

Urrutia, resistirse al sueño y a la muerte. Es, en otras palabras, la conciencia desordenada y alterada que lucha para no desaparecer.

Vila-Matas, en *Doctor Pasavento* y a raíz de *Tristram Shandy* y la importancia de la digresión en las novelas, cita a Carlo Levi:

*Todos los medios, todas las armas, son buenos para salvarse de la muerte y del tiempo. Si la línea recta es la más breve entre dos puntos fatales e inevitables, las digresiones la alargarán. Y si esas digresiones, nos señala Levi, se vuelven tan complejas, enredadas, tortuosas, tan rápidas que hacen perder las propias huellas, 'tal vez la muerte no nos encuentre, el tiempo se extravía y podamos permanecer ocultos en los mudables escondrijos'*¹.

Esa digresión que salva, durante 150 páginas, a Urrutia puede servir, al modo de Vila-Matas y Levi, para entender una estética que rebalsa a *Nocturno de Chile* y se extiende a toda una obra. El pavor por la línea recta, la necesidad de "irse por las ramas" y recorrer lugares en apariencia prescindibles conforma un modo de hacer que le teme a la pérdida, al olvido, a la muerte. Sólo el patchwork desesperado que se apropia de elementos de todas las partes posibles, que ingenuamente busca el retrato absoluto y fidedigno, puede comportarse como parte de una literatura digresiva. A eso responde también el extraño anhelo de retratar casi el día completo de un tal Leopold Bloom, desde lo que cruza por su cabeza hasta lo que sucede en "el mundo real". O el retrato de decenas de asesinatos en Santa Teresa. O las mil peripecias de un grupo de jóvenes poetas mexicanos que no le temen ni a la poesía ni a la muerte.

La digresión, a fin de cuentas, como la fibra que impide la caída al puente, como el salvavidas.

Juan Villoro, en el prólogo a un conjunto de entrevistas a Bolaño y parafraseando al cine de Jim Jarmusch, dice que "los conversadores que fuman tienen tendencia a las digresiones. En esa primera llamada habló de suficientes cosas para que yo me pusiera nervioso por el costo"². En la cita, Villoro recuerda la vez que Bolaño lo llamó, después de años, para saber de Mario Santiago. Tal como cuando se fuma a veces el cigarro no es lo importante, en las novelas de Bolaño lo fundamental no son las historias sino lo que sugieren, lo que se suspende en los vacíos textuales.

1. Enrique Vila-Matas, *Doctor Pasavento*, Barcelona, Anagrama, p. 45.

2. Juan Villoro, "La batalla futura", en Andrés Braithwaite (selección y edición), *Bolaño por sí mismo*, Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2006, p. 12.

« Sordel, Sordello, ¿qué Sordello? » Forme et fonction d'un leitmotiv dans *Nocturno de Chile*

Karim BENMILOUD

Parmi les nombreux leitmotiv que contient *Nocturno de Chile*¹, il en est un qui peut attirer l'attention et exciter la curiosité du lecteur : c'est le fameux « Sordello, ¿qué Sordello? » qui apparaît à onze reprises dans le roman. Présent sous deux formes, la forme originelle « Sordello, ¿qué Sordello? », et la forme étendue « Sordel, Sordello, ¿qué Sordello? », il s'agit en effet d'un court refrain lancinant et obsessionnel, qui surgit de façon imprévisible dans le roman, sans que son rôle ni sa fonction dans la diégèse apparaissent d'emblée très clairement.

Le noyau générateur : un malentendu

Alors qu'il a été invité chez le critique Farewell à la campagne, Sebastián Urrutia Lacroix, le narrateur, sort prendre l'air sur la terrasse à l'issue du repas. Là, il est « abordé » par son hôte, Farewell, qui cherche à le séduire. C'est sous le signe de la musique qu'apparaît pour la première fois le « refrain » qui nous intéresse, puisque, sur la terrasse où ils conversent, parviennent les échos des disques que l'on passe à l'intérieur : « En sordina me llegaron unos acordes de tango y una voz meliflua que se quejaba cantando » (25). Dans ce récit, le syntagme « en sordina » (et la racine *sord-*) fonctionne en réalité comme un noyau générateur puisque, peu après, alors que Farewell berce le narrateur par ses paroles sur « la nuit des poètes italiens », le critique lui demande s'il a déjà lu Sordello : « ¿Y a Sordello?, dijo. ¿Qué Sordello? El trovador, dijo Farewell, Sordel o Sordello » (26).

