à rallumer la lampe. « Peu importe, dit Guillaume, la mienne suffit. Prends-la et éclaire-moi, car l'inscription est trop haute, et toi tu n'y arriverais pas. Pressons. » (LNR, 493)<sup>110</sup>

À la fin du roman, Guillaume provoque l'incendie avec sa propre lampe et non celle d'Adso, « l'idiot ». Le prêtre criminel Jorge et Guillaume, chacun ayant des convictions érudites différentes, payent leur excès d'amour envers les livres. Leur feu passionnel littéralement brûle l'endroit où se trouve la littérature mineure d'Orient et Occident.

On peut penser que, sans le vouloir, le jeune Adso de Melk pratique une sorte de thérapie avec son maître conservateur dans ce roman sur l'excès d'amour érudit. L'humour peut être thérapeutique, comme le concevait Rabelais, de même que le récit de l'expérience amoureuse d'Adso peut être une invitation à ce que son maître raconte sa propre expérience. La dévotion qu'a Adso pour Rose est telle que le jeune moine semble dire à son maître que c'est le plaisir de la chair le seul moyen de rencontrer le paradis sur terre, et non la littérature classée dans une bibliothèque. En ce sens, Adso se rapproche de Bacchus, dieu entouré de femmes presque aussi sauvages que celles que connaîtra le personnage amoureux. Adso a également un humour noir qui le rend invulnérable aux malheurs du monde érudit. Cet humour est omniprésent dans ses conversations avec Guillaume. En fait, tous les deux ont en commun un humour libertaire qui les éloigne de la conception conservatrice de Jorge, plus extrémiste que Guillaume :

---

<sup>110</sup> “Attento sciocco!”gridò Guglielmo, e con un soffio spense la fiamma. “Vuoi mettere a fuoco la biblioteca?”Mi scusai e feci per riaccendere il lume. “Non importa,”disse Guglielmo, “basta il mio. Prendilo e fammi luce, perché la scritta è troppo alta e tu non ci arriveresti. Facciamo presto.” (INR, 530)

« - L'Antéchrist de ton Bacon était prétexte à cultiver l'orgueil de la raison.

- Saint prétexte.

- Rien de ce qui est prétextueux n'est saint. Guillaume, tu sais que je t'aime. Tu sais que je compte beaucoup sur toi. Châtie ton intelligence, apprends à pleurer sur les plaies du Seigneur, jette tes livres.

- Je ne conserverai que le tien", sourit Guillaume. Ubertin sourit lui aussi et le menaça du doigt : « Sot d'Anglais. Et ne ris pas trop de tes semblables. Mieux : ceux que tu ne peux pas aimer, crains-les. Garde-toi de l'abbaye. Cet endroit ne me plaît guère.

- Justement je veux davantage le connaître, dit Guillaume en prenant congé. Allons, Adso. » (LNR, 73) <sup>111</sup>

L'allusion à la « raison » avec « Bacon », à la nationalité avec « Anglais » et aux bonnes manières de l'Église avec « jette tes livres » suscite le rire puisque Guillaume les détourne toutes de façon ironique. Ubertin, comme d'autres moines de l'abbaye, évoque la peur de mourir pour persuader Guillaume et Adso de poursuivre leur enquête. Ainsi, le thème de la mort est récurrent dans le roman, ce que Jorge dit même explicitement en faisant référence à la visite de l'Antéchrist qui va punir tout le

---

<sup>111</sup> "L'Anticristo del tuo Bacone era un pretesto per coltivare l'orgoglio della ragione." "Santo pretesto." "Nulla che sia pretestuoso è santo. Guglielmo, sai che ti voglio bene. Sai che confido molto in te. Castiga la tua intelligenza, impara a piangere sulle piaghe del Signore, butta via i tuoi libri." "Tratterrò soltanto il tuo," sorrise Guglielmo. Ubertino sorrise anch'egli e lo minacciò col dito: "Sciocco di un inglese. E non ridere troppo dei tuoi simili. Anzi, quelli che non puoi amare, temili. E guardati dall'abbazia. Questo luogo non mi piace." "Voglio appunto conoscerlo meglio," disse Guglielmo congedandosi, "andiamo, Adso." (INR, 81)

monde et en particulier les auteurs des caricatures et ceux qui en rient comme les deux détectives. Le fatalisme est tel que Jorge rappelle l'origine du nom d'Adso :

« Tu portes un nom grand et très beau, dit [Jorge]. Sais-tu qui fut Adso de Montier-en-Der ? » demanda-t-il. Moi, je l'avoue, je ne le savais pas. Alors Jorge ajouta : « Il a été l'auteur d'un livre grand et terrible, le Libellus de Antechristo, où il vit des choses qui arriveraient, et il ne fut pas assez écouté.

- Le livre fut écrit avant le millénaire, dit Guillaume, et ces choses ne se sont pas vérifiées...

- Pour qui n'a pas d'yeux pour voir, dit l'aveugle. Les voies de l'Antéchrist sont lentes et tortueuses. Il survient quand nous, nous ne le prévoyons pas, et non pas parce que le calcul suggéré par l'apôtre était erroné, mais parce que nous, nous n'en avons pas appris l'art. » Puis il cria, à très haute voix, le visage tourné vers la salle, faisant retentir les voûtes du scriptorium : « Il arrive ! Il arrive ! Ne perdez pas les derniers jours à rire sur les avortons à la peau léopardée et à la queue boudinée ! Ne dissipez pas les sept derniers jours ! » (LNR, 94)<sup>112</sup>

---

<sup>112</sup> “Porti un nome grande e bellissimo,” disse. “Sai chi fu Adso da Montier-en-Der?” domandò. Io, lo confesso, non lo sapevo. Così Jorge soggiunse: “Fu l'autore di un libro tremendo, il Libellus de Antichristo, in cui egli vide cose che sarebbero accadute, e non fu ascoltato abbastanza.” “Il libro fu scritto prima del millennio,” disse Guglielmo, “e quelle cose non si sono avverate...” “Per chi non ha occhi per vedere,” disse il cieco. “Le vie dell'Anticristo sono lente e tortuose. Egli arriva quando noi non lo prevediamo, e non perché il calcolo suggerito dall'apostolo fosse errato, ma perché noi non ne abbiamo appreso l'arte.” Poi gridò, ad altissima voce, facendo rimbombare le volte dello scriptorium: “Egli sta venendo! Non perdetevi gli ultimi giorni ridendo sui mostriciattoli dalla pelle maculata e dalla coda ritorta! Non dissipate gli ultimi sette giorni!” (INR, 103)

Au contraire de Jorge qui est proche des personnages du Baroque qui considéraient la vie comme un pas lent vers la mort (« les sept derniers jours »), Adso et Guillaume exposent leur intérêt pour l'anéantissement plutôt que de le cacher. L'humour et l'érotisme ont en commun qu'ils permettent chacun à leur manière de sublimer la mort. Dans le cas particulier du *Nom de la Rose*, il est question de faire le deuil du savoir mort. L'absurde de la vie érudite peut être transcendé par l'ironie, et la peur de la mort du savoir aimé, cristallisée par une bibliothèque utopique par l'humour noir qui va à contre-courant des sentiments. En déployant son aventure mondaine de manière indirecte, le disciple peut montrer au maître comment il peut devenir lui-même invulnérable. Ceci dit, Adso peut être aussi l'alter ego de son maître en ce qu'ils sont tous deux confrontés à un paradoxe à l'égard de l'érudition. Le jeune disciple incarne le refus de jouer le rôle de conservateur du savoir, au contraire de son maître qui essaie de sauver la bibliothèque incendiée au péril de sa vie. Il ne s'empêche pas pour autant d'écrire le récit du *Nom de la Rose*, et cherche lui aussi à garder un souvenir de la littérature : car il évoque sans cesse Rose, une prostituée toujours en fuite, qui ne peut être autre chose que l'allégorie de la littérature.

Au sein du couple d'érudits, dans lequel l'un l'est plus que l'autre, nous repérons un humour qui vise à sublimer un paradoxe : celui de ne pas pouvoir s'empêcher de faire de la littérature, voire d'être soumis à elle au point de vouloir se sacrifier en martyr. Quoi qu'il en soit, la littérature exige d'être reconnue, valorisée. Toutefois, ce fatalisme littéraire est en partie contrecarré par la présence d'un deuxième type de couple : celui des érudits et des non-cultivés.

Dans le roman de Roberto Bolaño, chaque narrateur peut prendre la parole

pour s'exprimer et rendre compte de son point de vue, ce qui contribue à rendre moins radical le poète sauvage. De surcroît, le roman *Les Détectives sauvages* évoque un système de trois personnages comme celui de Shéhérazade, qui pourrait être Lupe, sa sœur, qui pourrait être les compagnons érudits des poètes et Shariar, qui serait le triste poète sauvage. Les trios dans le texte de Roberto Bolaño sont souvent des triangles amoureux constitués par des jeunes qui font rire même s'ils ne s'en rendent pas compte. On frôle la critique humoristique de la crise littéraire contemporaine, en réunissant des névrosés engagés dans leur cause romantique et avant-gardiste comme Arturo Belano et Ulises Lima, d'autres anti-héros pas moins mélancoliques qui sont en train de sauver la littérature mais qui ne se responsabilisent pas, tels des personnages postmodernes, et des figures féminines décrites comme des prostituées ou capables d'envoûtements érotiques, et qui peuvent constituer des allégories de la littérature impossible.

L'érotisme et l'humour sont donc au cœur de toute réflexion sur la littérature impossible. Nous constatons qu'Antoine Volodine, Sami Tchak, Umberto Eco et Roberto Bolaño travaillent cette esthétique, ce qui les rapproche de la haute littérature. Plus les auteurs sont paralittéraires, plus leur humour est gratuit, et moins leurs narrateurs ont de rapports sexuels : *Fantômas* de Julio Cortázar s'inscrit dans la tradition des superhéros qui frisent l'asexualité, tels Superman, et *Thursday Next* est amoureuse d'un policier qui a un rôle secondaire dans le récit.

Le fait que le destin des hommes soit entre les mains de personnages comiques, moqueurs et de vagabonds en quête de jouissance comme Lupe, font que le rire et les plaisirs de la chair banalisent toute crainte d'apocalypse littéraire.

Du fait de leur mentalité de sages, les poètes passent pour des vieillards, et même pour des mort-vivants. Écouter l'expérience de femmes moins cultivées que

les hommes (n'oublions pas que *Marelle* de Julio Cortázar représente les hommes comme des êtres plus cultivés que les femmes), comme Lupe ou la femme de ménage d'Octavio Paz, peut contribuer à changer leur façon de concevoir le monde. C'est évident si l'on songe à ce que pourraient représenter les instances de la conscience chez chaque personnage. L'instance du Moi peut faire penser au poète sauvage, le juge qui vacille entre la vie hors-la loi ou pas (c'est-à-dire ce que dicte le Surmoi). Lupe, quant à elle, peut représenter l'instance du Ça. À la fin du roman, un poète sauvage, Juan Garcia Madero, réveille ses désirs en passant à l'acte amoureux, ce qui le rapproche de Lupe. Cependant, cette possible réconciliation entre les représentants des deux instances ne se présente que sous la forme d'une trêve : la fin du roman est ouverte ; et les temps futurs seront probablement pires, puisque que *2666* est conçu comme la suite des *Détectives sauvages*. Si l'humour et l'érotisme permettent de caractériser le représentant du Ça, Lupe, alors ils ne constituent pas une panacée face à la tristesse qui accable le poète. Ils peuvent toutefois l'aider à différer l'apocalypse, caractérisée par les chiffres du diable : 666.

Ces derniers sont souvent des personnages essentiellement comiques ou érotiques, comme Rose ou, dans *Les Détectives sauvages*, la prostituée Lupe, qui est à la fois comique et érotique. Elle fait rire les détectives sauvages inquiétés parce qu'ils pensent qu'Alberto, le tueur, les suit. Avant son intervention, Garcia Madero posait des questions sur des termes littéraires. En réponse, Lupe fait des questions sur des termes populaires :

« Ni Belano ni Lima n'ont ouvert la bouche. J'ai supposé qu'ils étaient en train de penser à Alberto, et alors moi aussi je me suis mis à y penser. Lupe a ri. Ses yeux d'insecte m'ont cherché :

- Alors, voyons, monsieur je sais tout, tu sais ce qu'est un prix ?
  - Une pincée de marihuana, a dit Belano sans se retourner.
  - Et qu'est-ce que quelqu'un de très carranza ?
  - Quelqu'un de vieux, a dit Belano.
  - Et lurias ?
  - Laisse-moi répondre, ai-je dit, parce qu'en réalité toutes les questions m'étaient adressées.
  - D'accord, a dit Belano.
  - Je ne sais pas, ai-je dit après avoir réfléchi un moment.
  - Toi tu le sais ? a dit Lima.
  - Eh bien non, a dit Belano.
  - Dingue, a dit Lima.
  - C'est ça, fou. Et jincho ?
- Aucun de nous trois ne le savait.
- C'est pourtant facile. Jincho c'est indien, a dit Lupe en riant. Et qu'est-ce que la grandiosa ?
  - La taule, a dit Lima.
  - Et qui est Javier ?
- Un convoi de cinq camions de transport est passé sur la voie de gauche en direction du D.F. Chaque camion avait l'air d'un bras brûlé. Pendant quelques instants, on n'a entendu que le bruit des camions et l'odeur de chair roussie. Puis la route a plongé de nouveau dans l'obscurité.
- Qui est Javier ? a dit Belano.
  - La police, a dit Lupe. Et la macha chaca ?

- La marihuana, a dit Belano.

- Celle-ci elle est pour Garcia Madero, a dit Lupe. Qu'est-ce qu'un guacho d'origan ?

