

Andrea Torres Perdigón

La littérature obstinée

Le roman chez Juan José Saer,
Ricardo Piglia et Roberto Bolaño

TRANS-ATLÁNTICO
LITERATURAS



Une idée particulière de littérature est née au cours des XVIII^e et XIX^e siècles, période qui coïncide avec la naissance du genre romanesque moderne. L'émergence d'un roman moderne, issu des transformations de l'époque, configure un champ virtuel de caractéristiques qui a marqué aussi bien la théorie littéraire du XX^e siècle que la production de textes.

Cet ouvrage présente une étude comparative des poétiques de Juan José Saer, Ricardo Piglia et Roberto Bolaño afin de questionner, d'un point de vue théorique, la vitalité de cette idée de roman moderne et, par voie de conséquence, de la notion même de littérature qu'elle suppose.

Puisant dans le contenu des essais et des entretiens de ces auteurs hispano-américains majeurs, l'analyse des formes narratives, réflexives et hybrides de trois de leurs romans (*La grande*, *La ciudad ausente* et *2666*) révèle chez eux la présence des traits principaux du roman moderne que le présent ouvrage examine en profondeur : l'indétermination, la réflexivité et l'expérience.



Andrea Torres Perdigón est docteur en Études romanes espagnoles (littérature hispano-américaine) de l'Université Paris Sorbonne. Elle a publié des articles sur la métafiction, la narrativité, le genre romanesque et l'œuvre de Juan José Saer, Ricardo Piglia, Roberto Bolaño et Macedonio Fernández, aussi bien en Europe qu'en Amérique latine. Actuellement, elle est enseignante-chercheuse à la Faculté de sciences humaines et sociales de l'Université EAN à Bogotá, Colombie.

La littérature obstinée

**Le roman chez Juan José
Saer, Ricardo Piglia et
Roberto Bolaño**



P.I.E. Peter Lang

Bruxelles · Bern · Berlin · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

Andrea TORRES PERDIGÓN

La littérature obstinée

**Le roman chez Juan José
Saer, Ricardo Piglia et
Roberto Bolaño**

Trans-Atlántico

n° 11

Cette publication a fait l'objet d'une évaluation par les pairs.

Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'éditeur ou de ses ayants droit, est illicite. Tous droits réservés.

© P.I.E. PETER LANG s.a.

Éditions scientifiques internationales

Bruxelles, 2015

1 avenue Maurice, B-1050 Bruxelles, Belgique

www.peterlang.com ; info@peterlang.com

Imprimé en Allemagne

ISSN 2033-6861

ISBN 978-2-87574-195-0

eISBN 978-3-0352-6539-2

D/2015/5678/

Information bibliographique publiée par « Die Deutsche Nationalbibliothek »

« Die Deutsche Nationalbibliothek » répertorie cette publication dans la « Deutsche Nationalbibliografie » ; les données bibliographiques détaillées sont disponibles sur le site <http://dnb.de>.

En disant cela j'émet, bien entendu, aucune objection contre le 'lien de la littérature avec la vie'. Je doute seulement que cette manière de poser le problème soit correcte. Peut-on dire 'la vie et l'art', alors que l'art aussi est 'vie'?

Iouri Tynianov, « Problème de la langue du vers »

Le vers lui-même, Les problèmes du vers

Mais, on le sait depuis Aristote, la fiction n'est pas l'invention de mondes imaginaires. Elle est d'abord une structure de rationalité : un mode de présentation qui rend des choses, des situations ou des événements perceptibles et intelligibles [...]

Jacques Rancière, *Le fil perdu, Essais sur la fiction moderne*

Remerciements

Cette étude est issue d'une thèse doctorale soutenue à l'Université Paris-Sorbonne en 2014. Je voudrais donc remercier d'une manière spéciale et chaleureuse les personnes qui ont été présentes pendant la période de rédaction et d'édition de ce texte et qui l'ont enrichi avec leurs commentaires et suggestions: merci à Nicolás Alvarado, mon lecteur inconditionnel, toujours précis et généreux. À Mathilde Silveira, pour sa lecture attentive et ses conseils. À Diego Vernazza, pour les remarques enthousiastes et l'intérêt encourageant qu'il a manifesté pour cette recherche. À Jérôme Dulou, Ivonne Sánchez, Frédéric Detue, Carlos Pérez et Camilo Vargas pour les suggestions et l'échange à propos de certains chapitres. Je voudrais remercier aussi ma collègue Sylvie Decaux pour la relecture des traductions de plusieurs citations ainsi que Maya Anderson pour son aide vers la fin. Merci à mes parents et à mon frère pour leur soutien et leur indispensable compagnie, malgré la distance. Ma gratitude est immense.

De même, j'aimerais remercier les membres du jury de thèse pour leurs commentaires et leurs critiques, très utiles pour l'édition du texte : Graciela Villanueva, José García-Romeu, Karim Benmiloud, Joaquín Manzi et Eduardo Ramos-Izquierdo. Finalement, je voudrais évoquer la mémoire de Javier González Luna, professeur qui a marqué ma formation et à qui je dois l'envie de faire de la recherche.

Table de matières

Introduction	13
I. L'indétermination	27
1. Le roman en tant que genre indéterminé.....	27
2. Saer : du roman à la narration-objet.....	32
2.1. L'unicité du projet : le registre lyrique et le registre narratif.....	33
2.2. La narration-objet et l'indétermination du monde.....	39
2.3. L'exploration des formes.....	47
3. Piglia : entre le roman et la fiction.....	54
3.1. Le registre argumentatif et le registre narratif.....	55
3.2. Vers la fiction.....	66
3.3. La recherche de la narration.....	77
4. Bolaño : le roman et l'abîme.....	86
4.1. Le lyrique, le narratif et le parodique.....	88
4.2. Des profondeurs, abîmes et sauts dans le vide.....	101
4.3. Le roman et le périple vers l'indéterminé.....	109
II. L'expérience	115
1. Le rapport entre l'expérience et le roman.....	115
2. La littérature comme anthropologie.....	129
2.1. Les conventions représentationnelles du roman.....	129
2.2. L'anthropologie spéculative.....	135
3. Lecture, roman et vie.....	143
3.1. Le constat d'une tension.....	143
3.2. Autour de la lecture.....	148
4. L'expérience esthétique et l'hétéronomie.....	152
4.1. Phénomène esthétique, histoire et autobiographie.....	152
4.2. L'expérience de la forme : l'effet de l'horreur, l'humour et le plaisir.....	161

III. La réflexivité	169
1. Le roman et la réflexivité	169
1.1. Réflexivité et autonomie	169
1.2. Le moment esthétique	176
1.3. Le moment théorique	183
2. Réflexivité et métafiction	191
2.1. Autour du terme « métafiction »	191
2.2. Quatre raisons	195
3. Saer et la forme	209
4. Piglia et la critique	218
5. Bolaño et la structure	229
IV. Les formes du roman	241
1. <i>La grande, La ciudad ausente</i> et <i>2666</i>	241
2. Les formes narratives	249
2.1. Les axes narratifs et la multiplicité d'histoires	249
2.2. Le retour d'une narrativité traditionnelle	263
3. Les formes réflexives	282
3.1. Le plan explicite	282
3.2. Les narrateurs : leurs incertitudes, imprécisions et lieux d'énonciation	285
3.3. Les éléments associés aux énoncés réflexifs	290
4. Les formes hybrides	307
4.1. Le plan architectural	307
4.2. La rencontre	309
4.3. La machine	312
4.4. Les crimes et la figure d'Archimboldi	317
Conclusion	327
Bibliographie	337
Index des auteurs	353

Introduction

Alors que notre époque semble être dominée par l'image et les médias audiovisuels, il est pertinent de se demander : pourquoi lisons-nous encore des romans ? Pourquoi le roman semble-t-il conserver, de nos jours, le rôle d'une condensation de ce que nous appelons littérature ? Comment se fait-il que ce genre de texte puisse être le plus populaire dans nos sociétés contemporaines, c'est-à-dire celui qui a probablement le plus de succès en termes de marché éditorial et, à la fois, conserver un lien très étroit avec une idée de littérature qui se trouve, apparemment, en danger de mort, car éloignée d'un public de masse ? S'agit-il d'une même idée de roman dans ces deux cas ? Est-ce que le roman s'est complètement transformé en un autre type de texte par rapport aux classiques des trois derniers siècles ?