Dans ce court dialogue, il est donc question d'un premier *malentendu* : le narrateur ne sait pas qui est ce Sordello, puisque, à la question que lui pose Farewell (« ¿Y a Sordello?, dijo »), il répond par une autre question (« ¿Qué Sordello? »). Comme l'annonçait déjà l'expression « en sordina », *Sordello* surgit dans la conversation comme une autre source d'incompréhension ou de *malentendu*, et ce d'autant plus que ce nom lui-même, Sordello, semble renvoyer étymologiquement à la surdité. L'adjectif latin *surdus*, qui signifie « qui n'entend pas » et, par figure, « qui ne veut pas entendre, insensible » a en effet fourni le même mot à l'italien et à l'espagnol : *sordo* (Sordello étant bien en l'occurrence le nom d'un poète italien). Le nom de Sordello est donc doublement associé à l'idée de *malentendu*, puisque le narrateur ne sait pas de qui veut parler Farewell, et que ce nom lui-même évoque la surdité. Mais ce malentendu verbal exprime aussi un malentendu non verbal : ce geste déplacé que le critique

1. Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile*, Barcelona, Anagrama, 2000 (3^e ed. 2005). Toutes les références paginées entre parenthèses renverront à cette troisième édition.

vient de commettre : « Me sonrojé violentamente. La mano de Farewell se posó durante un segundo en mi cintura » (25-26).

Alors que le critique profite du trouble du jeune homme pour appuyer ses caresses, la double question « ¿Y a Sordello? / ¿Qué Sordello? », initialement distribuée entre deux énonciateurs distincts, se transforme en court refrain repris par le seul Farewell pour ironiser sur l'ignorance de son interlocuteur (et accentuer son ascendant sur lui) : « Oí que Farewell, a mi espalda, musitaba: Sordello, ¿qué Sordello?, [...] ¿qué Sordello? (¡y entonces la mano de Farewell volvió a presionar mi cintura!) » (26). Sous sa forme originelle, ce refrain est ensuite répété deux fois¹, avant de se doubler à son tour en une formule plus complète, accolée au noyau fondateur : « Sordello, ¿qué Sordello?, Sordel, Sordello, ¿qué Sordello? Durante todo el fin de semana esa musiquilla me siguió adondequiera que fuese » (28). Dès la page suivante, on ne trouve plus que la formule complète : « aún resonaba en mis oídos el Sordel, Sordello, ¿qué Sordello?, pero algo en el interior del bosque enturbiaba la evocación musical y entusiasta » (29). On constate que le retour incessant du « Sordel, Sordello, ¿qué Sordello? » est ici explicitement comparé à celui d'un refrain ou d'une ritournelle, à la fois parce qu'il s'agit d'une phrase, semblable à un air entêtant, dont le narrateur n'arrive pas à se débarrasser, parce qu'il est signifiant que le *troubadour* Sordello se manifeste dans l'esprit du narrateur sous une forme musicale, mais aussi et surtout parce que c'est là un moyen pour l'auteur de le donner d'emblée pour ce qu'il est, un « leitmotiv », c'est-à-dire un « motif ou un thème caractéristique ayant une signification dramatique extra-musicale et revenant à plusieurs reprises dans la partition » (Robert).

Occurrences du leitmotiv : un Sordello en *diminuendo*

Dans les épisodes suivants, le refrain apparaît souvent après l'évocation de phénomènes de surdité. Lors d'une nouvelle scène avec Farewell, se succèdent ainsi trois annotations liées à la surdité², avant l'apparition du leitmotiv : « ese tiempo [...] que en realidad tiene cuatro o tal vez cinco [dimensiones], como la barbacana de la sombra de Sordello, ¿qué Sordello?, que ni el mismo sol puede destruir. [...] Mi destino. Mi Sordello » (69-70).

Plus loin, le refrain surgit quand le narrateur évoque son séjour en France, en Avignon, parce que le poète Sordello y a vécu : « tuvimos tardes inolvidables, mientras Ta gueule volaba y deshacía [...] bandadas

1. « Sordello, ¿qué Sordello?, repitió con retintín la voz de Farewell a mis espaldas [...], y luego oí la voz de Farewell que decía Sordello, ¿qué Sordello?, y la de Neruda que decía eso es precisamente lo que quiero saber [...] » (27).
2. Les deux premières sont plus éloignées du nom Sordello que dans le noyau originel : « [Pío II] decidí emprender una cruzada [...], pero todos se mostraron *sordos* a las palabras del Papa, hasta que éste tomó el mando [...], miles de hombres acudieron a Roma desde toda Europa, sólo los reyes siguieron *sordos* e indiferentes [...] » (67, nous soulignons). Et enfin, quelques lignes avant la réapparition de Sordello : « cura Ibacache, piense en nuestras ambiciones y en nuestros anhelos, en nuestra *sorda* condición de hombres y ciudadanos, de compatriotas y escritores [...] » (69, nous soulignons).

[...] de estorninos que [...] abundaban en las tierras provenzales, las tierras que recorrió Sordel, Sordello, ¿qué Sordello? » (87). Même si la surdité est absente, l'apparition du refrain est ici annoncée par un élément qui renvoie au verbe ou à la parole, et, surtout, à sa transmission altérée, puisque le faucon du Père Fabrice répond au doux nom de... Ta Gueule. Dans un cas, la parole s'arrête au seuil de l'oreille du ou des récepteurs (ce sont les allusions à la surdité) ; dans l'autre, elle est interrompue ou arrêtée à la source, dès la bouche de l'émetteur, par une violente injonction au silence.