Belano et Lima ont échangé un regard et ont souri. » (LDS, 858-859)

113

Sa moquerie envers Juan Garcia Madero fait de la prostituée Lupe quelqu'un qui peut transmettre une certaine allégresse dans un moment crucial du roman. En effet, la fuite des détectives sauvages est coupée en deux : elle est évoquée à la fin du premier chapitre et constitue l'excipit du roman. Le « convoi de cinq camions de transport », dont chacun « a l'air d'un bras brûlé », est derrière les poètes sauvages. Le passé assassin est derrière eux, comme quand Orphée fuit de l'enfer et prend un risque vital en regardant en arrière. Le convoi de camions peut représenter le passé, et plus particulièrement l'histoire littéraire incarnée par « le bruit des camions et l'odeur de chair roussie ». Cette traversée du fantasme de la crise littéraire est contrebalancée par la présence du personnage de Lupe. Son niveau de langue est beaucoup plus familier que celui de Juan Garcia Madero, ce qui fait penser au duo

---

<sup>113</sup> “Ni Belano ni Lima abrieron la boca. Supuse que estaban pensando en Alberto, así que yo también me puse a pensar en él. Lupe se rió. Sus ojos de insecto me buscaron: -A ver, sabelotodo, ¿sabes tú qué es un prix? -Un toque de marihuana -dijo Belano sin volverse. -¿Y qué es muy carranza? -Alguien que es viejo -dijo Belano. -¿Y lurias? -Déjame que conteste yo -dije, pues todas las preguntas en realidad iban dirigidas a mí. -Bueno -dijo Belano. -No lo sé -dije tras pasar un rato. -¿Tú lo sabes? -dijo Lima. -Pues no-dijo Belano. -Loco - dijo Lima. -Eso es, loco. ¿Y jincho? Ninguno de los tres lo sabíamos. -Si es muy fácil. Jincho es indio -dijo Lupe riéndose-. ¿Y qué es la grandiosa? -La cárcel -dijo Lima. -¿Y quién es Javier? Un convoy de cinco camiones de transporte pasó por el carril de la izquierda en dirección al DF. Cada camión parecía un brazo quemado. Durante un instante sólo se escuchó el ruido de los camiones y el olor a carne chamuscada. Después la carretera se sumió otra vez en la oscuridad. -¿Quién es Javier? -dijo Belano. -La policía -dijo Lupe-. ¿Y la macha chaca? -La marihuana -dijo Belano. -Esta es para García Madero -dijo Lupe-. ¿Qué es u guacho de orégano? Belano y Lima se miraron y sonrieron.” (LDS, 562-563)

du théâtre classique Dom Juan et Sganarelle. Celui-ci, le valet de Dom Juan, parle des mêmes sujets que son maître, mais avec un point de vue différent souvent plus cocasse. D'ailleurs, comme les libertins, le couple Juan Garcia Madero et Lupe est conscient que dans les aventures, il faut toujours éviter l'amour. Paradoxalement, c'est le seul couple du roman qui connaît une fin heureuse. Juan Garcia Madero renonce à faire partie de l'histoire littéraire pour rester avec Lupe, comme si la rencontre du poète avec la littérature-prostituée en fuite n'était possible qu'au prix de son effacement de l'Histoire. Comme Adso Melk, le jeune Juan Garcia Madero subit une quête initiatique pour devenir un « héros » d'un nouvel ordre. En effet, tous les deux font le deuil de la littérature. L'un n'empêche pas l'incendie de la bibliothèque et l'autre arrête de faire de la littérature. Ils sont des « héros » qui restent volontairement paralittéraires, c'est-à-dire marginaux, non reconnus par la littérature. En échange, ils connaissent une littérature qui, d'une certaine façon, se fait chair grâce au pouvoir chirurgical de l'humour et l'aventure érotique. Cela peut expliquer pourquoi Juan Garcia Madero ne résiste pas au pouvoir humoristique et érotique de Lupe. Le discours de celle-ci peut aussi permettre à celui qui l'écoute de voir qu'il est possible de jouir des vicissitudes de la vie amoureuse, et même de chanter, au lieu de regretter la crise de la littérature : elle fait rire les détectives sauvages inquiets parce qu'ils sont poursuivis par leur passé.

Dans *Hermína* de Sami Tchak, l'émancipation de la jeune lycéenne Hermína accompagne celle du protagoniste, l'intellectuel Héberto Prada. Tout d'abord, Héberto Prada est le médiateur qui incarne le mouvement de la littérature qui se supprime elle-même, décrit ci-dessus. Il procède d'après une logique purement pédagogique décrite par Jacques Rancière dans *Le spectateur émancipé*<sup>114</sup> :

---

<sup>114</sup> *Op. cit.*, p. 34

« Le rôle dévolu au maître y est de supprimer la distance entre son savoir et l'ignorance de l'ignorant. Ses leçons et les exercices qu'il donne ont pour fin de réduire progressivement le gouffre qui les sépare. Malheureusement il ne peut réduire l'écart qu'à la condition de le recréer sans cesse. »

Les premières pages du récit comprennent une multitude de péripéties dans lesquelles le maître Héberto séduit Hermina. C'est la manière du maître de remplacer l'ignorance de Hermina par son savoir. Chaque tentative de séduction implique de remettre entre la lycéenne et lui une ignorance nouvelle. En même temps, Héberto est une incarnation du désir, dans le sens où Hermina se nourrit par le manque ; Héberto a quelque chose que Hermina n'a pas. Le maître apprend à son élève comment savoir ce qu'elle ne sait pas quelle ignore, tout en faisant de l'objet du savoir un objet de désir. Il procède avec une rigoureuse tactique de séduction qui finit par se révéler inefficace. Comme dans *Dom Juan* de Molière, Héberto finit victime de son propre succès.

Car le savoir que détient Hermina sans le savoir est infiniment plus riche. S'il y a un élément perturbateur dans le roman, c'est bien celui-ci : la tentative infructueuse de Héberto à définir Hermina. Celle-ci représente la littérature, plus précisément la littérature populaire, parce qu'à chaque fois qu'elle intervient, le roman se transforme en récit érotique, presque pornographique, et parce qu'elle est la muse que Héberto cherche tout au long du roman afin d'avoir des pensées littéraires. Le récit peut être défini comme une déclaration d'amour de la littérature érudite à la littérature érotique. Sami Tchak nous dit en quoi consiste cette dernière, dans quel milieu elle se

développe, quels sont ses défauts qui accroissent sa beauté, le tout à travers le personnage éponyme. Loin des critiques féroces, l'auteur cherche à valoriser cette littérature.

Le devenir de Hermina est à la fois d'être séduite par Héberto et de passer de la lecture à l'écriture : plus elle sera meilleure lectrice, plus elle sera meilleure écrivaine. Héberto lui apprend à écrire, ce qui ne s'apprend pas. Sa seule méthodologie est celle de la séduction ; elle se substitue l'absence de technique dans l'apprentissage de l'écriture. La leçon finale de Hermina, c'est-à-dire quand Héberto lui donne l'opinion qu'il a de son texte, coïncide avec l'acte amoureux. Dénuder Hermina est la manière de l'écrivain de célébrer son initiation à l'univers de l'écriture. Hermina s'habille avec la parure du savoir à mesure qu'elle se déshabille. Le premier mouvement fait aussi contraste avec les endroits où Héberto donne ses leçons : toujours à l'air libre, comme dans la fin du roman. En fait, certains éléments du texte font penser que la consécration finale de Hermina en tant qu'écrivaine passe par l'écriture du roman *Hermina*. Le narrateur est ambigu, il est omniscient et en même temps présent dans le récit en tant que fantôme. Si Hermina, représentante de la littérature populaire, est l'auteure de *Hermina*, cette œuvre est la preuve qu'elle a dépassé son maître. Elle le connaît plus que lui-même. Elle le décrit comme un écrivain cherchant désespérément à répondre à la crise de la fin de la littérature. Elle connaît ce que Héberto ignore, ce qui lui donne une position supérieure puisqu'elle survit pour pouvoir raconter, alors que Héberto meurt. À l'instar du roman de Roberto Bolaño où l'on sauve la littérature universelle avec des insultes mexicaines et une intrigue de film de persécution, dans *Hermina*, elle est sauvée par la vulgarité et l'obscénité de son héroïne, à l'origine de la plupart des passages érotiques. Mieux encore, l'absence de réponse fait d'elle une muse désintéressée qui dirige l'écriture

du roman. Elle n'est pas une auteure, mais une voix qui narre. Métaphore de l'amour, elle est la réceptrice désintéressée d'un don que Héberto n'a pas : la réponse à la crise de la littérature, incarnation virtuelle de la formule de Lacan sur l'amour : « donner ce qu'on n'a pas à quelqu'un qui n'en veut pas ».

Justement, dans *Les Détectives sauvages* de Roberto Bolaño, ce n'est pas seulement à travers le regard érudit du jeune Garcia Madero qu'on explore l'univers fantastique et dérangeant des poètes ; c'est aussi à travers les yeux d'une jeune culturiste en apparence « décérébrée ». Avec Garcia Madero, il s'agit plutôt de découvrir la différence entre la prose et la poésie, c'est-à-dire entre deux types d'érudits différents qui se dévalorisent entre eux, même s'ils peuvent avoir en commun leur rejet envers la basse littérature. Ce constat, on peut le trouver dans « L'autobiographie sans événements » du *Livre de l'intranquillité* de Fernando Pessoa :

« Je crois vraiment que, dans un monde civilisé idéal, il n'y aurait pas d'autre art que la prose. Nous laisserions les soleils couchants à eux-mêmes, ne cherchant, en art, qu'à les comprendre verbalement, et à les transmettre ainsi en musique intelligible de couleurs. Nous n'irions pas sculpter des corps, qui garderaient pour eux-mêmes, regardés et touchés, leur relief mouvant et leur douce tiédeur. Nous ferions des maisons simplement pour y vivre – car enfin, c'est là leur raison d'être. La poésie servirait seulement à apprendre aux enfants à se rapprocher de la prose future ; car la poésie, sans nul doute, est quelque chose d'enfantin, de mnémonique, d'auxiliaire et d'initial.

Les arts mineurs eux-mêmes, ou ceux que l'on pourrait ainsi qualifier, se reflètent, en murmures, dans la prose. Il existe de la prose qui danse, qui chante, qui se déclame elle-même. Il est des rythmes verbaux qui sont de véritables ballets, où la pensée se dénude en ondoyant, avec une sensualité translucide et parfaite. Et il y a encore dans la prose des subtilités tourmentées où un grand acteur, le Verbe, transmue rythmiquement en sa propre substance corporelle le mystère impalpable de l'Univers. »<sup>115</sup>

Le poète Garcia Madero est un connaisseur de la poésie en vers qui, du début jusqu'au point final du roman, interroge les autres poètes sur leurs connaissances dans son domaine. Le côté enfantin de la poésie en vers, comme exprimé dans le texte de Fernando Pessoa, est ce qui demeure d'enfantin chez Garcia Madero quand il devient adulte. En fait, le passage à la maturité dans le roman peut être étudié en analysant le rapport entre la civilisation et la structure poétique de chaque sous-chapitre de la partie « Les détectives sauvages » du roman, lesquels sont intitulés selon les noms d'une rue et d'une ville. L'âge adulte implique la connaissance d' « un monde civilisé idéal, [où] il n'y aurait pas d'autre art que la prose », comme le signale Fernando Pessoa. Ce monde est structuré par une certaine hiérarchie qui consiste à placer au plus haut niveau de l'échelle la prose la plus poétique, c'est-à-dire, la haute littérature. La littérature mineure n'est pas rejetée dans cette civilisation réelle et métalittéraire. Car Roberto Bolaño propose une certaine harmonie, qui est exposée de manière détaillée dans son roman *2666*, dans lequel on compare la littérature, cette fois-ci non pas à une civilisation, mais à une

---

<sup>115</sup>Fernando Pessoa, *Le Livre de l'intranquillité*, traduit par Françoise Laye, Paris, Christian Bourgois, 1988, p.256.

forêt. Les grands arbres qui symbolisent la haute littérature ne peuvent subsister sans l'aide des plus petits, représentés par la basse littérature. L'une des rencontres entre la basse littérature et la haute a lieu quand Arturo Belano et la culturiste cohabitent dans un même appartement de Barcelone ; il s'agit d'un choc culturel.

La culturiste María Teresa Solsona Ribot porte un prénom qui peut faire allusion au fait qu'elle est solidaire avec le pauvre poète Arturo Belano, comme Maria Teresa de Calcuta. De même, on peut songer au poète précurseur de la poésie en prose moderniste latino-américaine, Ruben Dario, qui consacre l'un de ses plus célèbres poèmes, « Le Voile de la reine Mab », à la muse des poètes mendiants. Le nom « Solsona » est un superlatif de « soleil », comme pour dire qu'elle est radieuse comme le soleil, et Ribot ressemble au mot « robot », peut-être parce qu'elle est esclave automate de son propre corps. En fait, le corps, le désir du personnage est lié à sa découverte de la poésie. Une relation érotique entre Arturo Belano et Maria Teresa s'instaure, même s'ils restent amis. Découvrir l'autre à travers le désir obéit à une logique pédagogique. Ce qu'Arturo Belano sait, ce que son procédé de transmission du savoir poétique apprend d'abord à Maria Teresa, c'est que celle-ci ne peut être jugée pour son ignorance. Le poète ne porte aucun intérêt à lui apprendre ce qu'est la poésie, mais il éveille sa curiosité en rendant l'objet d'étude interdit. Effectivement, Maria Teresa regarde le cahier de notes d'Arturo Belano, qu'il ne s'est pas efforcé de cacher. Une forme de travail psychanalytique se développe entre la patiente, Maria Teresa, et le thérapeute, Arturo Belano, du moment où elle seule « accouche » de la vérité de la poésie sous le regard du poète qui ne juge pas.

D'après Jacques Rancière :

« Ce que le maître sait, ce que le protocole de transmission du savoir apprend d'abord à l'élève, c'est que l'ignorance n'est pas un moindre savoir, elle est l'opposé du savoir ; c'est que le savoir n'est pas un ensemble de connaissances, il est la distance qui se prouve par le seul jeu des positions occupées, qui s'exerce par la pratique interminable du « pas en avant » séparant le maître de celui qu'il est censé exercer à le rejoindre. »<sup>116</sup>

Cette distance peut se résumer par les dernières lettres du nom Belano : « ano », c'est-à-dire « anus ». Il symbolise le trou, l'abîme qui sépare Maria Teresa d'Arturo Belano, souvent décrit comme un être fantastique, un cadavre, un mort venu de l'enfer. Maria Teresa n'est pas consciente de son ignorance, alors qu'Arturo Belano sait qu'elle ne sait pas. La curiosité de Maria Teresa permet à celle-ci de connaître l'abîme qu'il y a entre elle et le poète. Elle se sent incapable et essaie de changer. C'est ainsi qu'elle devient comme beaucoup de personnages des *Détectives sauvages* : des guides dangereux dans le royaume de la poésie. Comme ces derniers, elle sauve sa vie parce qu'elle ne va pas plus loin. Dans sa dernière apparition dans le récit, elle contemple depuis une longue distance le combat d'Arturo Belano contre un critique littéraire.

Mais sa plus profonde découverte de la poésie ne réside pas dans le fait de se découvrir abruti, le regretter et se laisser guider par un maître. Nous assistons à une véritable émancipation intellectuelle. Maria Teresa, en tant que narratrice interne, compare constamment son savoir de culturiste avec celui d'Arturo Belano, ce qui lui permet de raconter son récit tout en comblant son ignorance en poésie. À l'instar des

---

<sup>116</sup>*Ibid.*, p.35.

philosophes humanistes qui évoquent les traits communs entre l'astronomie et la nature, Maria Teresa procède à une vérification de l'égalité du savoir d'Arturo Belano et le sien. C'est ainsi qu'Arturo Belano cesse d'être un être fantastique et qu'une relation amicale s'instaure entre les deux personnages. Le trou entre les deux disparaît.

Les auteurs paralittéraires se caractérisent par la multiplication des péripéties, comme le font les romanciers du corpus. Leurs personnages, indécis quant à l'avenir réservé au monde, sont témoins des aventures dans lesquelles ils se moquent de certains aspects des êtres aimés et de la littérature pourtant idéalisés. En même temps, ils vivent leurs propres aventures, dans lesquelles ils reconstruisent l'univers littéraire, au moins pendant quelques instants, lors de la culmination de l'acte amoureux, comme dans *Hermína* de Sami Tchak. Dans les récits dont la quête consiste à trouver l'objet du désir, c'est surtout les amants qui se moquent des aimés et non pas le contraire ; mais les êtres aimés, lorsqu'ils sont les allégories de la littérature, sortent toujours gagnants à la fin des histoires, poussant les amants au suicide comme le protagoniste de Sami Tchak. C'est parce qu'ils incarnent la fin de la littérature que les personnages des écrivains ressentent profondément. Plus les êtres aimés envoûtent les écrivains, plus ils les châtent, les paralysent. Ceci est présenté de manière comique étant donné que les personnages des amants gardent les caractéristiques des personnages de la paralittérature, c'est-à-dire des personnages, hommes ou femmes, virils, qui n'ont peur de rien.