Le constat dont proviennent ces questions est élémentaire et il convient de l'explicitier : ce que nous appelons, de nos jours et en qualité de lecteurs contemporains, *littérature* n'a pas toujours été le même phénomène pendant toute son histoire. Plus particulièrement, la pratique de l'écriture fut profondément modifiée au cours des XVIII^e et XIX^e siècles, période qui coïncide avec la naissance du genre romanesque moderne, comme nous le verrons en détail dans les pages qui suivent. Or, l'idée de littérature née à partir de ces transformations et à ce moment-là, est-elle réellement obsolète, oubliée ou en danger actuellement ? Ne fait-elle plus partie des préoccupations des écrivains aujourd'hui ? S'est-elle vraiment métamorphosée en une autre pratique, entièrement différente de l'idée de littérature moderne ?

Ce que nous constatons à l'égard de l'idée de littérature est indéniable aussi quant à la théorie littéraire : elle n'est pas uniforme depuis la tradition poétique ou rhétorique classique jusqu'à nos jours. Tout comme l'idée moderne de littérature, la pratique d'écriture qui traite des textes littéraires n'a pas toujours été la même, de sorte que ce que nous appelons aujourd'hui « théorie » ne s'identifie pas intégralement aux disciplines classiques. Or, de même que nous nous interrogeons sur la vitalité de l'idée de littérature, nous pouvons poser la question suivante : le phénomène particulier de la théorie littéraire du XX^e siècle est-il actuellement anachronique ? Convient-il, pour les études littéraires, de tourner la page de la théorie littéraire du siècle dernier, en l'accusant non seulement d'être obsolète, mais d'être coupable de la diminution de l'intérêt que suscite l'écriture littéraire auprès des nouvelles générations ?

Dans cet ordre d'idées, à un moment où les études littéraires semblent s'orienter de plus en plus vers une attitude post-critique ou post-théorique,

il nous a semblé nécessaire de repenser, en parallèle à cette idée du roman moderne et de sa possible vigueur actuelle, ce que fut la théorie littéraire et ses relations avec le genre romanesque. Il était important donc, dans cette étude, de s'interroger également sur la pensée théorique à propos de la littérature, notamment à la lumière de la théorie du roman, afin d'observer si elle est – aussi – véritablement anachronique ou superflue de nos jours. Autrement dit, il est fondamental, à nos yeux, de repenser la question suivante : est-il pertinent, pour les études littéraires, de s'immerger dans l'abandon de toute possibilité théorique, au profit d'une critique culturelle globale et sans autre spécificité que l'analyse de « documents » culturels, à partir de critères uniformisés ? Ainsi, toutes ces problématiques autour du *roman*, mais aussi autour de la *théorie* du roman ont motivé la recherche que nous présentons ici.

En ce sens, cet ensemble de questions traverse et oriente l'intégralité de ce livre, raison pour laquelle sa structure a été organisée à partir de concepts théoriques que nous détaillerons par la suite. Il est indispensable de préciser donc que cette recherche porte sur l'idée de roman, et dans cette mesure, autant sur sa théorie que sur ses formes concrètes. Il ne s'agit pas alors d'un ensemble d'analyses philologiques ou d'explications de texte à partir d'un corpus donné de romans hispano-américains. Il sera question plutôt d'examiner les traits dominants du genre au sein de la théorie du roman, d'observer jusqu'à quel point ils demeurent d'actualité dans la poétique de trois écrivains en particulier, et d'analyser les effets de ces traits dans la construction concrète des formes romanesques de ces mêmes auteurs. Ainsi, avant d'exposer la réflexion issue de toutes ces questions, il convient de rappeler ce que nous entendons par « idée de roman moderne », pour ensuite expliquer le choix des auteurs hispano-américains ainsi que leur relation avec cette idée problématique de littérature, afin d'expliquer, en dernier lieu, la structure de cette recherche.

L'idée de roman moderne

Central to the theorization of the novel as a historical entity is the premise that the novel, the quintessentially modern genre, is deeply intertwined with the historicity of the modern period, of modernity itself.

Michael McKeon, « Introduction »
Theory of the Novel, A Historical Approach

Le roman moderne a généré une série complexe de questions théoriques et formelles. Cet ensemble de formes et de questionnements implique, à son tour, une idée de littérature particulière. Ainsi, la question du roman – de son identification, de sa définition, de son

origine et de sa tradition – nous mène à une tâche fort exigeante, étant donné que réfléchir à la notion de roman moderne veut dire aussi penser à une conception donnée de la littérature. Il suffit de s'interroger sur l'utilisation courante que l'on fait du terme « roman » pour se rendre compte que cette notion – et la conception de la littérature qu'elle entraîne – demeurent problématiques.

Ce caractère problématique du terme « roman » est visible notamment du point de vue de l'histoire littéraire : l'origine de ce genre reste difficile à identifier et il dépend dans une mesure considérable de la façon dont le roman est lu de nos jours.

Le débat sur l'origine et la définition du roman moderne qui a eu lieu au XX^e siècle reste ouvert et comporte encore de multiples versants. Marina Mackay résume cette situation de la façon suivante, en particulier dans le contexte anglophone :

L'histoire de l'émergence du roman peut être racontée différemment selon ce que vous pensez qu'un roman est en réalité. [...] Ainsi, la divergence est énorme, tant géographiquement que temporellement : d'une part, le roman est le produit d'une antiquité classique culturellement hybride, et d'autre part, le résultat de la transition de la Grande Bretagne vers la modernité capitaliste (MacKay 2011 : 21, notre traduction¹).

Selon MacKay, l'établissement d'un moment d'émergence du roman repose sur la notion qu'on a en tant que lecteurs de romans, ce qui ramène la question à une sorte d'aporie : « votre datation de l'origine du roman dépend de votre définition du roman, mais votre définition dépend de la datation que vous donnez » (2011 : 23, n. t.). Néanmoins, la perspective de MacKay explique pourquoi certains auteurs peuvent lire le roman comme s'il s'agissait d'un genre qui existait depuis les Grecs, comme Margaret Anne Doody dans *The True Story of the Novel* (1996), et d'autres traitent la question comme si l'émergence de cette forme narrative était indissociable des sociétés modernes capitalistes, comme c'est le cas d'auteurs influents tels que Ian Watt, avec *The Rise of the Novel* (1957) ou, plus récemment, de l'orientation de la compilation *Theory of the Novel, A Historical Approach* (2000), de Michael McKeon. Au sein de la tendance selon laquelle l'origine du roman est quelque chose de strictement moderne, il y a principalement deux textes considérés comme fondateurs, selon que l'on travaille la tradition anglo-saxonne ou la tradition hispanique : *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe et *Don Quichotte* (1605 et 1615) de Miguel de Cervantès (Robert 1972 : 11).

¹ Dorénavant, cette indication sera abrégée par n. t.

La vision de MacKay du débat autour des origines du roman devient intéressante pour introduire notre recherche précisément grâce au constat suivant : si l'on privilégie certains traits du roman plutôt que d'autres, on tracera l'origine du genre dans des textes de la tradition classique, ou on la recréera à partir de certains textes européens du XVIII^e siècle et, particulièrement dans le contexte hispanique, au XVII^e siècle à partir de *Don Quichotte*. De ce point de vue, et en ayant conscience du fait que « dans l'histoire littéraire, tout comme dans la littérature elle-même, les commencements explicatifs et les fins révélatrices sont aussi artificiels que séduisants » (MacKay 2011 : 33, n. t.), cette étude prétend montrer comment certains traits du roman contemporain hispano-américain établissent un dialogue incontournable avec ce qu'on appellera l'idée de « roman moderne ». En ce sens, peut-être faudrait-il situer nos recherches plutôt dans la deuxième perspective signalée par MacKay, c'est-à-dire celle qui privilégie des caractéristiques développées à un moment historique donné qui commencerait au XVIII^e siècle², de manière parallèle à la formation des sociétés capitalistes et industrialisées en Europe, et plus tard en Amérique, et qui continuerait à se développer pendant les XIX^e et XX^e siècles.

Dans cet ordre d'idées, ce qu'on appelle l'idée de roman moderne constitue donc un concept assez difficile à saisir, étant donné que ses enjeux sont également ceux d'une conception de la littérature caractéristique de nos sociétés occidentales modernes. D'où l'espace privilégié du roman à l'intérieur des études littéraires récentes et aussi – probablement – sa prédominance parmi les genres narratifs pendant les deux derniers siècles.

