

Nocturno de Chile se instaure en la escena local chilena como provocación a lo ya conocido. A través de sus estrategias ficcionales genera un nudo cronotópico¹ que apela a un momento y un espacio específicos. Así, interroga a una cierta tradición, a sus modos de constitución y sustentos ideológicos².

1. "La obra y el mundo representado en ella entran en el mundo real y lo enriquecen, y a su vez, éste entra en la obra y en el mundo representado en ella, tanto en el proceso de su creación como en el proceso de su vida ulterior, en la constante renovación de la obra en la percepción creadora de sus oyentes". Mijail Bajtín. "Formas del tiempo y del cronotopo en la novela", en *Problemas literarios y estéticos*, La Habana, Arte y Literatura, 1986, p. 464.
2. "El texto posee una verdad propia; la contiene: ningún elemento externo permite juzgarlo, porque el juicio se acompañaría entonces de una formación arbitraria [...]. Sin embargo, no hay que confundir autonomía e independencia. La obra no instituye la diferencia que la hace ser, sino estableciendo relaciones con lo que no es ella; de otro modo no tendría ninguna realidad y sería propiamente ilegible y hasta invisible [...]. La obra literaria no habrá de ser estudiada, por lo tanto, como si fuese una totalidad suficiente en sí misma". Pierre Macherey, *Para una teoría de la producción literaria*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela, 1974, pp. 54-56.

L'ombre de Nietzsche dans *Nocturno de Chile*

Raphaël ESTÈVE

Si nous avons choisi d'évoquer ici l'ombre de Nietzsche, c'est que, des trois philosophes du soupçon¹, il est celui qui présentait le plus d'affinités avec un texte où le rapport à l'être moral est au centre du dispositif narratif. Il s'agit en effet de l'examen de conscience d'un ecclésiastique nommé Lacroix, questionnant sa complaisance à l'égard d'un régime totalitaire. Le soupçon² que des enjeux spécifiquement nietzschéens structuraient la dialectique spiritualité/matérialisme au centre de l'œuvre s'est alors imposé. En premier lieu dans l'établissement d'un rapport à la vérité dont nous montrerons, à travers la figure du peintre Guatémaltèque, comment il nuance le jugement moral en des termes liés à l'accomplissement de l'être, notamment dans le rapport à l'art. Cela nous autorisera par conséquent à examiner les paradigmes, individuels – en l'occurrence, Farewell, le mentor de Lacroix – ou symboliques, d'un matérialisme uniquement préoccupé par cette forme d'émancipation, en voyant s'ils sont à leur tour soumis à une forme d'évaluation. Les conditions seront alors réunies pour penser l'intermittence de la culpabilité du personnage principal en fonction de ces deux pôles et expliquer comment le premier s'impose, finalement, au second.

Lors du déjeuner à Santiago entre Sebastián Lacroix, et Farewell, le spectacle, dont ils sont témoins, des « figuras chinescas que aparecían y desaparecían como rayos negros en los tabiques del restaurante³ », est ramené par Lacroix⁴ au mythe platonicien de la caverne. L'allégorie de Platon, promet, on le sait, un type de connaissance stigmatisant l'illusion liée à nos sens trompeurs. La véritable connaissance doit donc les dépasser et s'émanciper

du monde sensible, pour atteindre celui de l'intelligible, c'est-à-dire celui du concept ou de l'idée. Dès qu'on postule l'existence d'un dépassement idéal de ce monde sensible, il y instauration mécanique de valeurs transcendantes au nom desquelles un jugement pourra s'exercer. Car une instance supérieure, ne serait-ce que par la dépréciation contrastive de ce à quoi elle est supérieure est en soi un jugement. La transcendance suprasensible est donc au fondement de la morale puisque dès qu'il y a un idéal, il y a un étalonnage par rapport à cet idéal, qui devient