En contrepartie, les personnages postmodernes ne tournent pas seulement en dérision les être aimés. D'ailleurs, ceux-ci participent aussi des situations comiques, sans forcément être adjuvants ni opposants d'une aventure quelconque. Tout d'abord, il faut souligner le caractère oisif et parfois puéril des amants de l'œuvre. En

fait, pendant que tout le monde signe des contrats sociaux ou familiaux comme le mariage, les protagonistes des romans passent leur temps à causer de divers sujets. Cela relève du paradoxe, étant donné que les protagonistes sont construits comme des personnages de la paralittérature alors qu'en même temps, ils rendent impossible toute fluidité aux péripéties. C'est de cette confrontation entre la paralittérature et la haute littérature que découle l'humour. L'humour des personnages est riche et varie selon leur âge et leur niveau social. Des échos au thème de l'érotisme apparaissent à l'occasion de conversations des amants, souvent en rapport à l'amour et à la sexualité. Les personnages sont caractérisés par leur jeunesse : on peut estimer qu'ils ont la plupart une trentaine d'années, l'âge de Dante lors de sa descente aux Enfers, quand il se dispose à donner une carte de l'au-delà. À leur tour, les personnages des récits du corpus proposent une carte de la littérature. Ces personnages subissent des quêtes initiatiques dans lesquelles ils sont présentés comme des candides qui ont besoin de la sagesse des érudits comme dans *Fantômas*. Ils sont la cible de véritables moqueries de la part de la haute littérature élitiste :

« Un enfant bien élevé ne joue pas aux billes dans un train, un homme qui revient d'un tribunal ne se met pas à lire des BD ni à imaginer les seins d'une jeune fille romaine ; ou bien oui, il lit la BD et imagine les petits seins mais ne le dit pas et surtout ne l'écrit pas, sans quoi les gens sérieux lui tomberaient immédiatement dessus avec un de ces pharisaïsmes, je ne te dis que ça. » (FCVDM, 10) <sup>117</sup>

---

<sup>117</sup> "Un niño bien criado no juega con bolitas en un tren, un hombre que vuelve de un tribunal no se pone a leer tiras cómicas ni imagina los pechitos de una chica romana; o bien sí, lee la tira cómica e imagina los pechitos pero no lo dice y sobre

Les BD sont perçues comme remplies de clichés, telles « la jeune fille romaine » sensuelle, et leurs lecteurs comme des enfants ridicules sans beaucoup de conscience de ce qu'ils font. Des êtres qui se laissent facilement emporter par leurs instincts, notamment sexuels. De plus, à travers l'usage de la première personne, l'auteur accorde plus d'importance à la figure de l'érudit, qu'à celle du personnage de BD. L'érudit-narrateur campe ainsi des personnages qui s'expriment à peine, comme des bébés ou comme des gens sans éducation. L'ironie est fréquente dans ce genre de réflexions, comme dans « un homme qui revient d'un tribunal ne se met pas à lire des BD ». En effet, la sentence signifie le contraire de ce que le narrateur pense. La masse guerrière des superhéros et d'autres personnages de la paralittérature paraît composée d'êtres indifférents au monde et instinctifs, même s'il semble que ce ne se soit pas leur faute. Ils sont en effet d'une certaine manière forcés de se comporter ainsi en raison des circonstances : Fantômas doit sauver les livres des bibliothèques incendiées avec ses superpouvoirs. En fait, l'aspect guerrier des jeunes hommes comme Fantômas est particulièrement développé dans les récits du corpus, comme si les jeunes ne pouvaient faire autre chose. Les narrateurs ne s'occupent pas seulement de décrire les jeunes personnages, mais ils introduisent aussi une critique, toujours par la voie de l'humour et plus précisément de l'ironie. Comme un chirurgien devant ouvrir le corps humain avec une certaine violence afin de soigner le patient, l'ironie acquiert une fonction constructive en dénonçant la laideur du mécanisme conservateur de la littérature. L'auteur dénonce l'aspect conservateur de la littérature qui met la paralittérature, dont les personnages guerriers, au service de la haute littérature ; mais, en même

---

todo no lo escribe porque inmediatamente le caerá encima uno de esos fariseísmos de la gente sería que para qué te cuento." (FCVM, p.16)

temps, cet auteur ne fait que renforcer ce mécanisme. Il surveille d'un bon œil les mécanismes conservateurs de la littérature, toute en les perpétrant. Sa seule manière de s'opposer à cette situation est de montrer une littérature consciente d'elle-même. D'où le caractère métalittéraire de *Fantômas*, dans lequel le personnage voit les personnages populaires comme des envahisseurs barbares au temps des Romains, rejetés par la haute littérature en même temps qu'il a mauvaise conscience de les voir ainsi.

La plupart des personnages de la bande-dessinée sont donc des ironistes, ce qui ne les empêche pas d'être eux aussi ridiculisés. Ceci arrive aussi chez Jasper Fforde, particulièrement parce qu'ils se moquent d'eux-mêmes en comparant l'écriture aux aberrations bureaucratiques et aux travaux précaires pour les jeunes :

« - Je trouve qu'il y a beaucoup de bureaucratie. J'aurais cru qu'une fabrique de fiction était, par définition, plus libre et plus ouverte.

- Que diriez-vous, dans ce cas, des documents et essais ? Là-bas, les règles qui régissent le bon usage du point-virgule constituent plusieurs volumes à elles seules. Toute création humaine, mon petit, est porteuse de bureaucratie, d'erreur et de corruption dès son origine. Ça m'étonne que vous ne l'ayez pas encore compris. Alors, le Puits, vous en pensez quoi ?

- Tout ceci est très nouveau pour moi, avouai-je.

- Vous voulez un coup de main ?

Il s'arrêta, regarda un moment autour de lui, puis m'indiqua un homme âgé d'une vingtaine d'années qui arrivait dans notre direction. Vêtu d'une longue redingote, il transportait une valise en

cuir élimé ornée de titres de livres et de pièces de théâtre qu'il avait visités pour les besoins de son commerce.

- Vous le voyez, lui ?

- Oui.

- C'est un artisan : son boulot est de boucher les trous.

- Il est plâtrier ?

- Non, des trous dans la narration, des anomalies dans l'intrigue ou l'exposition. En un mot, des blourdes. Si un auteur écrit : Les jonquilles fleurissent en été, ou bien : Ils ont consulté le rapport balistique sur le fusil de chasse, c'est aux artisans comme lui de résoudre le problème. C'est l'une des étapes finales du chantier avant que les grammatologues, les écholocalisateurs et les correcteurs d'orthographe n'y mettent la dernière main. » (LPHP, 131-132) <sup>118</sup>

Dans ce paragraphe, l'héroïne initiatique du roman de Jasper Fforde est

---

<sup>118</sup> “There seems to be an awful lot of bureaucracy,’I observed. ‘I would have thought a fiction factory would be, by definition, a lot more free and relaxed.’If you think this is bad, you ought to visit non-fiction. Over there, the rules governing the correct use of a semi-colon alone run to several volumes. Anything devised by man has bureaucracy, corruption and error hard-wired at inception, m’girl. I’m surprised you hadn’t figured that out yet. What do you think of the Well?’‘I’m still a bit new to it,’I confessed. ‘Really?’he replied. ‘Let me help you out.’He stopped and looked around for a moment, then pointed out a man in his early twenties who was walking towards us. He was dressed in a long riding jacket and carried a battered leather suitcase emblazoned with the names of books and plays he had visited in the course of his trade. ‘See him?’‘Yes?’‘He’s an artisan –a holesmith.’‘He’s a plasterer?’‘No; he fills narrative holes, plot and expositional anomalies – Bloopholes. If a writer said something like: “The daffodils bloomed in summer” or: “They checked the ballistics report on the shotgun”, then artisans like him are there to sort it out. It’s one of the final stages of construction just before the grammatacists, echolocators and spellcheckers move in to smooth everything over.” (TWLP, 96-97)

d'abord décrite par son étonnement : « Il est plâtrier ? ». Elle ne sait pas que cette personne est ouvrière du récit. Il s'agit donc d'une supposition honnête de sa part, en relation avec le champ lexical auquel elle rattache "trou" au départ, champ lexical qui de fait devient le support d'une métaphore filée entre métier de la narration et métier du bâtiment. Ensuite, une série de noms communs et noms de métiers appartenant au champ lexical des métiers du bâtiment désidéalise l'écriture : « trous », « plâtrier », « artisans », « chantier », « dernière main », ainsi que les exemples littéraires dont la puissance d'évocation n'est pas très grande : « Les jonquilles fleurissent en été ». Vient enfin la description vestimentaire de Thursday, fondée sur des qualificatifs qui désignent une personne démodée, anachronique, voire fictive, alors même qu'elle est l'un des rares personnages non-fictifs dans le monde des Puits : « La remise des prix du Monde des Livres approche et, comme Mrs. Bradshaw n'ose pas trop se montrer en public, je me disais qu'une robe neuve pourrait faire l'affaire... sauf que les vêtements, ce n'est pas donné, vous comprenez ». Elle est en fait comparée à l'activité littéraire par sa précarité : « C'est pareil chez nous ». Premier personnage à apparaître dans le roman, Thursday n'a en effet rien d'une héroïne à laquelle on pourrait s'identifier avec fierté ; elle est plutôt un personnage risible. De fait, il n'y a pas un seul personnage qui ne soit risible ou caricaturé à l'extrême : les antagonistes n'y échappent pas non plus, étant constamment la cible de sarcasmes.

Il semble que, comme dans *l'esperpento*, notion créée par l'écrivain Ramon del Valle-Inclan au temps de la dictature espagnole, « le sens tragique de la vie peut se voir uniquement à travers une esthétique systématiquement déformée ». Une esthétique dégradée similaire apparaît dans la nouvelle « Comancer » d'*Ecrivains* :

« Greta a activement assisté Bruno Khatchatourian et quelques autres dans les péripéties les plus sanglantes de l'insurrection qui vient d'avoir lieu. Elle préside désormais aux opérations de tri et d'inquisition, plaquant sur les constructions soupçonneuses de Bruno Khatchatourian ses propres accusations aberrantes. Ses cheveux avaient sans doute autrefois une belle couleur noir corbeau, maintenant ils volent en tous sens quand elle s'agite et gesticule, et on s'aperçoit qu'une grande proportion du noir a laissé place à un gris sale, désagréable, comme poudreux.

Dans le cabinet dévasté du médecin-chef, au-dessus des cadavres du médecin-chef, de son assistance et de deux surveillants, le dialogue reprend entre Greta et Bruno Khatchatourian. Ils ont tous deux un ton de cauchemar, et parfois ils bafouillent, submergés par des tics, par des peurs internes qu'ils se refusent à exprimer et qui leur tordent la bouche, dévastés aussi par leur mauvaise connaissance des tenants et des aboutissants de leurs propres discours. » (E, 179)

Même leur propre parole déforme les personnages grotesques d'Antoine Volodine : « et qui leur tordent la bouche, dévastés aussi par leur mauvaise connaissance des tenants et des aboutissants de leurs propres discours ». Les déformations des personnages sont déterminées par leurs luttes littéraires. De plus, ils sont aussi monstrueux que leurs lecteurs, qui sont aussi des écrivains appartenant au même mouvement avant-gardiste. D'autres déclament leurs poèmes devant des poupées sales, faute de lecteurs. Ce qui est dénoncé comme anormal, à savoir les

raisons pour lesquelles ils sont emprisonnés, se fait à travers des personnages tout aussi anormaux que leurs cibles. L'humour dirigé contre les autres est toujours caustique, accompagné par des coups de marteau comme dans « Comancer ». Le langage a valeur d'arme dans un monde littéraire qui se détruit lui-même de plusieurs manières.

### III. Représentation du personnel romanesque en tant que bouc émissaire<sup>119</sup>

Dans l'œuvre de Roberto Bolaño, tous sont des intellectuels à partir du moment où ils ont accès à la culture. La secrétaire et femme de ménage d'Octavio Paz est intellectuelle comme l'est n'importe qui. Elle est spectatrice de l'Histoire et l'histoire littéraire latino-américaine comme le chercheur qui élabore l'histoire des jeunes viscéralistes, comme les dealers qui publient des anthologies poétiques avec l'argent des ventes ou la jeune Lupe qui joue avec ses amis lettrés à des jeux de langage. Son parler de la rue fait contraste avec celui de ses amis, mais on se rend compte qu'elle n'est pas moins capable de gagner les jeux. Le fait qu'elle gagne rend le passage comique, comme cela arrive souvent avec les personnages des *Détectives* qui incarnent des ignorants. Seul le lecteur extradiégétique sait que le discours des ignorants est risible. Ces derniers ne savent pas non plus que ce qu'ils

---

<sup>119</sup> Cette partie est partiellement issue de notre article « Sacralisation et désacralisation de la littérature dans l'œuvre de Roberto Bolaño », publié dans *Lire, écrire, pratiquer la ville*, sous la direction de Nathalie Roelens, Thomas Vercruysse avec la collaboration de Jeroen Claessen et de Julien Jeusette, Paris, Editions Kimé, « Détours littéraires », 2016.

disent est aussi profond que les discours des érudits. Ils sont représentés comme des clowns sages, plus gais que les intellectuels qui, sans exception, connaissent une fin tragique.

La seule différence entre les ignorants et les poètes maudits se reconnaît à partir du comique. On trouve d'ailleurs un prototype de personnage différent dans le roman *2666* (2004), publié plus tard. L'intellectuel maudit assume son destin avec humour, comme l'éditeur d'Archimboldi qui meurt d'un fou rire.

Mais entre le lecteur et le récit il y a un écart : les personnages ne savent pas qu'ils sont comiques. *Les Détectives sauvages* rend compte à travers le comique des ignorants d'un système philosophique qui doit être changé. Que les ignorants racontent l'histoire littéraire oblige à brouiller certaines frontières : celles qui délimitent les fonctions des artisans et des artistes depuis Platon. En effet, d'après le philosophe de l'Antiquité, dans une république, les citoyens doivent faire une seule chose, celle pour laquelle la Nature les a faits. Dans *Hermina* et *Les Détectives sauvages*, il y n'a pas seulement une véritable stratégie d'introduction des artistes dans la ville (que Platon condamne à l'ostracisme) : il y a aussi la caractérisation de personnages qui sont à la fois artisans et artistes, acceptés par la ville et répudiés, sacrés et profanes, civilisés et sauvages.