Poursuivons en nous déplaçant vers le contexte de la littérature hispano-américaine contemporaine, c'est-à-dire concrètement celui postérieur au succès, dans les années 1960 et 1970, d'auteurs maintenant considérés comme classiques tels que Gabriel García Márquez (1927), Mario Vargas Llosa (1936), Julio Cortázar (1914-1984) ou Carlos Fuentes (1928-2012) parmi d'autres. Ce contexte littéraire récent commencerait donc à partir des années 1980 et il est sans doute caractérisé par une prolifération de figures individuelles, à laquelle il serait probablement inutile d'imposer des *mouvements* unifiés. Or, dans ce contexte que nous tenons pour contemporain, trois figures particulières surgissent, dont l'œuvre expose un rapport extrêmement proche de certains traits du genre romanesque moderne. Il s'agit des

² Certes, ayant comme antécédent le *Don Quichotte* de Cervantès, ouvrage récupéré et valorisé par des auteurs du XVIII^e siècle tels que Laurence Sterne (1713-1768) ou Denis Diderot (1713-1784), (MacKay 2011 : 151).

Argentins Juan José Saer (1937-2005) et Ricardo Piglia (1940)³, et du Chilien Roberto Bolaño (1953-2003), figures d'ailleurs assez reconnues dans le domaine académique. L'hypothèse que nous explorerons consiste donc à établir un lien entre le projet esthétique de ces écrivains et trois caractéristiques précises de l'idée de roman moderne, caractéristiques qui seront expliquées dans les pages qui suivent.

Avant d'établir ce lien, il faudrait revenir sur le fait que le genre romanesque pose un problème fondamental à l'analyse, problème qui s'apparente à la discussion énoncée par MacKay sur ses origines : une tradition homogène et unique de ce genre littéraire est inexistante. Alors, d'un côté, les origines du roman restent problématiques, car elles dépendent de notre conception actuelle du genre, et d'un autre côté, le terme de roman est employé pour identifier une multiplicité de textes hétérogènes provenant de traditions différentes. Certes, entre le XVIII^e et le XX^e siècle, l'histoire littéraire a regroupé des textes divers sous la catégorie de « roman ». Cette difficulté a été exposée par Jean-Marie Schaeffer de la façon suivante :

Cette dérive sémantique du terme explique l'existence de rétroprojections abusives dont notre notion commune actuelle de 'roman' est le cas le plus exemplaire : l'attrait quelque peu fatal que le concept de 'théorie du roman' exerce sur les études littéraires est sans doute dû entre autres au fait que nous confondons l'identité du terme avec une supposée identité sémantique transhistorique qui guiderait son évolution. Or, *de facto*, selon le champ référentiel qu'on privilégie (ce qui, dans beaucoup de cas, signifie concrètement : selon le siècle dont on est spécialiste), le terme possède des compréhensions diverses et, sur certains points, inconciliables (Schaeffer 2004 : 292).

La pluralité de formes et de conceptions du roman est bien réelle et elle met en scène des difficultés au moment de le penser en tant que genre littéraire. Pourtant, cette « supposée identité sémantique transhistorique » du roman ne nous semble pas être si illusoire, même en sachant, avec MacKay, qu'elle est toujours construite *a posteriori* et, surtout, en fonction de la notion contemporaine du genre littéraire. Certes, les romans des XVIII^e et XIX^e siècles constituent un corpus assez varié, et cela sans évoquer les différences linguistiques et nationales, voire régionales des textes. Néanmoins, il est possible d'identifier certains éléments qui permettent d'établir une distinction entre le roman moderne et les formes romanesques prémodernes (comme le « roman » grec, « la picaresca » ou les romans de chevalerie, par exemple). Le fait de reconnaître des différences historiques et contextuelles précises n'implique pas pour

³ En ce qui concerne le jeu des dates de naissance de Piglia, voir Daniel Mesa Gancedo (2006 : 167) et aussi Valeria Sager (2012).

autant qu'il soit impossible de postuler une idée de roman moderne, idée qui contiendrait des problématiques communes à une partie importante des textes fictionnels en prose parmi les plus importants des trois derniers siècles. De ce point de vue, on considère qu'il est productif de formuler certains traits identifiables et communs à une série de textes *romanesques*, tout en conservant l'adjectif *moderne*, afin d'éviter des ambiguïtés, et partant du fait que l'on construit cette idée *a posteriori* et toujours à partir d'un corpus hétérogène.

En outre, pour revenir à la citation de Schaeffer, cette « supposée identité sémantique transhistorique » du terme *roman* reste active du côté des romanciers eux-mêmes, dans la mesure où ils doivent travailler sur une idée de roman et, à la fois, sur la matérialité des textes qui ont été identifiés comme des romans. Il convient de clarifier que nous employons le terme *actif* ou *active* dans le sens d'un élément qui agit et, par voie de conséquence, qui produit des effets, comme nous le verrons tout au long de cette étude. Certainement, le romancier a affaire à un ensemble de possibilités virtuelles à partir duquel il projette son travail, conçu, lui aussi, comme un roman. Cette position vis-à-vis de l'idée de roman moderne trouve des échos dans la façon dont Gérard Genette pensait au genre littéraire dans sa célèbre « Introduction à l'architexte » :

Il nous suffira donc, pour l'instant, de poser qu'un certain nombre de déterminations thématiques, modales et formelles relativement constantes et transhistoriques [...] dessinent en quelque sorte le paysage où s'inscrit l'évolution du champ littéraire, et, dans une large mesure, déterminent quelque chose comme la réserve de virtualités génériques dans laquelle cette évolution fait son choix – non parfois sans surprises, bien sûr, répétitions, caprices, mutations brusques ou créations imprévisibles (Genette 1986 : 154).

Cette « réserve de virtualités génériques » – qui caractériserait le genre littéraire selon Genette – fait partie des matériels au moment de la production d'un texte donné. Schaeffer lui-même s'accordait sur ce point dans un autre texte, intitulé « Du texte au genre » : « [...] pour tout texte en gestation le modèle générique est un 'matériel' parmi d'autres sur lequel il 'travaille' » (Schaeffer 1986 : 197). L'idée de roman moderne, telle qu'on la postule ici, fonctionne donc de la même façon, c'est-à-dire comme ce champ virtuel sur lequel ces trois écrivains contemporains hispano-américains travaillent. L'objectif est donc de montrer des caractéristiques communes entre cette idée de roman moderne et le roman contemporain hispano-américain, en particulier à travers les trois figures de Saer, Piglia et Bolaño. Il s'agit de montrer comment leurs poétiques reprennent sans cesse les éléments de ce champ virtuel du roman moderne et comment ces éléments-là produisent des formes concrètes.

L'idée de roman moderne à laquelle appartiennent les œuvres romanesques de Saer, de Piglia et de Bolaño implique, au moins, trois éléments : d'abord, une notion héritée de littérature moderne assez complexe, ensuite des éléments formels associés à ce genre littéraire et, finalement, des idées apportées par la théorie du roman – depuis ses origines romantiques allemandes, en passant par le développement du genre lui-même aux XVIII^e et XIX^e siècles, jusqu'à la théorie littéraire proprement dite du XX^e siècle. Il est important de remarquer que ces trois éléments entraînent donc un caractère double : ils concernent les pratiques et les formes d'écriture et, à la fois, ils relèvent d'une pensée théorique. L'idée de roman moderne qu'on essaiera d'ébaucher et qui, de ce point de vue, est active chez ces trois auteurs hispano-américains, se nourrit donc de caractéristiques formelles des romans depuis le XVIII^e siècle européen et, en même temps, des postulats de la théorie du roman.

La recherche portera donc d'abord sur certaines caractéristiques des projets esthétiques de Saer, Piglia et Bolaño que l'on considère comme indissociables de trois traits particuliers de l'idée de roman moderne. Ces traits perçus comme fondamentaux et inhérents au genre romanesque moderne sont : l'indétermination, la relation à l'expérience et la réflexivité. Notre étude présentera ainsi la façon dont la poétique de ces auteurs hispano-américains tourne autour d'un travail sur ces trois piliers du roman moderne, pour ensuite analyser quels sont les effets spécifiques de ces traits au sein de quelques-uns de leurs textes romanesques. En ce qui concerne la méthodologie, il convient de préciser que la lecture comparée initiale des auteurs nous a permis de postuler l'existence d'une idée de littérature compatible entre les trois, ce qui nous a mené à chercher, par la suite, des caractéristiques marquantes du texte romanesque au sein de la théorie du roman. Les trois traits fondamentaux que nous proposons sont donc le résultat de la convergence des lectures croisées de Saer, Piglia et Bolaño, d'une part, et de la lecture de la théorie du roman, de l'autre. De même, l'approche théorique générale part d'une relecture critique de plusieurs aspects : elle s'inspire principalement de certains éléments du formalisme russe, du structuralisme français, des travaux narratologiques classiques et de ceux plus récents et, à la fois, elle reprend certains concepts de la *théorie critique*, en particulier de la pensée de Theodor Adorno, Walter Benjamin et Georg Lukács.