Une nouvelle apparition du leitmotiv coïncide ensuite avec le retour au Chili : « Sordel, Sordello, ese Sordello, el maestro Sordello. Un día decidí que ya era tiempo de regresar a Chile » (95). Cette réapparition de Sordello (hissé au rang de maître) ne sera pourtant que de courte durée. Alors que, suite au coup d'état militaire, le narrateur a commencé à donner des leçons de marxisme au général Pinochet, il constate : « ¿Qué había allí? No lo sabíamos. Ningún Sordello » (120). Enfin, la dernière occurrence figure à la fin du roman, alors que le narrateur se meurt : « ¿Dónde está el joven envejecido? [...] ya no está junto a mi cama de bronce que gira en un simulacro de Sordel, Sordello, qué Sordello? » (133). D'occurrence en occurrence, on s'aperçoit que Sordello est évoqué sous une forme toujours plus lointaine ou impalpable, comme s'il fuyait entre les doigts du narrateur ou se dérobaît à lui : « la sombra de Sordello » (69), « Ningún Sordello » (120), et enfin « un simulacro de Sordel, Sordello » (133).

Si l'on reprend les occurrences du leitmotiv, on observe que, s'il resurgit ainsi de façon obsessionnelle dans l'esprit du narrateur, c'est sans doute parce qu'il est lié à une forme de culpabilité. Dans un premier temps, il pourrait s'agir d'une culpabilité intellectuelle, puisque la question met d'abord le doigt sur l'ignorance du narrateur (il ignore tout du poète italien, ce dont se moque ensuite Farewell en répétant ironiquement la question¹). Dans un deuxième temps, la répétition de cette phrase lancinante pourrait être expliquée par une culpabilité sexuelle, puisque ce court dialogue ne coïncide pas par hasard avec des atouchements sexuels (que le narrateur semble réprouver mais auquel il ne s'oppose pas directement²). Enfin et surtout, cette question pourrait bien rendre compte d'une culpabilité proprement morale, que nous allons tenter d'exposer.

1. De Farewell, le narrateur évoque : « la [voz] de Farewell que se reía y me miraba, [...] como si me dijera sea usted poeta si eso es lo que quiere, pero escriba crítica literaria y lea, hurgue, lea, hurgue » (27).
2. Sur ce thème, voir d'abord les lignes qui suivent le premier geste de Farewell : « No era la mano de Farewell que se había acomodado en mi cadera la que provocaba mi espanto » (26). Voir aussi, plus loin, la visite que rend le narrateur à Farewell le soir de l'élection d'Allende : « Por aquel entonces Farewell debía de rondar los ochenta años o quizás más y ya no me tocaba la cintura ni las caderas cuando nos veíamos » (96).

Sordel ou Sordello ?

Un retour à la première occurrence fait apparaître quelques traits caractéristiques de Sordello (1200 ?-1269), le plus grand troubadour italien en langue provençale. Farewell éclaire ainsi par bribes l'identité du poète : « el que cabalgó con Ramón Berenguer y con Carlos I de Anjou [...], el Sordello del Ensenhamens d'onor, el Sordello del planh a la muerte de Blacatz ». Le troubadour Sordel (ou Sordello) quitta en effet son Italie natale en 1228 et se rendit en Provence, où il demeura la plus grande partie de sa vie sous la protection de Raimon Béranger IV, comte de Provence, et de Charles I^{er} d'Anjou¹. Puis, après trente années passées en Provence, il regagna l'Italie en 1265, où il mourut quatre ans plus tard². Poursuivant sa présentation, Farewell évoque de même « el Sordello cantado por Dante, el Sordello cantado por Pound », car Sordello fascina aussi d'autres poètes : Dante (1265-1321), qui en fit un personnage de sa *Divine Comédie* ; le poète anglais Robert Browning (1812-1889), qui contribua à en faire un mythe en lui consacrant son *Sordello* ; ou, plus tard, le poète américain Ezra Pound (1885-1972) qui le célébra dans ses *Cantos* (1954).

Or, autour de la figure de Sordello, on lit dans les *Cantos* d'Ezra Pound ce dialogue du poète américain avec son prédécesseur Robert Browning, qui n'est justement pas sans rappeler notre scène originelle : « Hang it all, Robert Browning, / there can be but the one "Sordello". / But Sordello, and my Sordello? Lo Sordels si fo di Mantovana³ ». Soit, dans la traduction de Philippe Mikriammos : « Nom de nom, Robert Browning, / il ne peut y avoir qu'un seul "Sordello" ! / Mais Sordello, et mon Sordello ? / Lo Sordels si fo de Mantoana⁴ ». Il apparaît dès lors clairement que, plus que la simple reprise ironique d'une question naïve du narrateur, le refrain « Sordello, ¿qué Sordello? » de *Nocturno de Chile* est aussi implicitement une interrogation sur l'identité même du troubadour, comme cela était déjà le cas chez Ezra Pound (qui posait lui aussi une question). Le jeu intertextuel avec les *Cantos* révèle donc que la question « Sordello, ¿qué Sordello? », apparemment naïve, reprend et prolonge en fait l'interrogation sur l'identité de Sordello proposée par Pound.