Le comique dans les deux romans permet de brouiller les frontières entre une configuration du monde venant de Platon et celle à laquelle semblent aspirer l'auteur togolais et le chilien. Toutes les deux œuvres montrent qu'il n'y a pas un récit supérieur des savants et un autre inférieur des érudits, sinon deux façons de raconter. Ce n'est pas une coïncidence que la plupart des personnages soient des traducteurs, comme les Mexicains qui lisent André Breton en français alors qu'ils ne connaissent même pas la langue. Ils sont des traducteurs du Nord et du Sud qui,

sans se rendre compte, montrent comment leurs récits, avec leur parler de la rue et ceux des universitaires, peuvent être traduits mutuellement. La tâche des auteurs et des écrivains dans les romans revient donc à créer une œuvre qui rassemble les discours marginalisés dans la réalité, comme le discours académique restreint à l'université et celui de la rue.

Dans les deux romans, la métalittérature a pour fonction d'illustrer le rôle des poètes maudits dans l'évolution d'une histoire littéraire, décrite comme une déesse infernale qui réclame des sacrifices. Les écrivains en quête d'authenticité, d'un langage personnel, envoient des boucs émissaires dans leurs récits, lesquels ont la particularité d'être des hybrides des cultures populaire et érudite. Leur mort fait d'eux des emblèmes destinés à valoriser cette nouvelle littérature mineure qui mélange littérature érudite et paralittérature.

Prenons comme exemple Roberto Bolaño. Comment ce représentant de la postmodernité, désacralise la littérature pour procéder à sa sacralisation carnavalesque, impliquant le statut sacré de l'écrivain et réactivant la violence du sacré à travers la figure sacrificielle du bouc émissaire ?

Nous étudierons l'aspect profanateur de la littérature du roman de Bolaño, pour ensuite analyser comment il met en scène un carnaval littéraire. Nous verrons finalement comment celui-ci lui permet de dresser une sorte de portrait de l'écrivain afin de maintenir, comme le fait James Joyce, une figure sacrée et sacrificielle de l'écrivain en bouc émissaire.

## a. Profanation de la littérature

La littérature que met en cause Bolaño, c'est la littérature universitaire qui exerce une forme de sanctuarisation, en désignant les auteurs qui méritent d'intégrer le panthéon de la littérature mondiale. Il faut donc la violenter, la profaner.

L'écrivain chilien décrit dans *Les Détectives sauvages* des personnages lettrés qui abandonnent leur tour d'ivoire pour rechercher des criminels. Ils passent d'une ambiance « savante » à une ambiance « populaire », à ciel ouvert, où la mort ne cesse de rôder. Ce transfert est l'occasion pour l'écrivain de brouiller les frontières entre ces deux univers, et donc entre la littérature et la paralittérature, l'académie et la rue. Il met en scène d'érudits détectives, obsédés par la muse de la littérature, qui vont jusqu'à s'autoanalyser et se qualifier eux-mêmes de personnages de roman policier. Ils se voient forcés de réviser leur conception de la littérature, en particulier sur ce qui, comme le roman policier, était rejeté hors de leur univers savant. Les lettrés de Roberto Bolaño ont en commun avec ceux d'Antoine Volodine le fait qu'ils se questionnent sur leur légitimité, comme le remarque Lionel Ruffel :

« Ce qui est en jeu, c'est que le fait littéraire soit ramené au statut de témoignage ; que comme tel, il se soumette à une exigence de vérité et que cette exigence de vérité corresponde à une version officielle. Cette configuration n'est pas nouvelle en soi. À l'époque moderne, création, sciences humaines et sociales se sentent en concurrence lorsqu'il s'agit de dire la vérité. Et l'écrivain, mis au ban par les champs discursifs concurrents, se représente lui-même en tant que

condamné, coupable de vouloir précisément dire la vérité grâce à une modalité discursive qui ne peut plus y prétendre. »<sup>120</sup>

À la quête de légitimité, Umberto Eco ajoute le caractère religieux de l'érudit.

Voici le portrait que Guillaume donne de Jorge dans l'excipit :

« – J'ai nommé Jorge. Dans ce visage ravagé par la haine de la philosophie, j'ai vu pour la première fois le portrait de l'Antéchrist, qui ne vient pas de la tribu de Judas comme le veulent ses annonciateurs, ni d'un pays lointain. L'Antéchrist peut naître de la piété même, de l'excessif amour de Dieu ou de la vérité, comme l'hérétique naît du saint et le possédé du voyant. Redoute, Adso, les prophètes et ceux qui sont disposés à mourir pour la vérité, car d'ordinaire ils font mourir des multitudes avec eux, souvent avant eux, parfois à leur place. Jorge a accompli une œuvre diabolique parce qu'il aimait d'une façon si lubrique sa vérité qu'il osa tout, afin de détruire à tout prix le mensonge. Jorge avait peur du deuxième livre d'Aristote car celui-ci enseignait peut-être vraiment à déformer la face de toute vérité, afin que nous ne devenions pas les esclaves de nos fantasmes. Le devoir de qui aime les hommes est peut-être de faire rire de la vérité, faire rire la vérité, car l'unique vérité est

---

<sup>120</sup>Lionel Ruffel, *Volodine Post-exotique*, éd. Cécile Defaut, 2007, p.43.

d'apprendre à nous libérer de la passion insensée pour la vérité. »

(LNR, 526-527) <sup>121</sup>

En s'exprimant toujours de manière paternaliste, Guillaume s'écarte du "mauvais érudit" en décrivant la capacité de celui-ci à faire le mal, comme l'incarnation du diable. La quête de Guillaume et Adso correspond non seulement à un besoin de vérité, mais aussi à un travail de distinction entre diables et mystiques :

« – J'ai nommé Jorge. Dans ce visage ravagé par la haine de la philosophie, j'ai vu pour la première fois le portrait de l'Antéchrist, qui ne vient pas de la tribu de Judas comme le veulent ses annonceurs, ni d'un pays lointain. L'Antéchrist peut naître de la piété même, de l'excessif amour de Dieu ou de la vérité, comme l'hérétique naît du saint et le possédé du voyant. Redoute, Adso, les prophètes et ceux qui sont disposés à mourir pour la vérité, car d'ordinaire ils font mourir des multitudes avec eux, souvent avant eux, parfois à leur place. Jorge a accompli une œuvre diabolique

---

<sup>121</sup> "Jorge, dico. In quel viso devastato dall'odio per la filosofia, ho visto per la prima volta il ritratto dell'Anticristo, che non viene dalla tribù di Giuda come vogliono i suoi annunciatori, né da un paese lontano. L'Anticristo può nascere dalla stessa pietà, dall'eccessivo amor di Dio o della verità, come l'eretico nasce dal santo e l'indemoniato dal veggente. Temi, Adso, i profeti e coloro disposti a morire per la verità, ché di solito fan morire moltissimi con loro, spesso prima di loro, talvolta al posto loro. Jorge ha compiuto un'opera diabolica perché amava in modo così lubrico la sua verità da osare tutto pur di distruggere la menzogna. Jorge temeva il secondo libro di Aristotele perché esso forse insegnava davvero a deformare il volto di ogni verità, affinché non diventassimo schiavi dei nostri fantasmi. Forse il compito di chi ama gli uomini è di far ridere della verità, fare ridere la verità, perché l'unica verità è imparare a liberarci dalla passione insana per la verità." (INR, 565-566)

parce qu'il aimait d'une façon si lubrique sa vérité qu'il osa tout, afin de détruire à tout prix le mensonge. Jorge avait peur du deuxième livre d'Aristote car celui-ci enseignait peut-être vraiment à déformer la face de toute vérité, afin que nous ne devenions pas les esclaves de nos fantasmes. Le devoir de qui aime les hommes est peut-être de faire rire de la vérité, faire rire la vérité, car l'unique vérité est d'apprendre à nous libérer de la passion insensée pour la vérité. » « – Mais en imaginant des ordres erronés, vous avez tout de même trouvé quelque chose... – Tu as dit là une chose très belle, Adso, je te remercie. L'ordre que notre esprit imagine est comme un filet, ou une échelle, que l'on construit pour atteindre quelque chose. Mais après, on doit jeter l'échelle, car l'on découvre que, si même elle servait, elle était dénuée de sens. Er muoz gelîchesame die Leiter abewerfen, sô Er an ir ufgestigen ist... On dit comme ça ? – Cela s'exprime ainsi dans ma langue. Qui l'a dit ? – Un mystique de tes contrées. » (LNR, 528) <sup>122</sup>

Les érudits d'Umberto Eco parlent différentes langues et connaissent les différents courants de l'Église catholique en Europe. Leur quête ressemble à celle des détectives de Roberto Bolaño, à la différence que ces derniers connaissent les différents courants littéraires du XXe siècle. Dans les deux romans la littérature est

---

<sup>122</sup> “Ma immaginando degli ordini errati avete pur trovato qualcosa...” “Hai detto una cosa molto bella, Adso, ti ringrazio. L'ordine che la nostra mente immagina è come una rete, o una scala, che si costruisce per raggiungere qualcosa. Ma dopo si deve gettare la scala, perché si scopre che, se pure serviva, era priva di senso. Er muoz gelîchesame die Leiter abewerfen, sô Er an ir ufgestigen ist... Si dice così?” “Suona così nella mia lingua. Chi l'ha detto?” “Un mistico delle tue terre.” (INR, 567)

un objet de quête pour des personnages qui traversent le monde. Et la rencontre entre littérature savante et paralittérature s'y fait à travers le jeu. Un banal jeu d'énigmes se transforme par exemple en l'objet principal de l'intrigue du roman de Bolaño. Tel un Janus, ce principe ludique arbore deux visages très différents qui se complètent néanmoins : l'un exalte la richesse de la paralittérature, du « paganisme littéraire », l'autre de l'histoire littéraire, tout ce qui est sacralisé en littérature, puisque le jeu est la caractéristique principale du mouvement littéraire que cherchent les poètes détectives.

Le monde infini des formes et manifestations du mélange entre littérature et paralittérature s'oppose à la culture officielle, à la doxa littéraire, défendu parfois avec fanatisme et qui depuis quelques années commence à peine à étudier les paralittératures. Dans toute leur diversité, ces formes et manifestations : batailles épiques autour d'une poétesse introuvable en ville et dont le témoignage peut changer l'histoire littéraire ; techniques narratives propres aux feuilletons qui donnent une dynamique particulière à la construction d'un discours sur la littérature, sans tomber dans la vulgarisation ; détectives et criminels égarés dans des bibliothèques mythiques ou célèbres intellectuels qui dialoguent avec des truands dans des parcs dangereux, comme Octavio Paz dans la capitale du Mexique ; littérature parodique vaste et variée qui se moque des discours apocalyptiques sur elle-même... Toutes ces formes possèdent une unité de style et constituent les parties et parcelles d'une nouvelle littérature, inspirée notamment par le mélange d'érudition et de culture populaire dans les œuvres d'auteurs comme François Rabelais et Miguel de Cervantès. Lionel Ruffel souligne que pour le cas de Volodine, il s'agit bien d'une nouvelle littérature :

« Une ligne de partage apparaît entre une littérature qui, après la fin de l'époque moderniste de la modernité, se réfugie dans une bibliothèque à la ligne temporelle quasiment infinie pour dire le monde, tandis que l'autre, directement confrontée à ce même monde rejoue le procès moderne et tente de créer de toutes pièces une nouvelle bibliothèque. Ce que concrètement, Volodine fait. Ces enjeux, à bien des égards, sont ceux de la littérature française contemporaine. La deuxième position, dans le processus de légitimation, paraît anachronique, inactuelle, en ce qu'elle reprend certains préceptes des avant-gardes. On peut se demander alors si, quoiqu'il se refuse à le dire, grâce à cette oeuvre-monde-bibliothèque qui s'expose, Volodine ne propose pas une lecture forte des enjeux de la littérature après la fin des avant-gardes. Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze situerait ainsi le geste littéraire post-exotique en opposition à trois tendances : les pastiches d'avant-garde, les littératures commerciales et les néo-académismes. La troisième de ces oppositions trouve une visibilité métaphorique, une représentation en abîme, dans la bibliothèque. »<sup>123</sup>

Les éléments de parodie présents dans le développement des intrigues des *Détectives* sont ce que Mikhaïl Bakhtine désigne par « le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et de l'ordre existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges et règles ». La littérature est

---

<sup>123</sup> *Op. cit.*, p.117-118.

marquée, notamment, par « la logique originale des choses « à l'envers » »<sup>124</sup> ; par les formes les plus diverses de parodies et rabaissements ; par la profanation.

Or, l'effet paradoxal de cette profanation est que, malgré son intention, comme celle d'autres œuvres contemporaines (celles d'Umberto Eco par exemple), elle a pour conséquence d'être mise au service de la valorisation du système dominant.

La profanation n'arrache pas la littérature à l'ordre existant ni ne crée une alternative. Au contraire, elle ne fait que consacrer, perpétuer l'ordre en vigueur, le fortifier : sauver les institutions en crise depuis la postmodernité. Le lien avec les paralittératures devient purement formel, chaque intrigue des romans est au service de la valorisation d'un système dominant : celle de la littérature érudite.

Un trait spécifique de l'œuvre de Roberto Bolaño est que ses intrigues principales sont liées à une réflexion sur la poésie, et que celle-ci, conçue sous sa forme la plus idéale, est étrangère à la ville. En effet, la poétesse tant recherchée par les détectives sauvages est retrouvée dans l'espace rural, le désert de Sonora. Dans *Détectives*, on retrouve constamment à la base du roman une conception déterminée et concrète de la littérature, dans laquelle la poésie occupe la première place, alors que la dernière est occupée par des formes prosaïques propres aux paralittératures, telle la biographie.

C'est justement à partir de ce sous-genre que l'intrigue du roman de Roberto Bolaño se développe. Les détectives de ce roman sont des espèces de biographes à la recherche d'une poétesse exceptionnelle. La résolution de l'intrigue consiste en sa découverte, qui représente le détrônement du poète Octavio Paz dans le royaume de la littérature latino-américaine. L'intrigue est comme un voyage vertical de la paralittérature vers le sommet le plus élevé de la littérature : la poésie. Un voyage de

---

<sup>124</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978 [1975], p.19.

l'espace urbain à l'espace rural, des différentes villes du monde jusqu'à l'Afrique sauvage, où l'un des personnages principaux semble reproduire le geste du poète Arthur Rimbaud disant adieu à la littérature.

Le rôle de la profanation est donc de confirmer le sacré. La stratégie de Bolaño consiste en la confirmation de ce qu'il profane. Réaffirmer le sacré de la littérature par la violence du blasphème. Bolaño crée un cercle vicieux pour le maintien de la sacralisation : un cercle qui a l'apparence d'une fête carnavalesque.

## **b. Carnaval littéraire**

Dans cette fête, les aspects sérieux et comiques de la littérature, du monde et de l'homme sont, selon toute apparence, également valorisés, également admis, et les discours mystiques sur la littérature aussi.

Quels sont les traits spécifiques des discours mystiques dans les textes et, tout d'abord, quelle est leur nature, c'est-à-dire quel est leur mode d'existence ?