1. Qui dénoncent les processus d'aliénation pesant sur les individus, notamment celui de la « fiction » religieuse.
2. Naissant du fait que Freud et Marx sont présents dans le roman selon des modalités et à des degrés divers.
3. Bolaño, Roberto, *Nocturno de Chile*, Barcelona, Anagrama, 2000 (3^e ed. 2005), pp. 62-63. Toutes les références paginées entre parenthèses renverront à cette troisième édition.
4. Il y a bien une distanciation dans la forme « Platon tiene un libro muy interesante sobre ese asunto » (p. 64), car l'article indéfini est bien sûr volontairement régressif, la référence étant triviale compte tenu des compétences culturelles des deux interlocuteurs. Mais c'est précisément cette régression qui la rend viable, par l'humour sans lequel cette référence deviendrait naïve et scolaire.

l'aune de ses dégénérescences. Revenons au texte où ces ombres provoquent un vertige chez le narrateur (« me causaba vértigo y dolor en los ojos » p. 63), lié au vecteur le plus caractéristique de la perception, les yeux. L'hypothèse d'une angoisse de l'erreur liée à l'appréhension immédiate et sensible semble se dessiner. Il n'est donc pas étonnant qu'un des motifs de la culpabilité à l'œuvre dans tout le roman soit celui de la cécité¹. Lacroix contredit à ce titre l'appréhension qu'a Farewell de ces ombres (presque oracles de vérité, pour lui) en les ramenant aux « tropezones de los ciegos » (p. 64) où le réel n'est qu'embûches et tromperies. On repensera en ces termes l'erreur impliquée par la perception du salon de María Canales qui apparaît comme totalement factice par rapport à la vérité éthique du sótano, lieu des exactions de son mari dont elle est l'écran trompeur. Le rapport symbolique à la cécité est bien à nouveau convoqué ici : « yo nada vi » (p. 142). Ne rien voir et voir autre chose que la vérité, cela reviendrait au même.

Ce rapport transcendant à la vérité existe dans le texte, c'est donc un fait. Mais la richesse du positionnement moral de *Nocturno de Chile*, c'est qu'il ne le pose pas comme un absolu axiologique : il n'est pas l'entier du jugement de valeur. Si l'on avait souhaité étudier les autres manifestations de dysfonctionnements du corps liées à la culpabilité, la mélancolie qui affecte diachroniquement Lacroix « esta bilis negra que hoy me corroe » (p. 48) en était l'exemple le plus remarquable. Et on sait qu'elle est dans le texte l'apanage du peintre Guatémaltèque. Ce dernier est dans l'ascèse, corrélative ici d'un silence dont nous reparlerons dans notre troisième partie. Or il se trouve que l'œuvre du peintre mise en exergue est précisément décontingentée de son appréhension sensible. Il est ainsi dit à propos de son tableau *Paisaje de Ciudad de México una hora antes del amanecer*, que « lo había pintado en París, muchos años después » (p. 47). Touche-t-il, par le « sentimiento mexicano » évoqué dans la suite de la phrase, à l'essence, cette vérité suprasensible qui donne le vertige au double ponctuel de Lacroix, Salvador Reyes² ? Le fait que ce dernier décèle chez le peintre « una lucidez que infería otras cosas que trascendían lo puramente particular y anecdótico³ » (p. 48) laisse peu de doutes à cet égard. Le peintre propose l'image de la spiritualité la plus radicale, peut-être à cause de son caractère laïque, compte tenu du traitement réservé à la religion dans le roman. Il est en quête d'idéal et devient même l'aune de la culpabilité de Reyes et de ses semblables, puisque dans son attitude, il n'est pas connivent avec le sensible et ses corrélats douteux. Il résiste, en même tant qu'il signifie l'abstraction puisque d'une part il ne reste plus grand-chose de son corps et d'autre part il a abstrait l'objet de son activité de représentation en le subordonnant à l'idée.