Les vers de Pound interrogent en effet « la complexité du masque littéraire » (Joël Shapiro⁵), comme l'indiquent la présence du doublet

1. Voir Joël Shapiro, article « Sordel ou Sordello », *Encyclopedia Universalis*. Et aussi la notice réalisée par André Pézard pour son édition des *Œuvres Complètes* de Dante, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1965, p. 1155-1156, note 58.
2. Sordello est l'auteur d'une quarantaine de poèmes, dont le fameux *Planh sur la mort de Blacatz* (que mentionne ici Farewell), qui sont des lamentations sur la mort d'un seigneur d'Aups (Var).
3. Ezra Pound, *The Cantos*, London, Faber and Faber, 1994 (4^e ed.), p. 6.
4. Ezra Pound, *Les Cantos* (sous la direction d'Yves di Manno), Paris, Flammarion (Mille & Une Pages), 2002, p. 24. Dans l'article « Sordel ou Sordello » de l'*Encyclopedia Universalis*, une autre traduction de ce début du chant II est proposée, mais avec une ponctuation défailante et l'introduction du nom « français » Sordel : « Enfin quoi, Robert Browning, / Il n'y a qu'un "Sordello" / Mais Sordel et mon Sordel / Lo Sordello si fo de Mantova ».
5. *Art. cit.* Dans la traduction de Philippe Mikriammos, on observe d'ailleurs la traduction particulièrement heureuse du « Hang it all, Robert Browning » par le tonitruant « Nom de

Sordello/Sordels et les différents mouvements de captation de l'héritage du poète : Pound oppose ainsi au « Sordello » de Browning (avec guillemets), le Sordello historique et « son » propre Sordello (*and my Sordello?*). Ce jeu intertextuel est assurément très conscient chez Bolaño, puisque Pound est cité dès la première occurrence du leitmotiv et que l'expression « My Sordello », employée par Pound, apparaît ensuite dans le roman : « Mi Sordello » (70)¹. La question « Sordello, ¿qué Sordello? » ne porte donc pas seulement sur l'ignorance, mais aussi, en filigrane, sur l'identité, comme l'indiquait déjà du reste la réponse de Farewell (*Sordel o Sordello*). C'est la raison pour laquelle, par des effets de mise en abyme successifs, la question « Sordello, ¿qué Sordello? » se double à son tour... et fait apparaître, non seulement le double nom du poète italien, mais aussi l'idée même de la duplication : « los brindis se duplicaban una y otra vez. Sordello, ¿qué Sordello?, Sordel, Sordello, ¿qué Sordello? » (28).

Sordello : double et modèle du narrateur

Il s'agit à présent de voir le sens de cette interrogation obsessionnelle de l'identité de Sordello dans l'économie de *Nocturno de Chile*. Tout d'abord, comme Sordel/Sordello, le narrateur possède une double identité, dont une à moitié française : Sebastián Urrutia Lacroix². Il s'agit à la fois de sa première identité, celle de l'État Civil, et simultanément, au moins symboliquement, de son identité religieuse, puisque son matronyme renvoie à la Crucifixion. Son identité seconde est déterminée par un pseudonyme, H. Ibacache, qu'il utilise comme critique littéraire. C'est ce qu'indique en abyme ce pseudonyme (et le jeu de mots translinguistique français-espagnol *iba/caché*), puisque, sous cette identité-là, c'est en effet *caché* ou *masqué* que le narrateur s'avance. Mais l'emploi d'un tel pseudonyme ne préserve pas de la publicité puisque cette identité seconde en vient à supplanter la première : « Y poco a poco H. Ibacache fue siendo más conocido que Sebastián Urrutia Lacroix » (36-37). Le thème du double et de la réversibilité est donc avéré d'emblée puisque l'identité seconde triomphe de l'identité première (le nom d'Ibacache, qui était une ode à la discrétion, devient involontairement

nom... » qui a le mérite de rendre la violence de l'ouverture tout en introduisant d'emblée la question de l'identité (notons d'ailleurs qu'il s'agit d'une imitation parodique des poèmes de Browning, qui commencent souvent par de telles ouvertures dialogiques en forme d'apostrophes).

1. Ezra Pound est de nouveau cité à deux reprises dans le dernier tiers du roman : « mis críticas [...] suplicaban [...] la lectura de los provençales, la lectura del dulce stil novo, [...] la lectura de Whitman y de Pound y de Eliot [...] » (122-123) ; et plus loin : « a veces se me acercaba un poeta joven, contrario al régimen, y se ponía a hablar de Pound » (127).
2. Voir, au début du roman : « Por parte de madre provengo de las dulces tierras de Francia, de una aldea cuyo nombre en español significa Hombre en tierra u Hombre a pie » (12).

célèbre) et que le nom H. Ibacache se lit presque dans les deux sens, de façon réversible, à la façon d'un palindrome : Hache Ibac/Hache¹.