Ce ne sont naturellement pas des discours à prendre au sérieux. Le principe comique qui détourne toute affirmation se proclamant unique sur la littérature les affranchit totalement de tout dogmatisme, ils sont en outre entièrement dénués de caractère magique ou incantatoire. L'auteur qui fait le plus remarquer cela est Jasper Fforde avec son univers merveilleux dans lequel les dieux mythiques se voient proposer des rôles vulgaires comme ceux des vendeurs de drogue :

« - Salut, Prométhée, dit Jack. Tu connais Thursday Next ? Elle vient du Monde Extérieur. Prométhée se tourna vers moi et me tendit la main. C'était un homme âgé d'une trentaine d'années, au teint olivâtre et aux cheveux noirs drus et bouclés. Il avait des yeux très sombres et un nez grec, tellement droit qu'on pouvait y placer une équerre. – Du Monde Extérieur ? Que pensez-vous de la manière dont Byron a repris mon histoire ? – Je l'ai trouvée excellente. – Moi aussi. Quand va-t-on nous rendre les marbres d'Elgin ? – Aucune idée. » Prométhée, plus généralement connu comme porte-feu, était un Titan qui avait volé le feu aux dieux pour le donner à l'humanité – bonne action ou délit, ça dépendait des journaux qu'on lisait. Pour le punir, Zeus l'avait fait enchaîner à un rocher du Caucase où un aigle venait lui picorer le foie nuit après nuit, foie qui repoussait durant la journée. Malgré cela, il avait l'air plutôt en forme. Sauf que je ne voyais pas très bien ce qu'il faisait dans *Les Hauts de Caversham*. « – Vous avez des ennuis, paraît-il ? dit-il à Jack. L'intrigue qui part en sucettes ? – Mes efforts pour éviter que ça se sache sont vains, semble-t-il, marmonna Jack. Je ne veux pas semer la panique. Les Génériques ont un cœur d'or pour la plupart, mais en cas de problème, ils désertent *Les Hauts* comme des rats qui quittent un navire... et un afflux massif de Génériques à la recherche d'un emploi dans le Puits risque de nous valoir une inspection sur-le-champ. – Ah, fit le Titan, c'est délicat, en effet. Si jamais vous avez besoin de mes services... – Comme trafiquant de drogue grec, par exemple ? s'enquit Nathan. – Non, rétorqua Prométhée, légèrement

agacé, comme Prométhée. – Ah oui ? Snudd ne put s’empêcher de rire. Et qu’allez-vous faire ? Voler le feu à la famille DeFablio pour le donner à Mickey Finn ? » Prométhée le toisa comme s’il était un demeuré... ce qu’il était probablement, du reste. » (LPHP, 363-364)

125

Les figures de la mythologie grecque, comme Prométhée, sont dévalorisées constamment dans ce roman qui mélange littérature des poubelles et mythes.

De même, certains passages du roman de Roberto Bolaño sont une véritable parodie du mysticisme, comme c’est le cas du moment où les poètes sont présentés comme des saints ou des diables, mais pour être ensuite présentés comme de pauvres diables.

---

<sup>125</sup> “Hello, Prometheus,’said Jack. ‘Have you met Thursday Next? She’s from the Outland.’Prometheus looked at me and put out a hand. He was an olive-skinned man of perhaps thirty, with tightly curled black hair close to his head. He had deep black eyes and a strong Grecian nose that was so straight you could have laid a set-square on it. ‘Outland, eh? What did you think of Byron’s retelling of my story?’‘I thought it excellent.’‘Me too. When are we going to get the Elgin marbles back?’‘No idea.’Prometheus, more generally known as the fire-giver, was a Titan who had stolen fire from the gods and given it to mankind, a good move or a terrible one, depending on which papers you read. As punishment Zeus had him chained to a rock in the Caucasus where his liver was picked out every night by eagles, only to regrow during the day. He looked quite healthy, in spite of it. Quite what he was doing in Caversham Heights, I had no idea. ‘I heard you had a spot of bother,’he said to Jack. ‘Something about the plot falling to pieces?’‘My attempts to keep it secret don’t appear to be working,’muttered Jack. ‘I don’t want a panic. Most Generics have a heart of gold but if there is the sniff of a problem with the narrative they’ll abandon Heights like rats from a ship –and an influx of Generics seeking employment in the Well could set the Book Inspectorate off like a rocket.’‘Ah,’replied the Titan, ‘tricky indeed. I was wondering if I could offer my services in any way?’‘As a Greek drug dealer or something?’asked Nathan. ‘No,’replied Prometheus slightly testily, ‘as Prometheus.’‘Oh yeah?’Snudd laughed. ‘What are you going to do? Steal fire from the DeFablio family and give it to Mickey Finn?’Prometheus stared at him as though he were a twit –which he was, I suppose.” (TWLP, 291-292)

Le roman *Les Détectives sauvages* de Bolaño détourne la figure du poète-prophète en se référant à la mythologie biblique, principalement celle du Nouveau Testament. Bolaño fait un parallèle entre le désert de Sonora et celui où Jésus rencontre le diable dans le Nouveau Testament. Jésus Christ est un bouc émissaire qui inspire l'auteur pour désacraliser la mystique. À partir de cette figure, il crée des poètes maudits, des antihéros.

Dans d'autres romans de Bolaño comme *Étoile distante* (2002), la figure de l'antihéros protagoniste représente un hybride entre Jésus, le « berger » et l'antéchrist. Il est intéressant d'analyser le motif de la malédiction, présent tout au long des *Détectives sauvages*. La malédiction est un état de malheur inéluctable susceptible d'être partagé avec autrui, voire avec une institution littéraire. La malédiction chez Bolaño a pour but d'annoncer le carnaval ultime, celui qui annonce une naissance. Très souvent, ses antihéros ont pour fonction de préparer le terrain pour ouvrir la voie à une nouvelle poésie, de la même manière que le faisaient certains écrivains romantiques comme Victor Hugo, Chateaubriand ou le poète Mallarmé.

Dans *Les Détectives sauvages*, la ville apparaît souvent comme un espace étrange où ont lieu des duels entre poètes sacralisés, mais maudits et vagabonds. Le chronotope du récit de Roberto Bolaño, c'est-à-dire, la solidarité entre le lieu et le moment, trouve souvent sa place dans les organisations de la vie familiale, sociale et même nationale. Entre chaque péripétie des personnages, ces derniers doivent faire des rencontres qui ne sont pas du tout réglementées : le temps et le lieu ne sont pas établis selon le rang du sujet rencontré (les vagabonds criminels conspirent dans leur foyer familial ; les poètes sacralisés se promènent dans les rues les plus

dangereuses ; et la sacralisation de la littérature n'a pas lieu dans des institutions académiques, mais plutôt dans des grottes parfois possédées par des démons).

Or, un nouveau type d'échange crée nécessairement de nouvelles formes de langage. Bolaño s'inscrit dans la pratique d'une littérature « mauvais genre » : emploi d'expressions de la rue ou de publicités télévisées pour caractériser des technicités littéraires, utilisation de latinismes pour créer une ambiance dite « rétro », propre à la paralittérature. Il n'a nul besoin d'utiliser un langage châtié, les mots et expressions inconvenantes font leur apparition.

Ce qui nous intéresse tout spécialement, c'est l'aspect ambivalent des grossièretés. Tout en rabaisant et mortifiant, elles valorisent certains aspects de la littérature en même temps. Grâce à cette ambivalence, les grossièretés et les jurons contribuent à la création d'une atmosphère de liberté et de tonalité comique. On trouve souvent dans le texte de Roberto Bolaño un personnage de roman d'aventure et un autre de roman policiers qui s'insultent pour défendre leurs propos.

On trouve également des vagabonds qui sacralisent la littérature comme des pèlerins leur religion. Roberto Bolaño représente des intellectuels latino-américains précaires dans les bas-fonds des villes, avec les dealers et tueurs à gages, et qui ont eux-mêmes des traits de criminels. La disparition de cette faible frontière sociale relève de l'esthétique du rabaissement, trait qui marque le réalisme grotesque, décrit par Mikhaïl Bakhtine.

Ainsi, avec Bolaño, le rire retrouve une forme de sacré tout en mettant la mystique au cœur de la littérature. C'est quoi la mystique ? C'est aussi une forme de violence, telle que la pratiquaient des mystiques négatifs comme San Juan de la Cruz (« Nada, nada, nada y aun en la montaña nada »). Ce mystique nie la Trinité. Dieu est le néant absolu (étymologie latine qui veut dire « non-personne »). Ce qu'ils

visent, c'est la rencontre avec le néant absolu. Chez Bolaño, l'abandon de la littérature, c'est comme l'abandon de Dieu. Dans son ultime sacrilège se trouve la littérature impossible, comme le dieu des mystiques.

### **c. Portrait de l'écrivain en bouc émissaire**

Sous un mode parodique apparaît la violence de la mystique, une autre forme de profanation du dogme, qui se veut la plus authentique du sacré. Son but est de détruire les fausses églises, détruire les temples. Derrière l'aspect romanesque du antihéros lettré de Bolaño se trouve la représentation de l'avant-gardiste qui doit se sacrifier pour faire de la littérature. L'avant-garde est un terme militaire qui rappelle Rimbaud. D'après lui, les écrivains doivent être en avance sur l'Histoire, une réflexion que la postmodernité critique, comme Lyotard dans *La Condition postmoderne*<sup>126</sup>. Pourtant, chez Bolaño, il y a la référence à Rimbaud comme figure sacrificielle de l'artiste qui joue un rôle prépondérant.

Bolaño s'inscrit dans la tradition baudelairienne des poètes maudits. Parmi les phénomènes de sacralisation, on trouve le poète maudit qu'Antonin Artaud nomme le « suicidé de la société », le « bouc émissaire ». À travers ce mythe romantique, l'auteur chilien réactive la figure antique : celle du sacrifice. Cette recherche d'une littérature nouvelle passe par des formes et des figures antiques.

---

<sup>126</sup>Jean-François Lyotard, *La Condition post-moderne. Rapports sur le savoir*, Paris, Minuit, « Critique », 1985.

Bolaño, auteur du recueil de poèmes au titre rimbaldien *Réinventer l'amour*, s'inspire du premier roman carnavalesque *L'Âne d'or* pour proposer une réflexion sur un nouvel amour, une nouvelle littérature et un homme nouveau. Le carnaval des poètes maudits ressemble aux pèlerinages antiques, comme celui raconté dans l'ancêtre du roman picaresque. Dans ce dernier, un homme transformé en âne par une malédiction est conduit par une déesse en pèlerinage afin de retrouver sa forme. Il s'agit donc d'un échange particulier entre le sacré et le profane.

Dans *Les Détectives sauvages*, Juan Garcia Madero, le seul détective sauvage du roman qui connaisse une fin heureuse, arrête l'entreprise avant-gardiste et dédie sa vie à l'amour et à la famille. Cela peut faire penser à la notion du destin présente dans le mythe d'Achille, le personnage de l'Illiade, qui, avant de partir à Troie, a le choix entre une vie courte, intense et glorieuse ou une vie longue et paisible. Parmi le personnel romanesque qui représente des hommes lettrés, seul Juan Garcia Madero choisit la deuxième option et, ironiquement, il ne figure pas dans le livre d'histoire du mouvement réaliste viscéraliste, alors qu'il en faisait partie. Il ne figure pas dans l'histoire littéraire et, par conséquent, il sauve sa vie.

Juan Garcia Madero décide de ne pas participer à ce carnaval littéraire comblé de mysticisme, qui n'est autre chose qu'une forme de violence. En fait, le carnaval est une transposition profane ludique du sacrificiel, tel que l'a théorisé René Girard<sup>127</sup>. Le carnaval se termine par le sacrifice du bouc émissaire : rien n'est donc plus sérieux que le carnaval. C'est une violence faite à l'ordre, qui met en cause le sacré à travers des personnages carnavalesques. Mais il n'en reste pas moins que Bolaño maintient la figure sacrée et sacrificielle de l'écrivain, dans un portrait de l'artiste en bouc émissaire qui rappelle Joyce. Chez Sami Tchak il est question de «

---

<sup>127</sup>René Girard, *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982.

désublimation forcée ». L'écrivain se prend comme exemple pour les générations des futurs écrivains. Sa vie transformée en littérature montrera qu'il vaut mieux arrêter le rêve d'écrire :

« Mon frère, tu n'y arrives pas [à te suicider] ? Mais que faut-il encore, hein ? Chez Ingrid Himmler, tu vas tout eu : logé, nourri, blanchi, et tu n'avais rien d'autre à faire, sinon écrire. Tu n'y étais pas arrivé. Maintenant chez Mira, tu ne manques de rien. Dis-moi ce qu'il te faut comme conditions pour y parvenir ! Tu veux un conseil ? Mon frère, si tu ne parviens pas à écrire, c'est parce que tu es lâche, tu n'oses pas te regarder en face. Sinon, tu es ton propre sujet. Tout ce que tu as à faire, c'est de mettre noir sur blanc l'histoire de ta vie avortée. Ecoute ! C'est simple ! Tu es un individu inutile, tu le sais, non ? Ecris-le. Pour toi, écrire, ce serait ça : te tuer d'une balle de mots dans la tête pour ensuite faire ta propre autopsie. Alors, dans tes entrailles, on verrait l'ombre d'une génération de soi-disant intellectuels, des errants au ventre creux et à la tête vide, substituant l'esbroufe au talent, élevant le ton pour lâcher un verbe qui ne vaut pas le pet d'une vieille chèvre, moineaux faméliques qui se prennent pour des aigles. La seule vérité, c'est celle-là : une génération qui a visé très haut pour tomber si bas. Ecris donc cette désublimation forcée ». Héberto ferma les yeux. Puis il les rouvrit pour remettre le rasoir à sa place. Il quitta la salle d'eau. Il se mit sur le canapé, après qu'il s'était déshabillé, et avait commencé à se frotter le sexe. Il n'éprouvait aucun plaisir, mais ce geste le calmait. Hermina, la ville,

les rues, la petite robe noire, sans slip, tu te baissais et j'aillais en toi soupirer ma joie de vivre. Comme nous étions alors heureux ! » (H, 318-319)

L'allusion au suicide est aussi présente chez Antoine Volodine qui fait le portrait d'un écrivain à la troisième personne du singulier. Dans les deux textes, la mort permet de d'élucider le portrait de l'écrivain :

« Toutes les nuits, à l'heure la plus pénible, l'écrivain Mathias Olbane quittait le lit où avait saumâtrement somnolé depuis le soir, assailli de rêves et de désespoir, et, sans allumer, il allait s'asseoir devant le miroir de la chambre. L'été ne se terminait pas, la chaleur autour de lui était étouffante. Les meubles et le parquet craquaient de temps en temps dans le silence. La poussière sentait les médicaments, l'herbe sèche, le linge d'hôpital. Mathias Olbane ouvrait le tiroir du chiffonnier sur lequel le miroir était posé, il déplaçait le maillot de corps dans lequel il dissimulait son pistolet, puis, après avoir vérifié que le chargeur était en place, il refermait le tiroir, ôtait le cran de sécurité et appuyait l'arme contre sa joue, orientant le canon vers l'intérieur de son crâne. Puis commençait à compter. Un... deux... trois... quatre... Il comptait lentement, sans donner de la voix mais formant les nombres avec ses lèvres. Sa bouche remuait, et, sous sa mâchoire, à l'endroit où l'extrémité du pistolet adhérait, la peau se tendait et se détendait. Il n'y avait pas de lampes brillant au-dehors, sur le terrain qui séparait la maison de la forêt, mais comme, le soir

venu, il ne tirait pas les volets de la chambre, l'obscurité n'était pas complète, et parfois de la campagne filtrait assez de clarté pour qu'il pût croiser son propre regard. C'était un regard sans grande intensité, et, en général, il y répondait avec indifférence, mais dans quelques cas il avait l'impression de se trouver en face d'un intrus qui l'observait en s'efforçant de cacher ses sentiments, et entre son reflet et lui s'engageait une confrontation. Cela le troublait et alors il lui arrivait de s'embrouiller dans son énumération, et, quand il ne pouvait plus établir avec certitude où il en était, il reprenait tout à zéro et il s'interdisait ensuite de lever à nouveau les yeux sur sa propre image ». (E, 9-10)

Les personnages écrivains dans les textes de Volodine, Tchak et Bolaño réfléchissent souvent suicidaires, fous, marginaux. Le mot « détectives sauvages » dans le roman de Bolaño peut faire allusion à des spécialistes, mais sauvages, à des antihéros hors-la-loi et plus spécifiquement à distance des paradigmes littéraires. En fait, les détectives fondent un mouvement, le réalisme viscéraliste, qui a pour principale caractéristique de rejeter l'histoire littéraire officielle et sa figure de proue, Octavio Paz. Robin-des-bois de la littérature, ils projettent même de l'enlever. Le roman peut être envisagé comme un rituel de sacrifice des antihéros poétiques, qui est d'ailleurs présenté comme involontaire, ce qui renforce l'idée qu'ils sont des marionnettes de l'histoire littéraire : « J'ai entendu Belano dire que nous avons tout merdé, que nous avons retrouvé Cesarea uniquement pour lui apporter la mort » (LDS, 924)<sup>128</sup>. Cet aspect de la littérature, comme un dieu mexicain qui réclame des

---

<sup>128</sup> "Oí que Belano decía que la habíamos cagado, que habíamos encontrado a

corps à ses adorateurs en échange de leurs vies, domine le roman de Roberto Bolaño, dont le récit se termine en même temps que les poètes vagabonds disparaissent, loin de la ville, certains dans le violent désert de Sonora où ont lieu les massacres de 2666, et où le protagoniste écrivain de ce roman termine sa longue errance.