Cependant, le rapport du tableau à une forme de vérité occulte ici sa dimension artistique. Aucun jugement de valeur n'est ainsi proféré à son

1. Il serait en effet regrettable de la restreindre à la cécité volontaire du consentement passif et de l'absence d'engagement.
2. On retrouve bien pour ce dernier les mêmes symptômes de culpabilité, « una sensación de calor y de mareo » (p. 47).
3. C'est nous qui soulignons.

endroit. Or en prenant garde au rapport à l'appréciation esthétique exprimée par Reyes lui-même¹, on est tenté de soupçonner que c'est parce que le tableau n'est pas bon. Il n'y aurait donc pas de la part du texte de valorisation absolue, au sens de l'indissociabilité platonicienne du beau du bon et du vrai, de la posture éthique du peintre. Son exemplarité est, à vrai dire, peu engageante. Et sa victoire spirituelle a bien pour envers une défaite matérielle. Car ce qu'on tend à transcender ici, comme nous le répète Reyes, c'est « la derrota de él mismo, un guatemalteco sin fama ni fortuna » (p. 48).

Il se trouve que Nietzsche est le matérialiste le plus radical qui soit, et que l'ascèse est un des paradigmes de ce qu'il pourfend. Elle traduit le dénigrement de ce monde lié à l'instauration d'une transcendance, puisqu'elle conduit à un déni de l'instrument du sensible, notre corps, qu'elle mortifie, culpabilise. La critique de l'idéal ascétique promu par Schopenhauer est un des objectifs de *La Généalogie de la morale*². Il ne nous étonnera pas que l'ataraxie soit associée par ce dernier à cet idéal ascétique. Et il n'est pas non plus anodin que Schiller³ soit la référence convoquée par Reyes pour l'associer à la mélancolie du Guatémaltèque. Celle-ci, nous l'avons dit, est symptôme de culpabilité. Or le Guatémaltèque n'est pas coupable de grand-chose, à moins de réactiver le rapport causal entre déchéance et culpabilité que Nietzsche entend démystifier. Le ressentiment serait ainsi le moteur de sa mauvaise conscience, le rendant par là résolument anti-nietzschéen et opposé à une conception de l'art corrélative de la réalisation de l'être. Dès qu'il y a une vérité transcendante, nous dit Nietzsche en prenant l'exemple du Dieu chrétien⁴, elle relègue l'art « dans l'empire du mensonge⁵ », en stigmatisant l'illusion qui en est pourtant le moteur. Or pour Nietzsche, il n'y a rien d'autre que les apparences.

En face de l'idéalité culpabilisante, il y a donc un camp du matérialisme émancipé : la figure la plus nietzschéenne du roman est incontestablement celle de Farewell. Il est difficile d'évoquer Nietzsche sans l'associer à une théorie de l'existence par l'art qu'il nomme dionysienne, contraire à une « volonté de négation de la vie, un secret instinct d'anéantissement⁶ », autrement dit à la culpabilité telle que la transcendance morale, notamment chrétienne, l'institue. Et Farewell, rétif au religieux quand il est question dans sa propriété de *Là-bas*, de célébrer une messe dont il est dit que « no se le pasó por la cabeza » (p. 31), ou

1. Qui voit dans l'absence de commentaire sur le roman qu'il a laissé au peintre l'équivalent d'une appréciation négative.
2. Nietzsche, Friedrich, *La Généalogie de la morale*, L.G.F. Classiques, Paris, 2000.
3. Le Poète allemand, idéaliste notoire, taxé par ses détracteurs de moralisateur, est d'ailleurs une des accointances intertextuelles avec *La naissance de la Tragédie* de Nietzsche, qui l'évoque à de nombreuses reprises.
4. Mais on aura compris, même avant le marxisme, qu'il y a bien d'autres formes de transcendances que Nietzsche entend pourfendre, et notamment des transcendances de type laïque (intérêt général, cause commune, etc.) auxquelles on peut associer le Guatémaltèque.
5. Nietzsche, Friedrich, *Naissance de la tragédie*, L.G.F. Classiques, Paris, 1994, p. 40.
6. *Ibid.*, p. 41.