Le thème du double est évidemment au cœur de la problématique du roman puisque le « joven envejecido » auquel le narrateur fait régulièrement allusion au cours du récit s'avèrera finalement être son double ou sa mauvaise conscience : « veo su rostro feroz, su dulce rostro, y me pregunto: ¿soy yo el joven envejecido? » (149). Par ailleurs, outre sa double identité et sa mauvaise conscience, le narrateur est pourvu de quantité d'autres doubles dans le roman, à commencer par Farewell, son mentor, qui possède lui aussi, à son tour, une double identité (Farewell est son pseudonyme littéraire et González Lamarca son véritable nom). Parmi les doubles, figurent donc le « joven envejecido », Farewell, le jeune poète néruvien invité chez Farewell, mais aussi Sebastián, le fils aîné de María Canales et de James/Jimmy Thompson, qui porte le même prénom que le narrateur². Sous le signe du double apparaissent également « el Señor Odeim » et « el Señor Oido », bien qu'ils ne soient pas des doubles du narrateur.

Sordello serait dès lors une sorte de « double » supplémentaire du narrateur, à la fois par sa double identité, et, bien sûr, par sa condition de poète, qui en fait pour le narrateur-poète du début du roman un véritable modèle. C'est d'autant plus vrai que, comme le narrateur, le poète italien Sordello est lui aussi attaché à sa patrie et préoccupé par la question de la conscience nationale et de l'*italianità*³. Outre le titre, *Nocturno de Chile*, qui ancre le récit dans un contexte national, on ne compte pas en effet dans le roman les réflexions sur la *chilenidad* et sur ses marques ou ses caractéristiques⁴. Enfin, de même que Sordello s'exila en France, le narrateur connaîtra lui aussi l'exil (même s'il ne sera pas politique).

1. Voir Fernando Moreno, « Sombras... y algo más. Notas en torno a *Nocturno de Chile* », p. 199-210, p. 200, dans son *Roberto Bolaño, una literatura infinita*, Poitiers, CRLA/Archivos, 2005.
2. « la verdad es que el mayor, que se llamaba como yo, Sebastián, no se parecía a ninguno de sus progenitores » (127) ; « el niño Sebastián, mi pequeño tocayo » (129) ; « aquel niño, mi pequeño homónimo » (134) ; « Y pensaba en los niños, sobre todo en mi pequeño tocayo, que crecía casi a su pesar » (135).
3. Comme le rappelle André Chastel, dans son article « Italie » de l'*Encyclopedia Universalis*, c'est du moins le cas du Sordello de la *Divina Commedia* de Dante, qui, après avoir salué Virgile, son compatriote de Mantoue, d'un vibrant '*O Mantovano, io son Sordello, Della tua terra...*', prononce sa fameuse imprécation sur l'Italie politiquement informée au chant VI du Purgatoire : « Ah! serva Italia, di dolore ostello, / nave sanza nocchiere in gran tempesta, non donna di provincia, ma bordello! », v. 76-78, in *La Divina Commedia, Purgatorio*, Canto VI, Milano, Mursia, 2003, p. 186. Soit : « Ah, serve Italie, auberge de douleur, / nef sans pilote dans une grosse tempête / non pas maîtresse de provinces, mais borde! ». Pour une traduction archaisante, voir Dante, *Œuvres Complètes*, trad. de André Pézard, *op. cit.*, p. 1156.
4. Voir Fernando Moreno, *art. cit.*, p. 207. Et notamment tous les éléments qui ont trait au comportement ou aux usages quotidiens (heures des repas, spécialités culinaires, etc.), et qui ne sont souvent que des « clichés » pittoresques ou les résidus dérisoires d'une identité en miettes : « las vacas chilenas con sus manchas negras (o blanca, depende) » (16), la « ensalada a la chilena » (25), la « once chilena » (39), « un queso de cabra que a ningún chileno le gustaba » (45), etc.

Depuis l'identité du narrateur, déclinée avec sa nationalité (« Me llamo Sebastián Urrutia Lacroix. Soy chileno »), jusqu'à l'essence de la « littérature au Chili¹ », tout le roman met en scène, sur un mode tragique, une identité en crise ou aliénée, et un pays rongé par la défaite, en plein naufrage, à l'image de l'Italie du XIV^e siècle, cette « nave sanza nocchiere in gran tempesta » qu'évoque le Sordello de Dante dans la *Divina Commedia*². Il y a du reste plus d'un lien entre l'Italie naufragée du Sordello de Dante et le Chili du narrateur : « Y Farewell: ¿ha estado usted en Italia? Y yo: sí. Y Farewell: todo se hunde, todo se lo traga el tiempo, pero a los primeros que se traga es a los chilenos » (67)³. Le plus souvent, en effet, le Chili n'est abordé que sous l'angle de la dérégulation, de la défaite et de la mort, comme pour évoquer « los agonizantes de Chile » (69). Car, selon le narrateur, qui n'est pas par hasard membre de l'Opus Dei, il y a quelque chose de pourri au Royaume du Chili :

Chile, Chile. ¿Cómo has podido cambiar tanto? [...] ¿Qué te han hecho? ¿Se han vuelto locos los chilenos? ¿Quién tiene la culpa? [...] ¿Hasta cuándo piensas seguir así, Chile? ¿Es que te vas a convertir en otra cosa? ¿En un monstruo que ya nadie reconocerá? Después vinieron las elecciones y ganó Allende. (95-96)