Tous les recours parodiques, tous les détournements chez Roberto Bolaño, s'inscrivent donc dans l'héritage du caractère mythique et sacré de la littérature.

Nous pouvons affirmer pour conclure que, sous couvert de déconstruction profane et carnavalesque, se réactive la dimension sacrée de la littérature et la dimension sacrificielle de l'écrivain au plus proche de la violence collective dans son rapport à la société. L'écrivain maudit est présent chez Bolaño, Sami Tchak et Antoine Volodine pour révéler la violence fondamentale de la société. Comme le dit Artaud : il est le bouc émissaire pour décharger la société.

---

Cesárea sólo para traerle la muerte." (LDS, 605)



# **CONCLUSION**

Cette thèse a pour origine notre besoin de savoir dans quelle mesure la démocratisation de la culture a des conséquences sur la fin de la littérature. D'après le prix Nobel Mario Vargas Llosa dans son essai *La Civilisation du spectacle* (2012), ce phénomène de démocratisation détruit l'élite chargée d'accorder une place privilégiée à la haute littérature.

Le XXe siècle, celui durant lequel la critique occupa une place considérable dans le monde littéraire, où les écrivains se sont interrogés sur la fin de la littérature, où l'éducation est devenue plus accessible et la démocratisation de la culture s'est développée, permettant la création de nouveaux espaces consacrés à la réflexion sur la littérature, est éminemment instructif sur cette question parce que cette histoire s'imbrique avec celle du mélange entre culture populaire et érudition, de ses fonctions et de sa compréhension dans la même période. Les œuvres du corpus, publiées à la fin du XXe siècle et au début du XXIe siècle, illustrent cette hybridation et prouvent combien ses auteurs savent bénéficier de l'influence de celle-ci tout en conservant leur indépendance.

La mouvance des auteurs américains et européens qui travaillent aujourd'hui sur l'histoire littéraire a pour origine la crise existentielle qui rejoint la crise de la littérature des années 70. À l'encontre du post-modernisme qui déclare la fin de la littérature, les auteurs de fictions sur l'histoire littéraire cherchent à dépasser cette crise. Dans le monde hispanophone, après une pénurie de théoriciens et critiques, émergent des écrivains comme Santiago Gamboa, César Aria et Pablo de Santis. Ils travaillent autour du personnage de l'enquêteur, voire du détective, et rappellent la démarche de Georges Pérec, au XXe siècle, dans sa nouvelle « Voyage d'hiver », dans laquelle les trouvailles du personnage principal mettent en cause l'histoire littéraire officielle. C'est le cas de *Littérature nazie en Amérique* de Roberto Bolaño,

anthologie d'écrivains fictifs entre la Première et la Deuxième Guerre mondiale. Dans *Étoile distante*, un poète apparaît comme l'auteur de cette anthologie. Il s'agit également d'un enquêteur qui travaille avec un détective professionnel dans la recherche d'un poète criminel des temps du dictateur chilien Augusto Pinochet. Le mélange entre activité littéraire et policière constitue en effet la recette privilégiée par les auteurs de cette mouvance.

Les écrivains du corpus se situent dans la même tradition, surtout dans *Les Détectives sauvages*, dans lequel le thème de la mort de la littérature est au centre de l'intrigue. Récits des détectives ou aventuriers accablés par une crise existentielle ou une perte amoureuse, comme chez Jasper Fforde, et qui pensent pouvoir la résoudre en enquêtant sur la littérature, les œuvres choisies pour cette étude associent la crise de l'homme occidental à celle de la littérature. Il nous a particulièrement intéressé d'observer et comprendre la façon originale d'auteurs comme Umberto Eco et Antoine Volodine de placer cette approche dans un univers complètement hostile, comme celui de l'Inquisition dans *Le Nom de la Rose* ou la dystopie décrite dans *Ecrivains*. Effectivement, les recherches des narrataires et narrateurs sont entravées par les problèmes personnels de chacun des personnages et par la structure même des récits. Souvent composée par des instances formelles telles que le narrateur, cette dernière joue un rôle perturbateur dans la quête des protagonistes. Le narrateur est en effet un personnage qui met souvent en dérision les personnages principaux. Ce constat nous a incité à nous pencher sur les modalités précises du traitement du rôle antagoniste de l'ensemble du personnel romanesque.

La dimension symbolique de certaines œuvres du corpus nous a permis d'éclairer ce rôle dans la mesure où, souvent, chaque personnage du récit incarne

une caractéristique de la littérature questionnée à travers les divers comportements des personnages. Certains incarnent la fonction référentielle, qui s'impose parfois sur la fonction poétique, incarnée par les protagonistes ; mais nous pouvons aussi trouver le cas contraire, comme chez Jasper Fforde, où Thursday Next n'a pas de mal à supporter le quotidien circulaire de ses proches auxquels elle rend visite régulièrement. Ce roman évoque la possibilité d'ajouter des métaphores, des jeux de mot, dans les conversations les plus banales, sans jamais passer pour fou. Cette communicabilité est symboliquement la représentation de l'utopie de dépasser la difficulté que traverse le roman à se transformer en une œuvre moderniste, c'est-à-dire une œuvre qui privilégie la fonction poétique.

Dans d'autres récits, le narrateur peut quant à lui représenter à la fois le dieu mort du nihilisme et la mort de l'auteur signalée par Roland Barthes. Son rapport avec les personnages est très ambigu. D'un côté, il éveille la créativité des personnages. Pour preuve de cela, les nombreux passages dans lesquels Héberto Prada, du roman de Sami Tchak, spéculé sur le narrateur, voire sur l'absence d'un dieu qui narre des grands récits sur le monde ; mais, d'un autre côté, il est peut-être accusé par le protagoniste de faire de lui un cobaye, comme c'est le cas chez Julio Cortázar. Cette représentation aussi littéraire que spirituelle peut être également considérée comme une extension de la conscience de l'homme lettré dans les œuvres du corpus. La figure de l'érudit qui joue avec le monde et même avec lui-même est en fait l'allégorie principale des œuvres. Elle représente le roman qui réfléchit sur lui-même et particulièrement sur le mélange entre la haute littérature et la paralittérature, perçu comme un jeu.

Cette étude sur le rôle antagoniste du personnel romanesque a révélé l'existence d'un lien puissant entre le comportement des personnages, le mélange des genres et

les discours théoriques, ce que nous nous sommes donné à analyser dans notre premier chapitre. Il nous a semblé pertinent d'expliquer la présence d'éléments propres aux romans policiers et d'espionnage dans la poursuite intense des protagonistes aux adjuvants, associés à la littérature mineure, non reconnue par l'histoire, comme l'œuvre disparue d'Aristote que le prêtre espagnol du *Nom de la Rose* finit par brûler. Nous a alors frappé le caractère polysémique de l'espace géographique. Les détectives ou aventuriers érudits, comme Héberto Prada, le contemplant pour trouver des traces à la fois de leur objet du désir et de la littérature en ruines. Nous avons ensuite remarqué que les personnages des lettrés assument souvent leur caractère romanesque, voire paralittéraire. Ils peuvent exprimer une certaine mauvaise conscience ou se sentir fiers, comme c'est souvent le cas dans les œuvres du corpus. Les érudits sont souvent représentés comme des guerriers de roman de chevalerie, ou des soldats, comme les poètes chez Antoine Volodine. Cela transforme le deuil de la fin de la littérature en une aventure épique, ce qui est une manière de valoriser la paralittérature et d'affronter la crise de la littérature. À travers cette même démarche, les réflexions de certains personnages se présentent comme des tours de magie. C'est le cas du roman d'Alberto Mussa, dans lequel le protagoniste érudit réfléchit sur la nécessité de changer de paysage, ce qui évoque le concept de déterritorialisation de Gilles Deleuze, ou encore la critique explicite du romanesque dans *Ulysse* de James Joyce. L'érudit témoigne de ces pensées avec une tonalité héroïque. Un raisonnement propre au genre de l'essai se développe ainsi au fur et à mesure que la narration avance, et l'érudit accède à un niveau différent de son raisonnement chaque fois qu'il franchit un obstacle décrit de façon romanesque. Nous avons donc noté que l'univers en apparence hostile à la réflexion

sur l'histoire littéraire favorise au contraire cette dernière et facilite l'entreprise de valorisation de la paralittérature et de la haute littérature marginale.

Les romans du corpus instruisent tout en amusant. Ceci dit, nous avons pu constater que les péripéties des personnages et les éléments perturbateurs des intrigues risquent d'entraver l'aboutissement de toute réflexion, ce qui fut l'objet de notre deuxième chapitre. Les personnages de Roberto Bolaño arrêtent en effet leurs réflexions érudites pour se plaindre de leurs vies quotidiennes, peu romanesques. Nous avons alors noté qu'ils cessent d'incarner des représentations symboliques. Un accent est mis sur leurs portraits psychologiques, et plus précisément sur l'intégration des éléments propres aux romans historiques ou biographiques, donc à la paralittérature, pour combler ce manque. Nous avons observé que les personnages avaient une tendance à privilégier la passion sur la raison et les explications ésotériques et mystiques aux rationnelles. Le lecteur avisé ne peut pas s'identifier à ces personnages, surtout parce qu'ils sont décrits avec une tonalité comique. Par contraste avec cette humanité tournée en dérision chez Roberto Bolaño, la littérature est idéalisée par ses personnages et par le contraste entre elle-même et ses personnages. Nous avons par la suite constaté que les personnages incarnent l'échec de la haute littérature. La paralittérature et la haute littérature marginale, quand elles sont mélangées, au contraire incarnent la dernière solution possible pour la survie de la littérature. Effectivement, cette nouvelle forme de littérature mineure occupe une place importante dans la plupart des récits du corpus, et la manière dont elle est décrite chez Roberto Bolaño fait songer au concept de littérature mineure de Gilles Deleuze.

Par leur débilite, les hommes lettrés rendent visible l'idéal de la littérature, le désir d'une certaine renaissance de celle-ci à travers le mélange entre le populaire et

l'érudit : un idéal dans lequel la littérature mineure mondiale comme les post-exotiques d'Antoine Volodine et le mouvement viscéral-réaliste de Roberto Bolaño jouent un rôle crucial. La réflexion sur l'histoire littéraire ne cesse donc de se manifester tout au long des récits du corpus. Mais l'humanité, esclave des passions, semble incapable de résoudre la crise littéraire. Ceci est rendu manifeste par le système langagier des érudits, qui flotte entre les mots techniques et les insultes. Les poètes de Roberto Bolaño semblent sauver la littérature avec ces derniers. Le langage populaire employé dans des milieux érudits a été l'objet de notre troisième et dernier chapitre. Les comportements grossiers sont d'autant plus complexes qu'ils présentent plusieurs visages dont le premier est social, lié aux contrats familiaux dans le roman de Jasper Fforde. Souvent en effet, les hommes lettrés sont incapables de cacher leurs origines humbles malgré toute leur érudition : au milieu des discours littéraires, il n'est pas rare qu'on trouve des expressions d'un niveau de langage inférieur, que l'on devine parfois provenir de leurs familles ou amis. Si la pauvreté culturelle de certains personnages que les érudits croisent au sein de leurs aventures témoigne d'une mort mentale, ces derniers se servent de cette idiosyncrasie familiale et sociale pour enrichir leur vision du monde, pour intégrer la littérature mineure dans les milieux populaires et ainsi dépasser un déterminisme culturel paralysant. Le dépassement de la mort de la littérature, qui n'est plus reconnue socialement comme au XVIIIe, où Voltaire était considéré comme un dieu, a lieu à travers l'humour et l'érotisme. Deux thèmes dont l'analyse montre qu'une nouvelle fois, la plupart des auteurs du corpus s'inspirent de l'ancien pour essayer de répondre à la crise de la littérature. En outre, un autre handicap paraît compliquer la vie des hommes lettrés : leur rapport problématique au destin. Ce dernier motif peut en effet être traité dans les récits à la manière des tragédies grecques, comme chez

Roberto Bolaño. Une prémonition sur les poètes maudits bouche l'horizon des détectives sauvages, et leur promet une chute irrévocable. Il regroupe aussi certaines caractéristiques des personnages grecs, telles que l'expression de la mélancolie par l'excès. Nous avons enfin remarqué que, en tant qu'allégories de la littérature, les poètes maudits de Roberto Bolaño sont des boucs émissaires sacrifiés de leur plein gré afin de préparer la venue d'une nouvelle époque littéraire. Le déterminisme est donc susceptible de correspondre à la réflexion littéraire qui se développe d'un bout à l'autre des récits. Il participe d'une esthétique des adieux à la littérature.