Sur Juan José Saer, Ricardo Piglia et Roberto Bolaño

Le choix de ces trois auteurs hispano-américains obéit à une volonté qu'il convient d'explicitier, étant donné que leurs œuvres sont très différentes et qu'ils n'appartiennent pas à une même génération (Bolaño est né plus de dix ans après Saer et Piglia). De même, malgré le fait

qu'ils appartiennent à une même aire géographique, celle du Cône Sud, leurs parcours se distinguent par l'influence de domaines intellectuels et culturels extérieurs à l'Argentine et au Chili. Sans nous attarder ici sur les détails biographiques, il est toutefois pertinent d'indiquer que Saer a vécu en France à partir de 1968 jusqu'à son décès à Paris, le 11 juin 2005, et qu'il a été enseignant à l'Université de Rennes⁴. Quant à Piglia, qui s'est récemment réinstallé en Argentine, il a vécu pendant plusieurs années entre Buenos Aires et les États-Unis, où il a enseigné dans des universités prestigieuses, notamment à Harvard et Princeton⁵. Finalement, en ce qui concerne Bolaño, il convient de rappeler qu'il a vécu au Chili pendant son enfance et préadolescence ; qu'il est ensuite parti avec sa famille au Mexique en 1968, pour retourner brièvement au Chili en 1973 à l'époque du gouvernement de Salvador Allende et de son renversement par le coup d'État de Pinochet ; et qu'il a fini par s'installer en Espagne en 1977, où il est mort en 2003, à Barcelone⁶. Contrairement à Saer et à Piglia, Bolaño n'a pas exercé le métier de professeur de littérature. Il est clair à partir de ces données que les contextes sont très variés de l'Argentine, aux États-Unis, en passant par la France, le Chili, le Mexique et l'Espagne, tout comme le sont aussi les relations de chacun avec l'Université, l'enseignement, la presse et la critique littéraire.

En dépit de la singularité de ces histoires de vie, et l'influence qui s'ensuit de contextes géographiques et culturels si différents (comme le français, l'états-unien, le mexicain ou l'espagnol, ou plus précisément, le catalan), il convient de signaler que ces auteurs partagent des éléments au sein de leurs poétiques, comme cette recherche tentera de le montrer.

D'abord, et sur un plan anecdotique, certains de ces écrivains ont eu des liens entre eux, ce qui relève, au moins, d'un intérêt réciproque dans certains cas. En particulier Piglia et Saer ont conservé un lien d'amitié pendant longtemps, dont témoigne le livre *Diálogo* (Piglia et Saer 2010) en qualité de recueil de plusieurs conversations littéraires entre les deux écrivains. D'autre part, un dialogue virtuel entre Piglia et Bolaño a été publié dans le supplément culturel *Babelia* de *El País*, le 3 mars 2001 (Piglia et Bolaño 2001 : 6-7), où ils discutent de plusieurs auteurs de la littérature mondiale et latino-américaine. Or, en dépit du fait que ce dialogue semble être l'unique trace d'un contact direct entre Piglia et Bolaño, il est possible d'entrevoir un intérêt réciproque. D'ailleurs,

⁴ Voir la chronologie établie par Julio Premat dans l'édition critique de *Glosa, El entenado* (Saer 2010b : 457-472).

⁵ Voir l'« Annexe: Bio-bibliographie de Ricardo Piglia » d'Orecchia Havas: « il commence en 1976 à voyager et à enseigner aux États-Unis, où il sera régulièrement et jusqu'à aujourd'hui professeur invité, notamment dans les universités de Berkeley, San Diego, Harvard et Princeton » (Orecchia Havas 2010b : 433).

⁶ Une chronologie a été publiée dans *Archivo Bolaño 1977-2003* (2013 : 131-132).

Bolaño fait allusion à Piglia dans ses entretiens (Bolaño 2011a : 81) et dans *Entre paréntesis*, en particulier à propos de sa lecture de Roberto Arlt: « ¿qué hubiera pasado si Piglia, en vez de enamorarse de Arlt, se hubiera enamorado de Gombrowicz?... en cualquier caso es Piglia quien eleva a Arlt dentro de su propio ataúd, sobrevolando Buenos Aires, en una imagen muy pigliana o muy arltiana, pero que, en rigor, sólo sucede en la imaginación de Piglia y no en la realidad » (Bolaño 2004a : 27). Cette remarque ironique de Bolaño dévoile son désaccord avec Piglia quant à la valorisation d'Arlt mais, en même temps, relève de la connaissance que le Chilien avait de l'œuvre et des essais de l'écrivain d'Adrogué. De même, Piglia a manifesté sa connaissance de Bolaño dans certains entretiens en étant plutôt élogieux : « Bolaño es un gran escritor y no podemos saber cuáles son los caminos que su obra abrirá en el futuro » (Piglia 2010a).

En revanche, Bolaño ne fait pas d'allusion à Saer, de même que ce dernier ne fait aucune référence au Chilien. Cette absence de lien personnel n'empêche pas pour autant que nous ne puissions étudier leurs projets esthétiques comme ayant certains points en commun et comme étant contemporains. Ainsi, tout en mettant en œuvre des projets bien distincts, Piglia et Saer, d'une part, et Piglia et Bolaño, de l'autre, ont eu un contact personnel, même si ce dernier n'a été que virtuel. Au-delà du niveau anecdotique qui concerne les rapports personnels entre ces auteurs, il est important de souligner l'intérêt qui a guidé leurs lectures réciproques, sauf pour Bolaño et Saer, évidemment. Cet intérêt n'implique pas nécessairement des traits en commun mais, au moins, il entraîne une lecture attentive et curieuse de leurs projets respectifs.

Outre cet aspect, les traits partagés par les poétiques de Saer, Piglia et Bolaño sont précisément ceux que nous identifions comme des piliers encore actifs de l'idée de roman moderne. Cela veut dire que leurs conceptions de la littérature sont fortement influencées par l'indétermination, le rapport à l'expérience et la réflexivité tels que nous définirons ces notions dans les trois premières parties de cette étude. Et ce, même si les effets produits par ces traits sont singuliers pour chacun des auteurs, comme nous le verrons à propos de quelques-uns de leurs romans. Il ne s'agit donc pas de postuler une réflexion sur les trois auteurs de manière indépendante et exhaustive, mais plutôt d'établir une lecture transversale des trois poétiques à partir de ces caractéristiques encore actives et apparemment inhérentes à l'idée de roman. Cette lecture croisée tente d'exposer les singularités des trois auteurs dans chaque cas, en indiquant simultanément les manières dont l'indétermination, le rapport à l'expérience et la réflexivité demeurent des traits communs à leurs poétiques.

Ainsi, le choix des œuvres de Saer, de Piglia et de Bolaño nous permet de montrer l'actualité de cette idée de roman moderne, particulièrement à travers les trois traits proposés et leurs effets sur la composition des romans. Cependant l'indétermination, le rapport à l'expérience et la réflexivité ne sont pas les seuls points en commun entre ces trois auteurs : tant les deux Argentins que le Chilien font partie d'un ensemble d'écrivains contemporains plus ou moins consacrés, dans la mesure où ils ont suscité un nombre très important de lectures critiques depuis plusieurs années. Cette reconnaissance de la part de la critique, des universités, mais aussi d'un public large fait de l'œuvre de ces trois figures un domaine adéquat pour retracer la vigueur ou l'anachronisme de l'idée de roman moderne dans le contexte hispano-américain. Au-delà des polémiques précises autour de la valorisation ou de la médiatisation éditoriale de ces trois écrivains, le fait d'être reconnu par les critiques et les lecteurs depuis un certain temps justifie, à nos yeux, que leurs textes soient un « lieu » privilégié pour étudier l'idée contemporaine de roman dans son rapport avec l'idée moderne de littérature. Cela ne veut pas dire que l'abondance de bibliographie critique soit une garantie de la valeur ou de la qualité de ces écrivains, mais simplement que, lorsque la question de la vitalité d'une idée de littérature donnée est en jeu, il est convenable de commencer la recherche par certains auteurs qui sont reconnus tant par l'institution universitaire que par la critique littéraire et le public de lecteurs en général.