quand il décline la proposition du réconfort, après la victoire d'Allende, des poètes catholiques qu'il juge « los peores » (p. 97), est résolument dionysien. On peut même parler d'une véritable surdétermination de cette assimilation : « Parecía el dios Pan, o Baco » (p. 19) nous dit ainsi directement le narrateur. Le vin, consubstantiel à Dionysos/Bacchus, est étroitement associé à Farewell qui possède « una pequeña viña que no da malos vinos » (p. 15). Mais, plus parlante encore que la production du vin, il y a les effets de celui-ci. On se souvient de l'état d'ébriété avancé de Farewell au moment, crucial pour nous, du déjeuner aux ombres chinoises, « si no me sintiera tan mal de la guata y tan borracho procedería a confesarme ahora mismo » (p. 65), qui conditionne significativement une appréhension de ces ombres distincte de celle de Lacroix. C'est bien l'ébriété qui éloigne ici encore le personnage de la pratique religieuse. De fait, on se retrouve aux antipodes de l'idéal ascétique évoqué au premier paragraphe quant aux aspirations immédiates de l'être : « se lo comunicué de inmediato a Farewell, que sólo pensaba en llegar pronto a un restaurante » (p. 50). Et bien entendu le corps du critique, loin de la mortification amoindrissante due au ressentiment est honoré par le texte dans toute sa démesure : « allí estaba Farewell, alto, un metro ochenta aunque a mí me pareció de dos metros » (p. 13), une démesure encore une fois dionysienne, au sens où elle est bien traditionnellement l'envers de la mesure apollinienne. Nietzsche insiste beaucoup sur la danse dans *La Naissance de la tragédie*, où elle est le facteur déterminant pour que l'essence de la nature puisse s'exprimer symboliquement¹. Et Farewell danse, pour célébrer le coup d'état², mais aussi dans cette conga onirique, qui teinte le païen de couleur locale, et où il est au nombre de « los danzantes » (p. 35). Une approche psychanalytique de ce type de récits structurants invite d'ailleurs souvent à réduire les figures de l'altérité à des facettes distinctes d'un même être. Et donc si la tentation de la conga entraîne chez Lacroix l'exercice immédiat d'une autorité morale directement identifiée par ce dernier comme son surmoi censeur³, alors Farewell est un peu son ça, par la tentation qu'à travers le serpent il incarne. C'est que les pulsions sexuelles vraisemblablement refoulées chez Lacroix sont totalement désinhibées chez son maître⁴, tant dans son comportement lors de l'enterrement de Neruda que lors de cet aveu direct, « procedería a arrastrarlo al baño y a culeármelo de una buena vez » (p. 65), confirmant au passage que les mains attoucheuses du week-end à *Là-bas* n'ont pas prêté davantage à conséquence.

1. Autrement dit, par la vérité de l'art en tant qu'elle *assume* et même déclare l'illusoire, le subjectif et le fragmentaire, alors que la vérité transcendante *prétend* abusivement les dépasser. C'est cette totale lucidité qui fait aux yeux de Nietzsche toute la supériorité de la première sur la seconde.

2. « Estoy bailando en una patita » (p. 99).

3. « era el superyó que conducía un camión frigorífico por en medio de una carretera en llamas » (pp. 35-36).

4. Pour rester dans la terminologie nietzschéenne de la « morale du maître » qu'il oppose à celle de l'esclave, potentiellement illustrée par le Guatémaltèque.