Bien que le romanesque favorise l'idéalisation de l'histoire de la littérature (ses protagonistes, ses mouvements), celle-ci n'échappe pas aux critiques caractéristiques du postmodernisme. Au lieu de la quête moderniste de sens dans un monde où il n'est plus possible de narrer des grands récits, les auteurs évitent de façon ludique la possibilité du sens. Contre cette quête de sens émerge une architecture du hasard. De même, le contrôle d'une voix unique dans les récits est oublié, comme le fait Roberto Bolaño, qui représente un univers plurivocalique dans son roman, à l'image des romans des auteurs du boom latino-américain qui mènent une réflexion sur la démocratie. Antoine Volodine, de son côté, propose une histoire littéraire d'après chaque individu au sein d'un corpus littéraire fictif. En suivant cette logique postmoderne des romanciers du corpus, la distinction entre culture supérieure et inférieure est critiquée, ce qui fait l'objet du Chapitre 3. Dans *Détectives*, une culturiste « décérébrée » semble être plus intelligente, meilleure poète, qu'Arturo Belano ; le roman surtout à la fin peut être lu comme un Western (simple, linéaire) ; les écrivains du corpus ne font pas de la paralittérature une entrave à leurs réflexions théoriques. L'hostilité de la paralittérature joue au contraire

un rôle révélateur de points cruciaux de l'histoire littéraire, ce qui est une manière de valoriser et d'intégrer dans cette dernière ce type de littérature marginale.

Les auteurs ne font pas vraiment du nouveau. Gardiens de la littérature, ils réaffirment plutôt la tradition littéraire, et répondent donc à la crise de la littérature en reprenant de vieux thèmes et motifs, comme la figure du bouc émissaire. Il est question d'intégrer les éléments marginaux de la littérature dans l'univers traditionnel de la littérature, dans lequel la poésie est au sommet de la hiérarchie et la littérature populaire et de masse reste mineure.

Restreinte à quelques auteurs, cette étude pourrait très bien s'étendre à la quasi-totalité des écrits qui mélangent haute littérature et paralittérature. Le mode de narration de ce type de littérature qui mélange l'essai à la fiction a été théorisé par un de ses fondateurs, Jorge Luis Borges, et nommée « fiction critique » par un auteur contemporain, l'Espagnol Enrique Vila-matas, dans son récit *Chet Baker pense à son art* (2010). Elle constitue la technique appliquée dans la saga de l'écrivain, qui commence par *Bartleby et compagnie* et se termine par *Air de Dylan* (2012). L'étude du mélange entre le populaire et l'érudit permet d'apprécier le visage humain des hommes lettrés traumatisés par la crise de la littérature du XX<sup>ème</sup> siècle, qui rendent ce problème accessible à tous et pas seulement aux érudits. C'est une manière qu'a trouvée la littérature pour s'intégrer à nouveau au monde après sa phase d'autonomisation décrite par William Marx dans *l'Adieu à la littérature*.

---

## BIBLIOGRAPHIE

### I. Autres œuvres des auteurs du corpus

BOLAÑO, Roberto

- *Los perros románticos: poemas 1980-1998*, Barcelona, Acantilado, 2006 [1993].

*Les chiens romantiques : poèmes 1980-1998*, traduit par Robert Amutio, Paris, Christian Bourgois, 2012.

- *Una novelita lumpen*, Barcelona, Anagrama, 2009 [2002].

*Un petit roman lumpen*, traduit par Robert Amutio, Paris, Christian Bourgois, 2012.

- *2666*, Barcelona, Anagrama, 2004.

*2666*, traduit par Robert Amutio, Paris, Gallimard, 2011.

CORTAZAR, Julio

- *Rayuela*, Madrid, Catedra, 2008 [1963].

- *Marelle*, traduit par Laure Guille-Bataillon et Françoise Rosset, Paris, Gallimard, 1994.

- *Todos los fuegos el fuego*, Madrid, Alfaguara, 1984 [1966].

*Tous les feux le feu*, traduit par Laure Guille-Bataillon, Gallimard, 2004.

- *Octaedro*, Madrid, Castalia, 1979 [1974].

*Octaèdre*, traduit par Laure Guille-Bataillon, Gallimard, 1976.

ECO, Umberto

- *Il superuomo di massa*, Milano, Bompiani, 1976.

*De Superman au Surhomme*, traduit par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, « Biblio essais Le Livre de Poche », 1993.

- *Postille al Nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1983.

*Apostille au « Nom de la rose »*, traduit par Myriem Bouzaher Paris, Grasset, « Biblio essais Le Livre de Poche », 1985.

- *Il Pendolo di Foucault*, Milano, RCS libri, 2001 [1988].

*Le Pendule de Foucault*, traduit par Jean-Noël Schifano, Paris, Grasset, « Le Livre de Poche », 1990.

FFORDE, Jasper

- *The Eyre affair*, London, Hodder & Stoughton, 2001.

*L’Affaire Jane Eyre*, traduit par Roxane Azimi, Paris, 10/18, « Fleuve noir », 2004.

- *Lost in a Good Book*, London, Hodder & Stoughton, 2002.

*Délivrez-moi*, traduit par Roxane Azimi, Paris, 10/18, « Fleuve noir », 2005.

MUSSA, Alberto

- *O movimento pendular*, Rio de Janeiro, Editora Record, 2006.

*Le Mouvement pendulaire*, traduit par Stéphane Chao, Paris, Anarcharsis, 2011.

- *O senhor do lado esquerdo*, Rio de Janeiro, Editora Record, 2011.

*L’homme du côté gauche*, traduit par Hubert Tézenas, Paris, Phébus, 2015.

TCHAK, Sami

- *Filles de Mexico*, Paris, Mercure de France, 2008.

- *Place des Fêtes*, Paris, Gallimard, 2001.

VOLODINE, Antoine

- *Lisbonne, dernière marge*, Paris, Minuit, 1990.

- *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Paris, Gallimard, 1998.

- *Des anges mineurs*, Paris, Seuil, « Points », 1999.

## II. Bibliographie critique concernant les auteurs

BOLAÑO, Roberto

### A) Livres

BRAITHWAITE, Andrés, *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.

ECHEVARRIA, Ignacio, *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama, 2004.

ESPINOSA H, Patricia, *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago Providencia, Frasis editores, 2003.

HERRALDE, Jorge, *Para Roberto Bolaño*, Barcelona, Acantilado, 2005.

LOPEZ-BERNASOCCHI, Augusta, LOPEZ DE ABIADA, José Manuel, *Roberto Bolaño: estrella cercana. Ensayos sobre su obra*, Madrid, Verbum, 2012.

MADARIAGA, Monserrat, *Bolaño infra: 1975-1977. Los años que inspiraron 'Los detectives salvajes'*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2010.

MANZONI, Celina, *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002.

MORENO, Fernando, *Roberto Bolaño: una literatura infinita*, Poitiers, Université de Poitiers-CNRS, Centre de recherches latino-américaines, 2005.

PAZ SOLDAN, Edmundo, FAVERON PATRIAU, Gustavo, *Bolaño salvaje*, Barcelona, Editorial Candaya, 2008.

VAZQUEZ RECIO, Nieves, *Borges es inagotable: una lectura borgeana de Roberto Bolaño*, Madrid, Del Centro Editores, 2012.

## B) Articles

AMESTOY, Susana Domingo, "We are taking you to attend the birth of history", Bogotá, *Perífrasis: Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, n°6, 2012.

ANDREWS, Chris, "Roberto Bolaño: Elegía y alegría", Madrid, *Revista Observaciones Filosóficas*, n°1, 2010.

BEL, Jacqueline, « Mémoire et désenchantement chez Juan Gelman et Roberto Bolaño », Boulogne-sur-mer, *Cahier du littoral*, n°6, 2007.

BRIL, Valeria, "Estudio crítico sobre Roberto Bolaño: literatura, identificaciones imaginarias y registros modélicos", Buenos Aires, *Orbis Tertius*, n°22, 2015.

GARCIA, Alba Solà, "Rescribir el horror. Historia y poética de la memoria en la obra de Roberto Bolaño", Pittsburg, *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n°1, 2013.

OLIVER PAZ, María, "Digresión y subversión del género policial en Estrella distante de Roberto Bolaño", Concepción, *Acta literaria*, n°44, 2012.

OYARCE ORREGO, Alejandra, "Cortes estratigráficos en la crítica y en la obra de Roberto Bolaño", Concepción, *Acta literaria*, n°44, 2012.

SANTANGELO, Eugenio, "Poéticas de lo indecible: Roberto Bolaño y la re-narración post-dictatorial", Bologna, *Confluenze: Rivista di Studi Iberoamericani*, n°2, 2013.

## CORTAZAR, Julio

### **A) Livres**

ALAZRAKI, Jaime, *En busca del unicornio : los cuentos de Julio Cortázar elementos para un poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos, 1983.

ALVAREZ GARRIGA, Carles, BERNARDEZ, Aurora, *Cortázar de la A a la Z*, Madrid, Alfaguara, 2014.

ANDERSON CORDOVA, Blanca, *Julio Cortázar: la imposibilidad de narrar*, Madrid, Pliegos, 1990.

BERRIOT, Karine, *Julio Cortázar : l'enchanteur*, Paris, Presses de la Renaissance, 1988.

BLANCO ARNEJO, María Dolores, *La novela lúdica experimental de Julio Cortázar*, Madrid, Pliegos, 1996.

FILER, Malva, *Los mundos de Julio Cortazar*, New York, Las Americas, 1970.

GARCIA-ROMEU, José, *L'univers de Julio Cortázar*, Paris, Ellipses, 2010.

GONZALEZ BERMEJO, Ernesto, *Conversaciones con Cortázar*, México, Hermes, 1978.

GOLOBOFF, Mario, *Julio Cortázar. La biografía*, Barcelona, Seix Barral, 1998.

HERRAEZ, Miguel, *Dos ciudades de Julio Cortázar*, Barcelona, Alrevés, 2013.

LICHTBLAU, Myron, *Rayuela y la creatividad artistica : estudio sobre la obra de Julio Cortázar*, Miami, Universal, 1988.

MARCHAMALO, Jesús, *Cortázar y los libros*. Madrid, Fórcola Ediciones, 2011.

ORTIZ, Carmen, *Julio Cortázar: una estética de la búsqueda*, Buenos Aires, Almagestio, 1994.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro, *O outro modo de mirar : uma leitura dos contos de Julio Cortázar*, São Paulo, Martins Fontes, 1986.

PREGO, Omar, *La fascinación de las palabras*, Madrid, Alfaguara, 1996.

TAMBORENEA, Monica Maria, *Julio Cortázar: "Todos los fuegos el fuego"*, Buenos Aires, Hachette, 1986.

TERRAMORSI, Bernard, *Le fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar : rites, jeux et passages*, Paris, Harmattan, 1994.

## **B) Articles**

BLANES, Jaume Peris, "Cortázar: entre la cultura pulp y la denuncia", Valdivia, Universidad Austral de Chile, *Estudios Filológicos*, n°50, 2012.

CORRAL, Will, "Cortázar, Vargas Llosa, and Spanish-American Literary History", Oxford, *American Literary History*, n°3, 1992.

ROMERO CHUMACERO, Leticia, "Torvo, inspirador aleteo: Julio Cortázar y sus vampiros", Valladolid, *Ogigia*, n°1, 2010.

SCHWARTZ, Marcy, "Escribir contra la ciudad: fotos y texto en Prosa del observatorio de Julio Cortázar", Paris, *Cuadernos LIRICO: Revista de la Red Interuniversitaria de Estudios sobre las Literaturas Rioplatenses Contemporáneas en Francia*, n°7, 2012.

## **C) Thèses**

AGUILAR, Alma-Rosa, *La référenciation dans la construction du récit fantastique :*

*une analyse sémantique de Pasages de Julio Cortazar*, Nanterre, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 1998.

DUARTE DE MELO, Elza, *Mirar e narrar: as formas do olhar nos contos de Julio Cortázar*, Goiás, Universidade Federal de Goiás, 2011.

HENDERSON, Carlos, *Marelle de Julio Cortazar : l'attitude ludique une pratique*, Nanterre, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 1983.

HOYOS, Camilo, *La imagen literaria de París. Desde Mercier, Baudelaire y el surrealismo hasta Rayuela de Julio Cortázar*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2010.

HUBY, Pascale, *Cortazar : l'héritage surréaliste*, Nanterre, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 1983.

RIOS SUBIRIA, Natalia, *Los idilios del cronocopio: la reestructuración de la poesía pastoril en los sonetos de Julio Cortázar*, Lima, Universidad Católica del Perú, 2013.

STOILOV TASEV, Krasimir, *El viaje en los textos autobiográficos de Julio Cortázar*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.

ECO, Umberto

## **A) Livres**

BONDANELLA, Peter, *New Essays on Umberto Eco*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

COGO, Michele, *Fenomenologia di Umberto Eco. Indagine sulle origini di un mito intellettuale contemporaneo. Introduzione di Paolo Fabbri*, Bologna, Baskerville, 2010.

- COTRONEO, Roberto, *La diffidenza come sistema : saggio sulla narrativa di Umberto Eco*, Milano, Anabasi, 1995.
- DI BARI, Cosimo, *A passo di critica. Il modello di Media Education nell'opera di Umberto Eco*, Firenze, Firenze University Press, 2009.
- FARRONATO, Cristina, *Eco's Chaosmos*, Toronto, University of Toronto Press, 2003.
- FORCHETTI, Franco, *Il segno e la rosa. I segreti della narrativa di Umberto Eco*, Roma, Castelvechi, 2005.
- JACHIA, Paolo, *Umberto Eco. Arte semiotica letteratura*, San Cesario, Manni, 2006.
- LORUSSO, Anna Maria, *Umberto Eco. Temi, problemi e percorsi semiotici*, Roma, Carocci, 2008.
- MONTALTO, Sandro, *Umberto Eco: l'uomo che sapeva troppo*, Pisa, ETS, 2007.
- PETITOT, Jean, FABBRIO, Paolo, *Nel nome del senso. Intorno all'opera di Umberto Eco*, Milano, Sansoni, 2001.
- PULETTI, Ruggero, *L'isola del giorno prima : fantasia e realtà - storia e cultura nel romanzo di Umberto Eco*, Manduria, Lacaita, 1997.
- RAMPI, Roberto, *L'ornitorinco. Umberto Eco, Peirce e la conoscenza congetturale*, Milano, M & B Publishing, 2005.
- RODRIGUEZ PEQUEÑO, Francisco Javier, *Cómo leer a Umberto Eco: el nombre de la rosa*, Madrid, Jucar, 1994.
- SCHIFFER, Daniel Salvatore, *Umberto Eco : le labyrinthe du monde*, Paris, Ramsay, 1998.
- SONZOGNI, Marco, *Echi di Eco*, Balerna, Edizione Ulivo, 2007.
- SORELLA, Antonio, *Umberto Eco. Sponde remote e nuovi orizzonti*, Pescara, Tracce, 2002.

## **B) Articles**

CARVALHO LOPES, “Umberto Eco: da “Obra Aberta” para “Os Limites da Interpretação””, Rio de Janeiro, *Revista Redescritões*, n°4, 2010.

COSTA, Ricardo Da, “A anamnese estética de Umberto Eco”, Barcelona, *Mirabilia*, n°20, 2015

LOPEZ SALORT, Daniel, “Umberto Eco: Sobre Semiótica y Pragmatismo”, Madrid, *Revista Observaciones Filosóficas*, n°1, 2007.

PACHECO SOARES, Marcelo, “Umberto Eco, Jorge Luis Borges e os fenômenos especulares: para uma formulação físico-literária do conceito de intertextualidade”, Santa Cruz, *Signo*, n°58, 2010.