Il est important tout de même de préciser que le succès relatif de ces auteurs en termes éditoriaux et académiques n'est pas le seul critère pris en compte : les traits que nous avons proposés au sein de la théorie du roman et des poétiques de Saer, Piglia et Bolaño se sont avérés pertinents au fur et à mesure que la recherche avançait, ce qui a consolidé le choix aussi *a posteriori*. De cette façon, la construction et le développement de la recherche en eux-mêmes confirment la décision initiale et demeurent le critère central à l'égard des écrivains étudiés. Ainsi, nous sommes consciente que d'autres auteurs hispano-américains contemporains – médiatisés dans une plus forte ou faible mesure que les nôtres – auraient pu faire partie de ce « lieu » où il est question de savoir si l'idée de littérature moderne est encore en vigueur. Néanmoins, l'inclusion d'autres écrivains aurait impliqué, outre les difficultés pratiques, notamment par rapport à l'extension de cette étude et à la précision des analyses, une vocation ou une intention d'établir une *tendance* de la littérature latino-américaine contemporaine. Cette intention, solidaire d'un esprit encyclopédique, n'est pas celle de cette étude. Ainsi, l'élargissement du corpus et des auteurs étudiés, tout en étant cohérent avec l'établissement d'une *tendance* littéraire, aurait entraîné leur inscription dans un panorama hispano-américain global actuel, ce qui est en dehors de la portée de cette

étude. Plus que l'établissement d'une tendance, cette recherche s'oriente donc vers l'analyse comparative et détaillée de cette idée de littérature moderne.

La structure

Puisqu'il s'agit d'une étude autour de l'idée de roman et des formes de celui-ci, l'organisation que nous avons adoptée est la suivante. La première partie, intitulée « L'indétermination », possède simultanément deux fonctions : d'abord, et comme son titre l'indique, elle expose un premier chapitre sur l'indétermination comme trait attribué au roman au sein de la théorie canonique du genre, pour ensuite déployer cette même indétermination au sein de la poétique des trois auteurs hispano-américains à travers trois chapitres indépendants dédiés aux textes critiques et aux essais de chacun d'entre eux. La deuxième fonction de cette première partie est de présenter la poétique et l'œuvre générale de Saer, Piglia et Bolaño, raison pour laquelle les trois chapitres dédiés aux auteurs sont particulièrement longs. Cette présentation simultanée de l'indétermination de l'idée de roman au sein de leurs poétiques, et de la description générale de leurs œuvres répond à une volonté d'introduire les auteurs *à partir de la problématique*, et non de manière isolée, comme si leurs poétiques pouvaient se différencier de la question du roman moderne. De cette façon, la lecture générale que nous proposons de leurs poétiques ainsi que le panorama global de leurs romans se déploient dans cette première partie.

Le modèle structurel qui consiste en un premier chapitre introduisant le débat à l'intérieur de la théorie du roman, suivi de trois chapitres indépendants consacrés à l'étude de l'œuvre critique et des essais de Saer, Piglia et Bolaño a été conservé pour la deuxième et la troisième partie, qui portent respectivement sur le rapport à « L'expérience » et sur « La réflexivité ». Ainsi, la deuxième partie se concentre sur la question de l'expérience, sans s'attarder sur les caractéristiques plus générales de ces poétiques. Suivant ce modèle, le premier chapitre est consacré au rapport entre le roman et l'expérience à l'intérieur de la théorie, et les trois suivants traitent le corpus d'essais, d'articles journalistiques et d'entretiens des trois auteurs, en fonction de ce rapport entre le roman et l'expérience.

La troisième partie porte sur « La réflexivité » et inclut également un chapitre où ce trait est étudié au sein de la théorie classique du roman. Ensuite, et contrairement aux deux parties précédentes, elle contient un deuxième chapitre où nous expliquons l'emploi du terme *réflexivité* au détriment de celui de *métafiction*. Il convenait de justifier les raisons de ce choix terminologique et conceptuel, étant donné l'actualité du débat

autour de la métafiction dans les études sur la littérature contemporaine. Compte tenu de l'ampleur et de la singularité de ce débat, nous avons décidé de lui consacrer un chapitre à part. Ensuite, et conservant le même modèle que les précédents, les trois chapitres suivants traitent la poétique de Saer, Piglia et Bolaño, cette fois-ci du point de vue de la réflexivité.

Les trois parties décrites jusqu'ici se concentrent principalement sur un corpus non romanesque spécifique. En ce qui concerne Saer, les textes étudiés sont principalement : *El concepto de ficción* (1997), *La narración-objeto* (1999) et *Trabajos* (2005), de même que *Diálogo* (2010)⁷, où l'auteur discute avec Piglia ; de ce dernier, outre les dialogues avec Saer, les textes travaillés sont spécialement *Crítica y ficción* (2001 et 1986) et *El último lector* (2005) ; finalement en ce qui concerne Bolaño, les principaux livres sont *Entre paréntesis* (2004a), le recueil d'articles et de conférences édité par Ignacio Echevarría, et *Bolaño por sí mismo, entrevistas escogidas* (Bolaño 2011a).

La quatrième et dernière partie s'intitule « Les formes du roman ». Celle-ci est consacrée à l'étude des effets produits par les trois traits antérieurs au sein de romans concrets. Les textes choisis pour cette analyse des formes romanesques sont *La grande* de Saer, *La ciudad ausente* de Piglia et *2666* de Bolaño, pour des raisons qui seront détaillées tout au long du premier chapitre de cette partie. La structure de cette partie est quelque peu différente de celle des trois précédentes, dans la mesure où quelques formes précises sont étudiées à travers ces romans, et ce sont celles-ci qui déterminent l'organisation des analyses : il s'agit de ce que nous proposons d'appeler les formes *narratives*, *réflexives* et *hybrides*. Ainsi, les romans des auteurs ne sont pas analysés séparément, comme c'est le cas à propos du corpus d'essais et d'entretiens – où nous présentons un chapitre par auteur pour chacun des traits de l'idée de roman. Au contraire, les analyses de ces formes romanesques sont exposées de façon à faire dialoguer sans cesse les trois textes et à comparer les singularités de ces types de formes dans chacun des cas. Le premier chapitre justifie donc le choix des romans ; les deux suivants portent respectivement sur les formes narratives et les formes réflexives, où nous essayons d'observer dans chaque cas le retour de certains aspects traditionnels et l'incorporation d'autres qui pourraient apporter de la nouveauté au genre romanesque ; le quatrième et dernier chapitre expose une analyse de ce que nous proposons d'appeler les formes hybrides à l'intérieur de ces trois romans hispano-américains, en justifiant comment celles-ci constituent des effets de l'idée de roman moderne. De même, ces formes hybrides ont permis de postuler une lecture d'ensemble de *La grande*, de *La ciudad ausente* et de *2666*.

⁷ D'autres versions ont été publiées précédemment (Piglia et Saer 1990, 1995).

La logique d'organisation des quatre parties de cette étude répond, d'une part, au besoin d'établir une lecture comparative des trois auteurs, et de l'autre, à la volonté d'analyser l'idée de roman tant dans sa dimension théorique que dans ses formes concrètes. Ainsi, au lieu de trois parties isolées, dont chacune aurait porté sur chacun des auteurs, nous en avons envisagé quatre où les textes de Saer, Piglia et Bolaño sont analysés de plusieurs points de vue et confrontés systématiquement : d'abord, en fonction des traits du roman proposés, en ce qui concerne leurs essais et entretiens – et donc dans le rapport à l'aspect *théorique* de cette idée de roman au sein de leurs poétiques ; et ensuite, à partir de l'analyse des formes romanesques concrètes, pour ce qui est de l'étude de *La grande*, de *La ciudad ausente* et de *2666* – c'est-à-dire, en ce qui concerne l'aspect *formel* de cette même idée de roman. Cette structure se justifie donc parce qu'elle a permis de conserver les deux aspects à propos de l'idée de roman moderne, c'est-à-dire qu'elle doit être pensée à partir de son versant théorique, mais aussi en fonction de ses formes concrètes, et ce en particulier dans le contexte littéraire contemporain hispano-américain.