Le mieux que le narrateur puisse faire, pour le Chili, c'est encore s'agenouiller et prier, comme après le coup d'état militaire de Pinochet : « me arrodillé y recé, por Chile, por todos los chilenos, por los muertos y por los vivos » (99). À cet égard, le *Nocturno de Chile* est bien sûr une double confession : celle du prêtre-narrateur qui confesse ses péchés sur son lit de mort (mais, à bien y songer, les confesse-t-il vraiment ?), et surtout celle du pays lui-même, agonisant, sur lequel le prêtre se penche pour l'entendre murmurer ses péchés : « mi sotana que era como mi sombra, [...] pozo donde se hundían los pecados de Chile y ya no salían más » (74). Mais l'image du puits n'est pas des plus flatteuses et, loin de renvoyer à l'*absolution*, évoque plutôt une chape de plomb qui tomberait pour les empêcher d'être confessés. *Nocturno de Chile*, c'est donc la double confession d'un homme, Sebastián, et d'un pays, le Chili, mais aussi un office nocturne ou funèbre pour un pays défunt⁴. À cet égard, le roman se présente au moins autant comme le récit d'un *velorio*, c'est-à-dire d'une veillée funèbre, que comme le récit de *veladas* ou de soirées littéraires

1. Sur la quasi « inexistence » de la littérature chilienne, voir par exemple : « [...] de ningún chileno habla Jünger en sus memorias, salvo de Salvador Reyes. Ningún chileno asoma su temblorosa nariz en la obra escrita de ese alemán, salvo don Salvador Reyes. Ningún chileno existe, como ser humano y como autor de un libro, en aquellos años oscuros y ricos de Jünger, salvo don Salvador Reyes » (50).
2. Rappelons que les derniers mots du roman sont : « Y después se desata la tormenta de mierda » (150).
3. Voir aussi, plus loin : « Este patio o esta plaza parece italiano y yo no estoy en Italia sino en Chile, pensé » (137).
4. Rappelons en effet que le nocturne est aussi un terme de la liturgie catholique, et qu'il désigne, dès 1250, « chacune des trois parties de l'office des matines » (Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2000). Ce mot est également attesté en espagnol, puisque le DRAE indique : « Cada una de las tres partes del oficio de matines, compuesta de antifonas, salmos y lecciones ».

successives (celle chez Farewell, celle chez le peintre guatémaltèque à Paris, celles chez María Canales)¹.

Sordello et la critique politique

Là où Sordello devient véritablement le double du narrateur, c'est qu'en plus de sa double identité, de sa condition de poète, de l'expérience de l'exil, et de sa sensibilité à la question d'une *italianità* qui serait le pendant de la *chilenidad* qui taraude le narrateur, Sordello, lui aussi, eut à fréquenter les puissants. Mais il ne les épargna point : « é Sordel dirigea sa verve acerbe contre les grands seigneurs de son temps : L'Empereur de Rome (Frédéric II), Reis Frances (Louis IX), Reis Engles (Jean sans Terre), Reis Castelas (Ferdinand III), Reis d'Aragon (Jacques Ier), Rei Navarre (le poète Thibaud de Champagne) et Coms Proensals (Raimon Béranger IV)² ».

C'est bien au reste ce courage de Sordello que Farewell citait d'emblée, mais sans en éclairer la dimension politique : « el que cabalgó con Ramón Berenguer y con Carlos I de Anjou, Sordello, que no tuvo miedo, no tuvo miedo, no tuvo miedo. Y recuerdo que en aquel momento yo tuve conciencia de mi miedo » (26). Le narrateur se distingue donc de Sordello par sa peur qui, dans la phrase suivante, se change même en espanto. Alors que Sordello n'eut jamais peur, le narrateur avoue au contraire la peur qui l'étreint et l'empêchera d'imiter son modèle, celui-là même qu'il appelle brièvement « el maestro Sordello » (95).

La peur est un des traits caractéristiques du narrateur dans le roman et elle ne diminue pas au fil du récit, tant s'en faut³. Il est à cet égard significatif que le narrateur soit pris en charge par deux acolytes du nom de Odeim et de Oido, puisque le premier est une allégorie de la peur (lu à l'envers, *Odeim* se change en *Miedo*) et l'autre une allégorie de la haine (*Oido* devenant *Odio*). De même, la fin du roman, qui voit planer l'ombre de Dieu, coïncide avec une véritable terreur : « ¿Esto es el verdadero, el gran terror, ser yo el joven envejecido que grita sin que nadie lo escuche? » (149-150). Alors que Sordello chantait et criait contre les