Évidemment, les déterminations qui viennent d'être évoquées, dionysiennes donc, constituent d'une certaine façon la face idyllique du rapport à Nietzsche. Et déjà chez Farewell, des aspects plus troubles se font jour. Le culte du surhomme, concept nietzschéen s'il en est, est très clairement exprimé par la fascination qu'exerce Pinochet sur le critique : « algo tiene que tener el caballero que lo haga excepcional » (p. 114). Et on sait que l'hostilité qu'il traduit au « nivellement » démocratique en est le corrélat immédiat : « Me van a devolver mi fundo » (p. 100), exprime-t-il soulagé, après le coup d'état. Cette dimension élitiste s'inscrit dans un réseau symbolique plus large autour de l'opposition pur/impur, Lacroix confirmant cette assimilation entre humanité saillante et pureté : « Sólo los genios pueden exhibir obras impolutas » (p. 133). Il y a, de fait, dans *Nocturno de Chile*¹, une véritable dialectique chromatique qui se construit autour de la blancheur. Farewell porte ainsi, pour commencer, une « camisa blanca impoluta » (p. 103). Le blanc est ensuite caractéristique de la demeure où Lacroix va côtoyer Pinochet, où se meut « un camarero vestido de blanco » (p. 107) et dont les murs sont « de un blanco cegador » (p. 107). Aveuglant, donc, dans la logique de notre premier paragraphe, puisque Lacroix, culpabilisé, est tenté d'y lancer sa tasse contre « las impolutas paredes » (p. 108). La pureté et le surhomme sont d'ailleurs superlativement associés chez Jungèr, « uno de los hombres más puros » (p. 37), qui mériterait assurément, pour son rapport nihiliste au remord, un développement autrement plus conséquent. Contentons-nous pour le moment de dire qu'il finit, malgré l'ambiguïté de son rapport au nazisme, d'idéologiser dans le roman l'isotopie dont nous parlons. Et reprenons l'examen de notre dialectique chromatique en termes de jugement de valeur : il y a en effet une blancheur concurrente qui est celle de la paloma. Et la récurrence du roman de Lafourcade achève, vu sa thématique, de l'associer à l'innocence.

Cette innocence institue un rapport différent à la culpabilité : *Nocturno de Chile* surdétermine en effet un antagonisme de prédation lisible à deux niveaux. Expliquons-nous en rappelant que c'est l'Église, et concrètement, les églises qui sont le terrain de cet affrontement. Les faucons doivent les protéger de la souillure des excréments des palomas. Or notre opposition pur/impur nous permet d'anticiper le renversement énoncé par le père Antonio entre matériel et spirituel² : ce qui protège l'Église de la souillure – *a priori* donc de la matière – ce n'est pas une autorité spirituelle. Il y a au contraire inversion des deux pôles : « las palomas eran como el símbolo terrenal del Espíritu Santo » (p. 90). C'est la première lecture, nietzschéenne. La deuxième, c'est de considérer les antagonistes comme appartenant tous deux au temporel, et alors il y a des coupables parce qu'il y a des innocents qui en sont victimes. C'est la raison pour laquelle cet affrontement est soumis à un des rares jugements de valeur de l'œuvre³. Il y n'a donc pas seulement intromission

1. Le titre du roman la suggère, bien entendu.

2. Farewell, matérialiste nietzschéen, étant lui-même « una gran ave de presa » (p. 14).

3. « no es una buena idea esto de los halcones » (p. 90).

transgressive du matériel dans le champ du spirituel (« el padre Joseph decía misa con el halcón posado en la parte más alta del órgano » p. 86), il y a aussi intervention entre les finalités et les moyens, puisque la parabole idéologique des faucons¹ révèle que c'est le temporel qui instrumentalise le spirituel sous couvert d'en être le bras armé.

Si l'on se propose de penser l'itinéraire moral de Lacroix, cet épisode européen en constitue le tournant symbolique. L'autorité du jugement sur l'action des faucons², le père Antonio est en soi l'image de la spiritualité. Il n'est donc pas surprenant qu'il soit le strict corrélat religieux du peintre Guatémaltèque dans sa dérélition mortifiée. Mais il est plus directement que celui-ci, la clé herméneutique de l'œuvre dans le rapport entre transcendance et culpabilité car son inscription chrétienne intègre constitutivement cette dernière. Il explicite ainsi à la fin du roman la trahison de Lacroix³ et, si quelques doutes avaient subsisté, la successivité immédiate du lâcher du faucon par ce dernier et de la mort physique du prêtre les leverait. Dans ce meurtre symbolique, Lacroix embrasse activement la cause du temporel et, indirectement, de ses exactions, quand il ordonne au faucon, jusqu'ici « sociabilisé⁴ », de voler :

[...] los pliegues de la sotana cubrieron mis ojos mientras el viento limpiaba la iglesia y sus alrededores, y cuando pude quitarme de la cara mi particular caperuza distinguí, bultos informes en el suelo, los cuerpillos ensangrentados de varias palomas [...] (p. 96).