Enfin, quant aux questions pratiques, il convient de noter que l'ordre d'apparition des trois auteurs hispano-américains est chronologique dans tous les chapitres, suivant leurs dates de naissance. De même, la bibliographie critique étant très abondante en ce qui concerne les œuvres respectives de Saer, de Piglia et de Bolaño, elle a été citée en fonction de sa pertinence à l'égard des problématiques traitées dans chacune des parties. Ainsi, cette bibliographie critique secondaire n'a pas été citée d'une manière exhaustive, étant donné que la multiplicité de sujets, d'approches et d'articles autour de ces auteurs ne concerne pas, dans plusieurs cas, la lecture qui en est faite ici. De la même façon, la bibliographie théorique se voit souvent restreinte aux textes traitant strictement du roman : nous ne nous attardons donc pas sur des textes théoriques classiques portant sur tous les genres narratifs, sur un concept large de *fiction* ou même sur ceux qui envisagent une tradition littéraire élargie jusqu'au domaine classique ou médiéval. Ces restrictions se justifient par un souci de clarté et d'acuité dans l'établissement de la problématique de l'idée de roman, déjà assez complexe dans le contexte moderne.

Piglia énonçait, dans son dialogue avec Saer, trois tendances qu'il croyait identifier dans le roman contemporain : une négative, une postmoderne (comprise comme hybridation d'une culture de masse et d'une haute culture) et une non-fictionnelle (où prédomine la narration factuelle, celle de faits réels). Ricardo Piglia affirme: « Por un lado una suerte de poética negativa [...]. Por otro lado estaría la línea que tiende a unir la cultura de masas y la alta cultura [...]. Y por último vería otra posible línea por el lado del trabajo con la no ficción » (Piglia et Saer 2010 : 20-21). Face à cette hypothèse, et même si l'œuvre des trois

auteurs hispano-américains étudiés ici peut comporter parfois des éléments de chacune de ces *tendances*, selon les grilles de lecture ou les modèles critiques employés, nous allons trouver tout au long de cette étude un type de roman quelque peu différent, qui ne coïncide pas strictement avec cette caractérisation. Ni entièrement négatif ni postmoderne ni non-fictionnel, ce roman contemporain ressemble plutôt à une persistance obstinée de l'idée moderne de littérature, idée qui continue à produire de nouvelles formes et qu'il convient, très probablement, de repenser.

En effet, si nous faisons allusion à la *littérature obstinée*, c'est dans la mesure où nous souhaitons démontrer que cette idée de roman moderne persiste à travers ces trois figures contemporaines, constat qui traverse l'ensemble de cette étude. Ainsi, cette idée de roman profondément moderne perdure comme un noyau fondamental de production de nouvelles formes littéraires. Il est donc important de se demander pourquoi cette idée continue d'être en vigueur : et si, comme nous allons l'exposer, elle est toujours d'actualité, c'est très probablement car cette obstination implique aussi une résistance. Ainsi, le roman moderne persiste comme champ générique virtuel de nos auteurs, mais il est aussi une forme de résistance face aux conventions qui dominent notre présent et à l'uniformisation des pratiques culturelles, comme nous le montrerons tout au long de cette recherche. L'aspect obstiné de cette littérature, compris à la fois comme persistance et comme résistance, est donc sous-jacent à toute la réflexion que nous avons menée ici. Poursuivons maintenant dans cette voie, à partir de l'étude détaillée de cette idée et de ce roman contemporain proposé par Saer, Piglia et Bolaño.

I. L'indétermination

1. Le roman en tant que genre indéterminé

Souvent caractérisé comme un genre multiple, hybride, « révolutionnaire et bourgeois, et démocratique par choix » (Robert 1972 : 14), le roman semble échapper aux efforts de définition et à la fois bénéficier d'une sorte de liberté absolue en ce qui concerne ses formes. Selon Marthe Robert, dans *Roman des origines et origines du roman* (1972) :

Avec cette liberté du conquérant dont la seule loi est l'expansion indéfinie, le roman, qui a aboli une fois pour toutes les anciennes castes littéraires – celles des genres classiques –, s'approprie toutes les formes d'expression, exploite à son profit tous les procédés sans même être tenu d'en justifier l'emploi (1972 : 14).

Cette liberté est perçue à partir de la comparaison entre le roman moderne et les genres classiques qui le précèdent, étant donné que le genre romanesque peut intégrer plusieurs registres linguistiques et, même, divers genres littéraires :

De la littérature, le roman fait rigoureusement ce qu'il veut : rien ne l'empêche d'utiliser à ses propres fins la description, la narration, le drame, l'essai, le commentaire, le monologue, le discours ; ni d'être à son gré, tour à tour ou simultanément, fable, histoire, apologue, idylle, chronique, conte, épopée ; aucune prescription, aucune prohibition ne viennent le limiter dans le choix d'un sujet, d'un décor, d'un temps, d'un espace ; le seul interdit auquel il se soumette en général, celui qui détermine sa vocation prosaïque, rien ne l'oblige à l'observer absolument, il peut s'il le juge à propos contenir des poèmes ou simplement être 'poétique'(Robert 1972 : 15).

Selon M. Robert, le roman a donc la capacité d'employer plusieurs genres littéraires, de parler de divers sujets et de construire son univers fictionnel sans restriction d'époque ou d'espace. La seule contrainte – qui d'après M. Robert peut ne pas être respectée¹ – est de demeurer prosaïque, sans

¹ La catégorie de « poétique » reste assez vague pour décrire le texte romanesque. Néanmoins, cette indistinction entre roman et poésie demeure intéressante, car elle est héritée de la tradition romantique allemande et liée à une conception du roman comme « genre poétique romantique », comme on l'indiquera après. Toutefois, et même si cette indifférenciation entre le « romanesque » et le « poétique » possède une tradition importante, il est intéressant de souligner que, malgré l'hybridation des genres et de formes opérée par le roman moderne, la réception d'un texte en tant que « romanesque » dépend d'une dominance d'un type de narrativité qui n'est pas

que cela l'empêche d'intégrer des poèmes à l'intérieur de sa structure ou de devenir lyrique à certains moments. L'approche théorique de M. Robert du genre romanesque part donc de cette première observation : le roman se caractérise en essence par une indétermination tant formelle que thématique. Or, l'indétermination évoquée par M. Robert est l'un des traits que l'on a attribué au roman depuis le XVIII^e siècle, et qui vont se développer surtout vers 1800 avec le romantisme d'Iéna et ses postulats autour du roman. De ce fait, la vision de M. Robert montre de manière explicite le caractère indéniablement romantique de cette conception du roman moderne.

Néanmoins, vers 1800 l'indétermination ne concernait en principe que la forme du roman, et pas nécessairement son sujet ou son rapport au temps ou à l'espace. Le caractère formel de cette indétermination a été remarqué par les premiers critiques du XVIII^e siècle, caractère dû à son écriture prosaïque. D'après l'étude de Schaeffer, *La naissance de la littérature, La théorie esthétique du romantisme allemand* (1983) :

Il ne faudrait cependant pas sous-estimer les problèmes que la littérature romanesque a posés à la critique du XVIII^e siècle du point de vue formel. D'une part [...] les romans en tant que qu'œuvres prosaïques, ne pouvaient être insérées dans le canon des formes poétiques nobles, c'est-à-dire versifiées. Ensuite, aucune des autorités antiques dans le domaine poétologique ne se référerait aux romans, il fallait donc s'avancer à ses propres risques et périls. Enfin le foisonnement formel des romans n'était pas fait pour simplifier la tâche, et plus d'un auteur capitule devant la difficulté en affirmant que les œuvres romanesques sont dépourvues de forme (1983 : 33).

On constate que la difficulté de l'approche du roman à cette époque-là passait surtout par une question formelle. Les premiers romans modernes ont été perçus comme des textes qui n'avaient pas de forme définie, et cette conception, qui a commencé à se forger à ce moment-là, va marquer d'une façon frappante les études postérieures sur le roman.

Or, la puissante influence de la vision du roman en tant que forme indéterminée est due surtout à une intervention précise des romantiques d'Iéna, action qu'ils réalisent en qualité de pionniers de la théorie littéraire et, en particulier, d'une théorie du roman. Cette opération a déjà été évoquée par Schaeffer:

La difficulté d'une définition générique des formes romanesques va être exploitée par le romantisme. En l'occurrence il s'agit d'un véritable coup de génie : l'indétermination sémantique d'un terme ('roman') sera interprétée par eux comme indétermination de la forme littéraire sous-jacente. La théorie

caractéristique des poèmes, même de ceux qui sont en prose. De nos jours, le fait qu'un roman puisse être lu en tant que « poétique » ne veut pas dire forcément qu'il y ait une abolition totale des limites entre le roman et le poème.

du Roman repose toute entière sur ce court-circuitage épistémologique (Schaeffer 1983 : 35).