1. Voir le passage, qui insiste sur le caractère nocturne des réceptions de María Canales : « La verdad es que la gente se sentía bien en las veladas o tertulias o soirées o malones ilustrados de la novel escritora » (126). Voir, un peu plus loin, « las veladas artísticas de María Canales » (126), « una velada literaria en casa de María Canales » (130), et aussi p. 131, 134, 138, 141, 142, 145.
2. Joël Shapiro, *loc. cit.* On le sait, c'est d'ailleurs cette dimension critique et politique de l'œuvre de Sordello qui fascina tant Pound et l'incita à faire du poète italien une figure emblématique de ses Cantos (*ibid.*).
3. Voir les nombreuses occurrences de la peur dans le roman : « yo también sentí miedo » (17) ; « Sentí miedo y asco » (20) ; « la inmovilidad de Farewell [...] fue adquiriendo para mí connotaciones de terror infinito o de terror disparado hacia el infinito, que es, por otra parte, el destino del terror, elevarse y elevarse y no terminar nunca y de ahí nuestra aficción, de ahí nuestro desconsuelo, de ahí algunas interpretaciones de la obra de Dante, ese terror delgado como un gusano e inerte y sin embargo capaz de subir y subir y expandirse como una ecuación de Einstein » (63) ; « a mí me entraba un soplo de aire frío en el cuerpo y un miedo inexplicable en el alma » (136), etc.

puissants, le narrateur crie, lui, mais en proie à la terreur... et dans l'indifférence générale.

Sans doute paie-t-il ici le prix d'une double faute : son absence de courage politique (les scènes où il donne des leçons de marxisme à Pinochet le montrent se comportant avec une rare obséquiosité¹) et, surtout, sa propre *surdité* face aux cris de ceux que l'on a fait taire par la force, c'est-à-dire au besoin par la torture. Le propre de la dictature, c'est évidemment de vouloir *faire taire* les opposants, de les réduire au *silence*, par la censure, l'intimidation, la brutalité physique ou, bien sûr, par la mort². Cette surdité est ici à la fois symbolique (puisqu'il préfère le silence religieux et militaire à l'agitation et au bruit démocratiques³) et *réelle*, puisqu'il est également coupable de ne rien avoir entendu chez María Canales, qui organisait des soirées littéraires alors que l'on interrogeait et torturait dans sa cave :

Yo me hice la siguiente pregunta: ¿por qué nadie, en su momento, dijo nada? La respuesta era sencilla: porque tuvo miedo, porque tuvieron miedo. Yo no tuve miedo. Yo hubiera podido decir algo, pero yo nada vi, nada supe hasta que fue demasiado tarde. (142)

Même s'il prétend ne pas avoir eu peur, et, surtout, n'avoir rien vu, le narrateur reste au moins coupable de *surdité*. Ainsi, et contrairement à ce qu'il laisse *entendre*, il est bel et bien coupable de n'avoir rien entendu, et le poids de cette faute explique son angoisse à l'heure où il va devoir rendre des comptes à Dieu. S'il avait seulement voulu tendre l'oreille, il aurait d'abord entendu cette plainte : « Sólo escuché palabras aisladas, el tono chileno, palabras que nada significaban pero que en sí mismas contenían la chatura y la desesperación infinita de mis compatriotas » (78). Or, derrière cette plainte, c'est, plus qu'une vague mélancolie, le

1. Bien sûr, Pinochet, lui, n'a pas peur : « Pero también quiero saber hasta dónde están dispuestos a llegar ellos. Y además a mí no me da miedo estudiar. Siempre hay que estar preparado para aprender algo nuevo cada día. » (118). Notons de même qu'un autre ecclésiastique (pape, il est vrai) eut le courage de ne pas courber l'échine devant un souverain (à la différence, bien sûr, du narrateur face à Pinochet) : « y entonces el emperador Lotario avanzó temblando hasta el altar de Monte Cassino, [...] y el Papa lo esperó delante del altar y el Papa no temblaba [...] » (67-68).
2. Et lorsque, pour faire régner la peur et la terreur, la dictature fait appel à la torture, il lui faut aussi savoir étouffer les plaintes et les cris des victimes, d'où l'inquietant Señor Oido, qui récuse l'accent qui transformerait indûment son nom en organe sensoriel capable d'enregistrer les cris des victimes : « Yo soy el señor Oido, me dijo entonces, Oido, no Oído » (79). Voir aussi le passage sur les voix en sourdine des généraux qui comptent pour réduire au silence les contestataires, tandis que le dialogue qui s'instaure entre les oiseaux évoque symboliquement une possible résistance par le chant poétique : « A nuestras espaldas oí las voces en sordina de los generales hablando de Marta Harnecker. [...] Un pájaro cantó y acto seguido, desde el mismo parque o desde un jardín vecino, otro pájaro de su misma especie le contestó, y después oí un aletear que pareció rasgar la noche y luego volvió, incólume, el silencio profundo » (110).
3. Voir l'évocation saisissante des derniers jours de la démocratie et la paix funèbre qui s'ensuit : « y después vino el golpe de Estado, el levantamiento, el pronunciamiento militar, y bombardearon La Moneda y cuando terminó el bombardeo el presidente se suicidó y acabó todo. Entonces yo me quedé quieto, con un dedo en la página que estaba leyendo, y pensé : qué paz. Me levanté y me asomé a la ventana: qué silencio » (98-99).

désespoir et l'anéantissement d'un pays qu'il aurait pu ouïr, comme Salvador Reyes, des années plus tôt, dans la mansarde parisienne du peintre guatémaltèque, avait soudain senti « el miedo de oír aquello que no se puede oír, las palabras esenciales que no podemos escuchar y que con casi toda probabilidad no se pueden pronunciar » (43). Au lieu de cela, le narrateur agit, comme au restaurant avec Farewell, « como haciéndose [el] distraíd[o], a la chilena » (62), en niant sa propre responsabilité et rejetant la faute sur un peuple tout entier. Comme son double Sebastián, le fils de María Canales, il n'a donc rien vu, ni rien entendu : « mi pequeño homónimo, que miraba sin ver [...], los labios sellados, los ojos sellados, todo su cuerpecito inocente sellado, como si no quisiera ver ni oír ni hablar en medio de la fiesta semanal de su madre » (134).