PIWORWARSKA, Agnieszka, “La memoria alla barocca ne L’isola del giorno prima di Umberto Eco”, České Budějovice, *Echo des Etudes Romanes*, n°2, 2012.

TESCHE, Paula, “Umberto Eco. 2009. Cultura y semiótica”, Valdivia, *Estudios Filológicos*, n°48, 2011.

TRIFONAS, Peter Pericles, “The Aesthetics of Textual Production: Reading and Writing with Umberto Eco”, Toronto, *Studies in Philosophy and Education*, n°3, 2007.

## **C) Thèses**

BONNET, Michel, *L’univers romanesque d’Umberto Eco*, Nanterre, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 1993.

CAEDDU, Joseph, *La bustina di Minerva (1985-1994) d’Umberto Eco : aspects et effets de l’ironie et de la parodie*, Nanterre, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 1996.

CARONI, Sebastiano, *Thinking beyond disciplines: intellectuality, interdisciplinarity, and creativity in Pierre Bourdieu and Umberto Eco*, London, University College London, 2013.

BARROS, Antonio, *Nem tudo vale : teoria da cooperação interpretativa e dos limites da interpretação segundo Umberto Eco*, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2010

FIORUCI, Wellington Ricardo, *Leitor-modelo e leitor-detetive : crítica e ficção nas poéticas de Umberto Eco e Ricardo Piglia*, Assis, UNESP, 2007.

NUNES, Nayna Gasparotti, *O leitor nas trilhas do texto : um diálogo entre a teoria de Umberto Eco e a poética da leitura de Jorge Luis Borges*, Assis, UNESP, 2007.

FFORDE, Jasper

#### **A) Livres**

HORSTKOTTE, Martin, "The Postmodern Fantastic in Contemporary British Fiction", Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2000.

RUBIK, Margarete, *A Breath of Fresh Eyre: Intertextual and Intermedial Reworkings of Jane Eyre*, Amsterdam, Rodopi, 2007.

#### **B) Articles**

HATELEY, Erica, "The End of The Eyre Affair: Jane Eyre, Parody, and Popular Culture", Oxford, Journal of Popular Culture, n°6, 2005.

YEN-MAI, Tran-Gervat, *The Eyre Affair de Jasper Fforde : une expérience de critique amusante*, Rennes, *Revue LISA*, 2009.

WOLFGANG, Funk, ““What’s Next?” Jasper Fforde’s Attempts on Jane Eyre”, Rennes, *Revue LISA*, 2010.

MUSSA, Alberto

**A) Article**

HASSAN, Waïl, “Arab-Brazilian Literature: Alberto Mussa’s Arabian Ode and South-South Dialogue”, Madrid, *Alif: Journal of Comparative Poetics*, n°31, 2011.

TCHAK, Sami

**A) Livre**

SATRA, Baguissoga, *Les audaces érotiques dans l’écriture de Sami Tchak*, Paris, L'Harmattan, 2011.

**B) Articles**

ADJOUMANI, Mia Elise, « Affirmer son identité par la différenciation : Place des fêtes de Sami Tchak », Pitesti, *Studii si Cercetari Filologice : Seria Limbi Romanice*, n°10, 2011.

AMEDEGNATO, Ozouf Sénamin, « L’Afrique à rebours: la décadence dans un corpus de littérature Togolaise », Trom, *Nordlit : Tidsskrift i litteratur og kultur*, n°2, 2012.

PARAVY, Florence, « Écrivains africains en quête d’un tiers monde », Silène, 2011,

URL : [http://www.revue-silene.comf/index.php?sp=comm&comm\\_id=87](http://www.revue-silene.comf/index.php?sp=comm&comm_id=87), page consultée le 13 février 2016.

KANGNI, Alem, « Hermina, de Sami Tchak : philosophie dans le foutoir », *Les Pilles, Africultures*, n°2, 2003.

K. SIMEDOH, Vincent, Sami Tchak, « Hermina : L'intertextualité ou une réflexion sur l'art romanesque », *Ethiopiennes*, 2005, URL : <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1032>.

### **C) Thèses**

ATTIKPOE, Kodjo, *De la transgression comme pratique esthétique dans les romans de Sami Tchak*, Montréal, Université de Montréal, 2011.

M'ELLA, Oscar Megne, *Esthétique et Théorie de l'Obscène dans la modernité littéraire négro-africaine : les cas de Places des fêtes et de Hermina de Sami Tchak*, Paris, Paris 3, 2014.

NDOMBI LOUMBANGOYE, Ornella Pacelly, *Ecriture du corps et mythe personnel de l'écrivain : Approche psychocritique de Place des fêtes, Hermina et la fête des masques de Sami Tchak*, Limoges, Université de Limoges, 2016.

VOLODINE, Antoine

### **A) Livres**

RUFFEL, Lionel

- *Volodine Post-exotique*, Nantes, Cécile Defaut, 2007.

- *Le Dénouement*, Paris, Verdier, 2005.

DETUE, Frédéric, OUELLET, Pierre, *Défense et illustration du post-exotisme. Avec Antoine Volodine*, Montréal, VLB Éditeur, 2008.

## **B) Articles**

LAMARRE, Mélanie, « Antoine Volodine : une prose inactuelle ? », Paris, *Critique*, n°5, 2009.

MERCIER, Andrée, FORTIER, France, « La captatio illusionis du roman contemporain. Volodine, Echenoz, Makine et Dickner », Laval, *Temps Zéro : Revue d'Étude des Écritures Contemporaines*, n°8, 2014.

METTE, Tjell, « Le manifeste sous l'emprise de la fiction », Laval, *Études littéraires*, n°3, 2013.

SAINT-GELAIS, Richard, « Faction Antoine Volodine », *Tangence*, n°52, 1996, URI: <http://id.erudit.org/iderudit/025919ar>, page consulté le 09 février 2016.

SOULÈS, Dominique, « Post-exotisme, mode d'emploi », *Acta fabula*, 2007, URL : <http://www.fabula.org/revue/document3569.php>, page consultée le 02 septembre 2015.

NICOLINO, Sylvain, ROUX, Laurent, OMONT, Sébastien, « Dossier avec un entretien d'Antoine Volodine, "L'Humour du désastre" », Bagnolet, *La Femelle du Requin* n°19, 2002.

### III. Bibliographie générale

#### A) Ouvrages d'histoire littéraire et d'analyse du roman

ALBERES, René Marill, *Histoire du roman moderne*, Paris, Albin Michel, 1963.

APOSTOLIDES, Jean-Marie, *Debord Le naufrageur*, Flammarion, Paris, 2015.

ATTALA, Daniel, *Macedonio Fernández : "précurseur" de Borges*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

BAKHTINE, Mikhaïl

- *Esthétique et théorie du roman*, traduit par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1987 [1975].

- *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit par Andrée Robel, Gallimard, 1970, [1965].

- *La Poétique de Dostoïevski*, traduit par Julia Kristeva, Paris, Seuil, 1998 [1929].

BARICCO, Alessandro, *Los Bárbaros*, traducido por Xavier González Rovira, Barcelona, Anagrama, 2008.

*I barbari*, Roma, Fandango Libri, 2006.

BARTHES, Roland, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1977.

BATAILLE, Georges, *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2007 [1957].

BAUDRILLARD, Jean, *De la séduction*, Paris, Gallimard, 1988 [1979].

BOURDIER, Jean, *Histoire du roman policier*, Paris, Fallois, 1996.

BRETON, André, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1966 [1940].

BROWN, Peter, *Mallarmé et l'écriture en mode mineur*, Paris, Minard, 1998.

BRUNEL, Pierre, PICHOS, Claude, ROUSSEAU, André-Michel, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, Armand Colin, 1996.

BRUNEL, Pierre

- *Précis de littérature comparée*, Paris, Presses universitaires de France, 1989.

- *La Littérature française aujourd'hui : essai sur la littérature française dans la seconde moitié du XXe siècle*, Paris, Vuibert, 1997.

- *Où va la littérature française aujourd'hui ?*, Paris, Vuibert, 2002.

CHEVREL, Yves

- *La Recherche en littérature*, Paris, Presses universitaires de France, 1994.

- *La Littérature comparée*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.

CURATOLO, Bruno, *Les Écrivains auteurs de l'histoire littéraire*, France-Comté, Presses Universitaires de Franche-Comté, « Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté », 2007.

DUMOULIE, Camille, *Littérature et philosophie : le gai savoir de la littérature*, Paris, A. Colin, 2002.

FONDANECHÉ, Daniel, *Paralittératures*, Paris, Vuibert, 2005.

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

GIRARD, René

- *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Pluriel, 2011 [1961].

- *La Violence et le sacré*, Paris, Fayard, 2011 [1972].

- *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, « Le Livre de Poche », 2009 [1982].

HADDAD, Karen, CLAUDON, Francis, *Précis de littérature comparée*, Paris, A. Colin, 2008.

HELUIN, Anaïs, *Littérature et désir dans le monde afro-caribéen - Un match amoureux*, Paris, Acoria, 2014.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978 [1972].

JEANNELLE, Jean-Louis, DEBAENE, Vincent, MACE, Marielle, *L'Histoire littéraire des écrivains*, Paris, PUPS, 2005.

JEANNELLE, Jean-Louis, *Fictions d'histoire littéraire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « La Licorne », 2009.

KRISTEVA, Julia,

- *Séméiotiké : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

- *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

MARX, William

- *L'Adieu à la littérature*, Paris, Minuit, 2005.

- *La Haine de la littérature*, Paris, Minuit, 2015.

MOISAN, Clément, *L'Histoire littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.

MORAES, Eliane Robert, *O Corpo impossível*, São Paulo, Iluminuras, 2012.

MORENO BLANCO, Juan

- *Novela histórica colombiana e historiografía teleológica a finales del siglo XX*, Cali, Programa Editorial Universidad del Valle, 2015.

- *Borges en francés*, Cali, Ediciones El Silencio, 2015.

NADEAU, Maurice, *Le Roman français depuis la guerre*, Paris, Le Passeur, Paris, 1992.

NANCY, Jean-Luc, LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *L'Absolu littéraire : théorie du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1990.

OLIVIER-MARTIN, Yves, *Histoire du roman populaire en France : de 1840 à 1980*, Paris, Albin Michel, 1980.

PAZ, Octavio, *Corriente alterna*, Mexique, Siglo-Veintiuno Editores, 1967.

POZUELO-YUANCOS, José María, *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2010.

RANCIERE, Jacques

- *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, 1998.

- *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

RAIMOND, Michel, *La Crise du roman : des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966.

ROELEN, Nathalie, VERCRUYSSSE, Thomas, *Lire, écrire, pratiquer la ville*, Paris, Kimé, 2016.

ROHOU, Jean, *L'Histoire littéraire : objets et méthodes*, Paris, Nathan, 1996.

TADIÉ, Jean-Yves, *La Critique littéraire au <sup>xx</sup>e siècle*, Paris, Belfond, 1987.

VAILLANT, Alain, *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010.

ZIEGER, Karl, TOMICHE, Anne, *La Recherche en littérature générale et comparée en France en 2007 : bilan et perspectives [actes de la journée d'étude du 18 novembre 2006 organisée par la SFLGC et CAMELIA]*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2007.

## **B) Philosophie et psychanalyse**

COLINA, Fernando, *El saber del delirante*, Madrid, Sintesis, 2001.

DEBORD, Guy, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto Gallimard », 2006.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix,

- *L'Anti-Œdipe : capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1973 [1972].

- *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

- *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

DELEUZE, Gilles

- *Proust et les signes*, Paris, Presses universitaires de France, 1964.

- *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1968.

FREUD, Sigmund

- *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, traduit par Marie Bonaparte et M. Nathan, Paris, Gallimard, 1974 [1905].

- *L'Inquiétante étrangeté : et autres essais*, traduit par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, 1985 [1919].

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.

LACAN, Jacques, *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1990 [1973].

LYOTARD, Jean-François, *La Condition post-moderne. Rapports sur le savoir*, Paris, Minuit, « Critique », 1985.

MESCHONNIC, Henri, *Pour sortir du postmoderne*, Paris, Hourvari, 2009.

NASIO, Juan David

- *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*, Paris, Rivages, 1992.

HUIZINGA, Johan, *Homo ludens (Essai sur la fonction sociale du jeu)*, Paris, Gallimard, 1951.

#### IV. Ouvrages littéraires

ARTAUD, Antonin, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004.

BORGES, Jorge Luis

- *Obras completas*, Barcelona, Emecé, 1989.

*Œuvres complètes Tome I et II*, traductions par Jean-Pierre Bernès, Roger Caillois, Claude Esteban... [et al.], Paris, Pléiade, 2010.

BORGES, Luis, CASARES, Bioy, *Obras completas en colaboración*, Madrid, Alianza, 1981.

CERVANTES, Miguel, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Plutón, 2010 [1615].

*L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, traduit par Aline Schulman, Paris, Seuil, 1997.

EUGENIDES, Jeffrey, *The marriage plot*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2011.

*Le roman du mariage*, traduit par Olivier Deparis, Paris, Olivier, 2013.

FERNANDEZ, Macedonio, *Museo de la Novela de la Eterna*, Madrid, Catedra, 2010 [1965].

*Musée du roman de l'Éternelle : premier bon roman*, traduit par Jean-Claude Masson, Paris, Gallimard, 1993.

JOYCE, James,

- *Ulysses*, London, The Bodley Head, 1960. [1922].

*Ulysse*, traduit par Jacques Aubert, Paris, Gallimard, 2004.

- *A portrait of the artist as a young man*, New York, Oxford University Press, 2008 [1916].

*Portrait de l'artiste en jeune homme ; précédé de Portrait de l'artiste*, traduit par Jacques Aubert, Paris, Gallimard, 1992.

PESSOA, Fernando, *O Livro do desassossego por Bernardo Soares*, Lisboa, Ática, 1982.

*Le Livre de l'intranquillité*, traduit par Françoise Laye, Paris, Christian Bourgois, 1988.

PIGLIA, Ricardo, *Blanco nocturno*, Barcelona, Anagrama, 2010.

*Cible nocturne*, traduit par François-Michel Durazzo, Paris, Gallimard, 2012.

QUENEAU, Raymond, *Aux Confins des ténèbres : Les fous littéraires*, Paris, Gallimard, 2002.

SAER, Juan José

- *Une littérature sans qualités*, Saint-Nazaire, Arcane 17, 1985.

- *La ocasión*, Barcelona, Destino, 1988.

*L'Occasion*, traduit par Laure Guille-Bataillon, Paris, Seuil, 1996.

RABELAIS, François, *Œuvres complètes*, édition revue et complétée par Lucien Scheler, Paris, Gallimard, 1955.

SANTIS, Pablo de, *Los Anticuarios*, Barcelona, Destino, 2010.

*La Soif primordiale*, traduit par François Gaudry, Paris, Métailié, 2012.

VILA-MATAS, Enrique

- *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama, 2000.

*Bartleby et compagnie*, traduit par Eric Beaumatin, Paris, Christian Bourgois, 2009.

- *Historia abreviada de la literatura portátil*, Barcelona, Anagrama, 2000.

*Abrégé d'histoire de la littérature portative*, traduit par Eric Beaumatin, Paris, Christian Bourgois, 1990.