Schaeffer soutient qu'à partir de l'indétermination du terme « roman », les romantiques d'Iéna ont créé une forme indéterminée, en postulant par la suite la théorie de ce nouveau genre littéraire a-générique² et radicalement différent de tous les genres classiques versifiés. Il est important de souligner ici que, au-delà de l'ambiguïté sémantique du terme *roman* à l'époque³, les romantiques ont remarqué le caractère indéfini et difficilement classable des textes romanesques et l'ont transformé en un projet esthétique : ils ont fait de cette caractéristique de la forme romanesque un trait fondamental du nouveau genre, voire son essence. En effet, comme l'indique Schaeffer, on est face à un déplacement conceptuel crucial : le trait de l'indétermination formelle devient l'« essence » et, par la suite, le roman – souvent identifié au genre « poétique romantique » – se transforme en un genre inachevé, toujours en devenir, infini et absolu. Comme l'assure Friedrich Schlegel : « Le genre poétique [*Dichart*] romantique est encore en devenir; c'est son essence propre de ne pouvoir qu'éternellement devenir, et jamais s'accomplir » (Schlegel 1978 : 112). Le « genre poétique romantique » s'identifie à l'idée de roman moderne et s'annonce dorénavant comme le genre de l'indétermination par excellence.

Une fois que ce trait essentiel du roman s'établit, le cercle d'Iéna va aller chercher et recréer des paradigmes du roman chez Cervantès ou Boccace :

L'idée d'un roman, telle qu'elle a été établie par Boccace et Cervantes, est celle d'un livre romantique, d'une composition romantique, où toutes les formes et tous les genres sont mélangés et entrelacés. Dans le roman, la masse principale est constituée par de la prose, plus diverse que celle d'aucun genre établi par les Anciens (Schaeffer 1983 : 39)⁴.

² Le terme est employé par Schaeffer lui-même : « puisque l'a-généricité du Roman est définie comme *transgression* des limites génériques » (Schaeffer 1983 : 35).

³ Par rapport au terme et son lien avec celui de romantisme, voir aussi Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy : « On sait que les langues *romanes* furent les langues vulgaires, pensées comme dérivées du vulgaire *romain* opposé au *latin* des clercs. Que les littératures *romanes* furent les littératures de ces langues, et dont très tôt les formes ou les genres se baptisèrent *romant*, *romanze*, *romancero* ». (Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy 1978 : 11). En revanche, le terme *novela* en espagnol provient de l'italien *novella*, « noticia, relato novelesco » selon le *Diccionario de la Real Academia Española* (2001). Malgré l'étymologie du mot « roman » en espagnol, le genre en tant que tel garde sans doute des rapports avec le romantisme.

⁴ La citation originale est : « Der Begriff des Romans, wie Boccaccio und Cervantes ihn aufstellen, ist der eines *romantischen* Buches, einer romantischen Komposition, wo alle Formen und Gattungen vermischt und verschlungen sind. Im Roman ist die

L'idée d'un mélange et d'un entrelacement de genres et de formes littéraires, de même que le caractère primordialement prosaïque du genre, trouve des échos dans la citation antérieure de Marthe Robert. On peut donc constater la puissance de cette conception romantique du roman et sa persistance dans certaines théories plus récentes.

Le romantisme d'Iéna a produit la première version d'une théorie du roman à partir de ces réflexions et l'on retrouvera le trait de l'indétermination sous plusieurs formes parmi d'autres théoriciens du roman. Pour Lukács, par exemple, dans *La théorie du roman* (1920) « La composition romanesque est une fusion paradoxale d'éléments hétérogènes et discontinus appelés à se constituer en une unité organique toujours remise en question » (Lukács 2005 : 79). L'indétermination apparaît donc sous la forme d'éléments « hétérogènes et discontinus » ou comme une sorte de caractère essentiellement inachevé : « Ainsi, alors que la caractéristique essentielle des autres genres littéraires est de reposer dans une forme achevée, le roman apparaît comme quelque chose qui devient, comme un processus » (Lukács 2005 : 67). La même idée de Schlegel d'une forme en devenir, qui ne s'accomplit ni s'achève, car elle est vouée à l'indétermination est toujours présente. Du romantisme d'Iéna à Lukács, l'idée de roman comme processus permanent et forme inachevée et aussi indéterminée, persiste comme une caractéristique essentielle du genre.

D'autre part, on constate que Mikhaïl Bakhtine insiste sur la même caractéristique de l'indétermination, de l'inachèvement et du devenir. Dans *Esthétique et théorie du roman* (1975), il affirme par exemple que « le roman est le seul genre en devenir, et encore inachevé » (Bakhtine 2006 : 441). Néanmoins, il faudrait préciser que l'indétermination du genre romanesque dans le cas de Bakhtine et de Lukács n'est pas considérée en tant que trait intrinsèque ; elle est liée plutôt à un inachèvement du monde moderne. Selon Bakhtine, « [...] le roman y introduit une problématique, un inachèvement sémantique spécifique, un contact vivant avec leur époque en devenir (leur présent inachevé) » (2006 : 444). Ceci pour Bakhtine, mais cette affirmation pourrait être étendue à la théorie de Lukács aussi, étant donné que, de son point de vue, ce sont le présent et le monde moderne qui « deviennent » et, en conséquence, le roman conçu comme représentation de ce monde demeure un genre inachevé. Pour Lukács, la perte de la totalité et du monde clos et structuré explique également la transposition de formes inachevées et indéterminées dans le roman :

Pour ces formes, il n'y a plus de totalité qu'elles auraient seulement à assumer. Aussi faut-il, ou bien qu'elles rétrécissent et volatilisent ce à quoi

Hauptmasse Prosa, eine mannigfaltigere als je eine Gattung der Alten sie aufstellt » (Schlegel 1958 : 159).

elles doivent donner forme, de façon à pouvoir le porter, ou bien qu'elles mettent en lumière d'une manière critique l'impossibilité de réaliser leur objet nécessaire et le néant interne du seul possible, introduisant ainsi dans l'univers des formes l'incohérence structurelle du monde (Lukács 2005 : 30).

Il semble ici nécessaire d'indiquer une différence entre la conception romantique et celle de ces deux célèbres théoriciens du roman du XX^e siècle que sont Bakhtine et Lukács : l'indétermination chez les romantiques d'Iéna est formulée comme caractéristique du genre, mais à la fois et surtout comme un projet qu'il faut mettre en œuvre, tandis que, pour Lukács et Bakhtine, l'accent est mis sur le fait que celle-ci obéit aux conditions concrètes du monde moderne, représentées par le roman. Chez les romantiques l'indétermination liée au roman prédomine essentiellement comme un projet, alors que dans *La théorie du roman* et *Esthétique et théorie du roman* c'est la représentation d'un monde inachevé qui prévaut. Cela dit, que ce soit comme représentation de « l'incohérence » du monde, ou comme un projet à réaliser, l'indétermination demeure l'un des traits fondamentaux du roman moderne.

De nos jours, l'indétermination subsiste comme caractéristique du genre romanesque. Par exemple, Yannick Roy soutient dans une étude récente sur le roman qu'« aucun ensemble de règles, aucune poétique, aucune exigence formelle ou thématique ne permettent d'accoler à une œuvre donnée, avec un degré satisfaisant de certitude, l'étiquette de 'roman' » (Roy 2011 : 7). La même conception d'une indétermination formelle et thématique reste donc d'actualité. Chez Roy en particulier, la difficulté d'identification et le manque de définition du roman obéissent également à l'idée romantique du genre sans genre. Quand il annonce l'impossibilité d'obtenir une définition satisfaisante, Roy tente une éventuelle sortie de l'impasse en affirmant la spécificité de l'identité non générique du roman :

Simplement ce 'quelque chose' n'est pas tout à fait un genre littéraire, du moins pas au sens classique et restreint du terme ; le roman se présente plutôt, en face des genres proprement dits, comme une entité essentiellement négative ou lacunaire, comme une sorte de 'non-genre' en somme [...] (2011 : 8).