La fonction du leitmotiv « Sordel, Sordello, ¿qué Sordello? » pourrait donc bien être de matérialiser *poétiquement* dans le récit le retour du refoulé, c'est-à-dire la culpabilité morale du narrateur liée à sa complaisance à l'égard de la dictature. C'est la raison pour laquelle le refrain finit par métaphoriser en dernière instance, non pas un simple *malentendu*, mais une surdité coupable face aux cris des victimes¹. C'est toute l'ambivalence de ce *Sordello*, tout à la fois symbole puissant du courage politique et, dans le roman, rappel cruel et lancinant du renoncement et de la lâcheté du narrateur. Une dernière façon de lire le refrain serait alors de le comprendre comme un signe de la *mauvaise foi* du narrateur, un narrateur qui se ferait désormais volontairement le « *desentendido*² », c'est-à-dire qui ferait la *sourde oreille* ou, plus exactement, l'*innocent* : « *Sordel, Sordello, ¿qué Sordello?* ».

1. Sur l'opposition parole/silence, surdité/écoute, et sur la plainte (poétique) des victimes, voir le noyau générateur : « En sordina me lleg[ó] [...] una voz meliflua que se quejaba cantando » (25). Et aussi l'ultime occurrence de la racine *sord-*, à la fin du roman, lorsque le narrateur rencontre une vieille femme « medio sorda » (148).
2. Voir cet aveu significatif à la fin du roman : « Un día, tras la muerte de Farewell, fui a su fundo, el viejo Là-bas, en compañía de unos amigos, en una suerte de viaje sentimental del que yo me desentendí apenas llegamos » (148).

Rara avis: *Nocturno de Chile*

Fernando MORENO

La novela de Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile*¹, ha provocado y seguirá provocando el interés de lectores y estudiosos. Es indudable que dicho interés es justificado: candentes, densos, varios y variados son los temas y problemas que se entrecruzan y que cruzan el discurso del personaje central. Esas problemáticas, entre las cuales cabe citar, por ejemplo, el papel de la crítica y la constitución de un canon, las relaciones entre la política y la cultura, la culpa y el poder del mal, los vínculos entre la estética y el horror, los lazos de la perversidad con la moral, el ambiente ominoso, sin olvidar la manera cómo ahí se entrevé y se transcribe un determinado referente socio-cultural, son aspectos que han sido evocados, tratados y analizados en diferentes reseñas, comentarios y artículos dedicados al texto², un texto que, por su excepcional singularidad, continúa exigiendo y provocando nuevos abordajes hermeneúticos³. Al examen, por cierto rápido y somero, de algunos aspectos de esa singularidad dedicamos estas páginas.

Al término de la lectura de *Nocturno de Chile* nos damos cuenta de que antes de ingresar en la extensa confesión de un confesor, lo cual de por sí aparece como una curiosidad, antes de sumergirnos en las múltiples variaciones y disgresiones de un esquema que parece repetirse, el título ya nos había informado a propósito de uno de los aspectos fundamentales de su configuración, esto es, la concreción, en distintos niveles y tonalidades, de una doble factura discursiva y referencial. Dicho de otro modo, acontecimientos, razones, actitudes y expresiones se mueven constantemente en ámbitos diferentes, se presentan y pertenecen simultáneamente a distintos órdenes, estableciéndose así una interminable cadena de polaridades, de dobles, de reiteraciones, dualidades, de multiplicación de desdoblamientos, de reduplicaciones en serie. Coexisten, por ejemplo, lo evidente y lo ambiguo, lo alusivo y lo eludido, lo aparente con lo oculto, lo explícito con lo críptico, lo literal con lo lato, lo recto con lo oblicuo, lo correcto y lo deformado; recibimos, en suma, un discurso híbrido y movedizo, un discurso que bifurca, hecho también con anumeraciones y variaciones, todo lo cual, a nuestro juicio, determina en gran medida la particularidad, la singularidad y la riqueza de esta novela de Roberto Bolaño, una *rara avis* en la que, por supuesto, las aves no pueden estar ausentes.

1. Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile*, Anagrama, Barcelona, 2000. Todas las citas se han en esta edición.
2. Sobre la obra de Roberto Bolaño y *Nocturno de Chile*, ver Patricia Espinosa (ed.), *Trabando en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago, Frayes, 2001; Celina Manzoni (ed.), *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregador, 2001; Fernando Moreno (ed.), *Roberto Bolaño, una literatura mítica*, Pórtico, Universidad de Pórtico, CRLA, 2005.
3. Lo prueban los demás trabajos reunidos en este volumen.