Cette conception contemporaine du roman comme forme a-générique est cohérente avec la première pensée romantique et, ainsi, avec la première théorie du roman. Or, à l'intérieur de celle-ci, comme l'affirme Schaeffer, « le Roman s'identifie à la littérature comme telle, du moins à la littérature post-antique » (Schaeffer 1983 : 38). Depuis le romantisme, l'identification entre l'idée de littérature et celle de roman s'installe au cœur de la pensée théorique du roman. Pour cette raison, les enjeux du roman touchent à ceux de l'idée moderne de la littérature⁵, et c'est pourquoi réfléchir sur le roman

⁵ Bien évidemment, il y a un autre versant de cette idée de littérature moderne qui a lieu dans la poésie, avec des procédés différents et des caractéristiques propres.

implique une conception de la littérature particulière qui n'est pas forcément extensible à toute l'histoire littéraire depuis les Grecs. Cette identification d'origine romantique – littérature-roman – peut expliquer la portée et la diffusion actuelles de ce genre, malgré son caractère initialement populaire, mineur ou inférieur, mentionné souvent au XVIII^e siècle.

Pour résumer, l'indétermination devient inséparable de l'idée de roman moderne, et elle fonctionne à présent comme un outil de description dans la critique contemporaine, comme on a pu le voir chez M. Robert ou Roy. Et cela, malgré les efforts de détermination de la spécificité littéraire effectués par le formalisme russe et le structuralisme français, dont on verra le rôle plus tard. Pour l'instant, nous allons insister sur le fait que l'indétermination en tant que trait spécifique de ce genre littéraire est en vigueur actuellement et qu'elle va de pair avec le roman tel qu'il a été conçu par le projet romantique. Et cette indétermination génère, à son tour, une sorte d'irréductibilité du roman, comme l'indique Schaeffer :

Le Roman n'est rien d'autre que la multiplicité infinie des textes romantiques. Chacun de ces textes est à son tour une individualité irréductible: le Roman possède une sorte d'incommensurabilité interne, puisque chaque texte individuel nouveau est dépassement d'un texte antérieur. Il n'y a pas de modèle romanesque, ou plutôt il n'y a pas de reproduction d'un modèle, mais toujours dépassement: un roman a toujours pour objet un autre roman qui le précède et qu'il transcende (Schaeffer 1983 : 38).

De notre point de vue, cette conception du roman comme texte incommensurable, singulier et qui n'a aucune détermination donnée a priori par un modèle appartient aussi au projet esthétique et romanesque de Saer, Piglia et Bolaño. Ainsi, l'indétermination n'agit pas seulement à l'intérieur de la critique contemporaine, comme chez M. Robert et Roy : elle est aussi l'un des aspects de l'idée de roman moderne qui opèrent chez les écrivains contemporains. On montrera par la suite à quel point et de quelle façon cette conception de l'indétermination du roman devient active à l'intérieur de la poétique de ces trois auteurs hispano-américains.

2. Saer : du roman à la narration-objet

La indeterminación de sentido en todo relato de primera magnitud es comparable a la del universo.

Juan José Saer, *La narración-objeto*

L'œuvre de Juan José Saer se compose principalement de cinq recueils de nouvelles, douze romans, un recueil de poèmes et quatre livres d'essais (si l'on tient compte de *El río sin orillas*). Il s'agit d'un auteur assez prolifique, surtout en ce qui concerne le genre du roman. Ce

genre littéraire et les problématiques qui lui sont propres ne sont donc pas négligeables à l'intérieur du projet littéraire de l'auteur argentin, comme on l'expliquera tout au long de ce chapitre.

2.1. L'unicité du projet : le registre lyrique et le registre narratif

Outre la quantité de romans, leur longueur et leur place privilégiée dans l'œuvre de Saer, il existe quelques caractéristiques de sa poétique qui nous permettent de le rapprocher de l'idée de roman moderne. La première caractéristique consiste en une unité et une cohérence qui traversent ses textes narratifs. Comme Julio Premat l'a déjà exposé,

[...] los fundamentos en sí de construcción del corpus son los de una obra –otra categoría denostada: unidad espacial, repetición de personajes, prolongaciones argumentales, recurrencias temáticas, preocupaciones metafísicas y estéticas uniformes, y sobre todo escritura en última instancia de una sola y única novela (2002 : 13).

En effet, les douze romans de Saer – ainsi que ses nouvelles – exposent un travail sur un seul et même projet esthétique, même s'il trouve des réalisations hétérogènes. Notons que cette unicité de l'œuvre entière d'un auteur a été décrite aussi par Friedrich Schlegel dans les « Fragments critiques » du premier romantisme d'Iéna : « Il est manifeste que tous les romans d'un même auteur vont souvent ensemble et, en quelque façon, n'en forment qu'un seul » (Lacoue-Labarthe Philippe et Nancy 1978 : 91). On trouve ici un lien avec l'idée de littérature romantique d'une œuvre totale, toujours en devenir, qui se crée pendant toute une vie. Et c'est cette idée d'œuvre totale que Premat identifie chez Saer comme le retour d'un projet littéraire considéré actuellement obsolète. Premat a raison de souligner cette caractéristique du projet de Saer, et on ajoutera simplement qu'elle est liée à cette conception moderne du roman, et plus spécifiquement, à certaines idées de la tradition romantique, tradition assez dévalorisée à l'heure actuelle et, par conséquent, devenue également « obsolète ». Avec Premat, on peut affirmer que le projet littéraire de Saer est conçu comme une seule et grande œuvre qui se construit à partir de plusieurs romans et nouvelles, et que cette conception est plus proche du roman moderne que de certaines tendances littéraires de la fin du XX^e siècle identifiées comme fragmentaires. Comme quelques auteurs l'ont affirmé à plusieurs reprises, le « récit discontinu et fragmenté (considéré comme l'un des éléments les plus postmodernes) » (Nicol 2009 : 129, n. t.) est devenu l'un des traits distinctifs du roman postmoderne.

Si nous revenons plus spécifiquement sur les romans de Saer, son projet esthétique se déploie comme un processus qui évolue depuis la publication de *Responso*, en 1964, jusqu'à la rédaction de *La grande*,

publié en 2005 de façon posthume. Pour sa part, Saer lui-même était conscient de cette unicité de son travail, de ce caractère singulier d'une œuvre qui se réécrit sous plusieurs formes. Il affirme, par exemple, à propos de *La pesquisa*, qu'il s'agit « por enésima vez [d]el eterno retorno de lo idéntico. Sin darne cuenta, había cambiado caballos por viejecitas, y estaba escribiendo otra vez la misma novela de siempre » (Saer 1999 : 158)⁶.

Cette unicité du projet de Saer est explicite à travers l'utilisation d'un ensemble de personnages récurrents et reconnaissables, et de l'usage répété de la même « zona » comme endroit du déroulement de l'action⁷. Cependant, deux autres traits marquent également cette unicité à l'intérieur de sa poétique : l'insistance sur un ensemble de problématiques et de thèmes, comme l'affirme Premat, et un style d'écriture qui réunit en permanence un registre lyrique et un registre narratif. On utilisera ici le terme registre, importé de la linguistique, pour décrire une utilisation sélective de procédés provenant d'un genre littéraire donné. Selon Jean-Marie Schaeffer, le registre de langue correspond aux niveaux de style qu'un locuteur peut utiliser en fonction d'une situation donnée :

On peut définir le style comme résultant de la combinaison du choix que tout discours doit opérer parmi un certain nombre de disponibilités contenues dans la langue et des variations qu'il introduit par rapport à ces disponibilités. Les disponibilités se cristallisent souvent en de véritables sous-codes linguistiques: c'est le cas par exemple des registres de langue – c'est-à-dire des niveaux stylistiques qui sont à la disposition des locuteurs afin de permettre de moduler leur message selon les circonstances – [...]
(Ducrot et Schaeffer 1995 : 543).

Dans une autre perspective théorique, le registre est défini comme suit : « En sociolinguistique, le terme registre a été diffusé par C. Ferguson (1982) pour désigner une variété isolable d'une langue employée dans des situations sociales définies (Auger 1997) » (Charaudeau et Maingueneau 2002 : 495). En établissant un parallèle, on s'appropriera le terme *registre* pour décrire l'utilisation d'une variété de procédés généralement associés à des genres littéraires donnés, procédés qui peuvent être employés par les auteurs au moment de la production d'un texte, comme un registre de langue peut être employé par un locuteur

⁶ L'allusion aux chevaux se réfère à l'histoire de *Nadie nada nunca* (1980) où ces animaux sont assassinés de façon systématique. Dans *La pesquisa*, en revanche, c'est au tour de vieilles dames d'être assassinées.

⁷ Suivant la description de la poétique de Saer proposée par Gabriel Riera, la « zone » est un procédé central : « un répertoire limité et récurrent de personnages et un cadre hautement circonscrit (la 'zone', le littoral du fleuve Paraná, mais aussi la pampa » (Riera 2006 : 20, n. t.).