La soutane qui convertit à son tour Lacroix en faucon – en devenir de prédation puisqu'on lui ôte sa cagoule en mettant fin à une cécité commentée plus haut –, est un attribut à haute densité métonymique dans le roman. Tantôt trop lourde à porter, contrariété du carcan spirituel (cette cathédrale trop grande), tantôt bien légère car instituée par le texte en objet freudien de sublimation de la sexualité refoulée, ondoyant dès que s'instille la tentation, elle est également un instrument de dissimulation réversible. D'un côté, elle soustrait en effet la réalité dérangeante à la vue de Lacroix, comme pour l'épisode du faucon, et de l'autre, elle soustrait celui dont l'alter ego se nomme iba-caché au regard d'autrui, en neutralisant, par *la priori* qu'elle impose, toute évaluation. D'où son statut de « ropa limpia, oscura, pozo donde se hundían los pecados de Chile⁵ » (p. 74). Instituée rétrospectivement, en mauvaise conscience (« mi

1. Faucons guerriers et anti-démocratiques s'il en est, de l'aristocrate Xénophon (dont l'homonyme milita activement contre l'avènement de la démocratie) au censeur Ta Gucule.
2. Et par devers elle, tout le monde l'a compris, le pouvoir dictatorial.
3. « Es el árbol de Judas, hipaba el cura burgalés. Su aseveración no admitía dudas ni equívocos » (p. 137).
4. Encore une fois, toute la subtilité du texte, même si elle ne faisait que renvoyer à un *point de vue* dionysien, est que cette sociabilité, éloignant donc de l'état de nature, est une *domestication* peu reluisante : « sólo comía carne picada o molida, y vísceras » (p. 89).
5. Elle renvoie donc bien aux « pozos ciegos de la memoria » (p. 47) de Jungër : mais, comme S. Reyes en a l'intuition, ce n'est pas au peintre Guatémaltèque que s'applique en réalité la promesse de leur résurgence, mais bien à Lacroix. Si l'on avait voulu approfondir notre étude chromatique, la soutane est également absorbante de la blancheur quasi-eugénique

sotana que era como mi sombra », p. 74) on comprend, si l'on file la métaphore platonicienne de notre premier paragraphe, que la sotana finisse par être le corrélat homophonique et policé du sótano.

C'est qu'elle a été à la fois l'alibi et le garde-fou de la tentation nietzschéenne de Lacroix. Nous entendons par là un élan vers une forme spécifique de matérialisme finalement – tardivement ? – reniée. Dès les premières pages de son séjour chez Farewell, avide de s'adonner à un exercice de l'art qu'il ne dissocie jamais de ses corrélats mondains, il dédaigne totalement sa fonction spirituelle, en repoussant toutes les sollicitations des paysans : « ¿El niño se estaba muriendo? Pues que llaman a un médico » (p. 21). Il est assailli de partout par le dégoût que ces fidèles provoquent en lui. Leur laideur¹, à la façon dont Nietzsche stigmatise dans son *Crépuscule de idoles* celle de Socrate – le roturier qui a tué la tragédie –, exprime bien le refus de cette déchéance nivelante. Quelle meilleure preuve que la nausée suscitée par l'image de « Adán y Eva » (p. 29) pour marquer son refus de la chute, ici destierro ? C'est que dans les actes, Lacroix semble durant une bonne partie de son itinéraire assez loin d'assumer l'idée d'une transcendance. L'angoisse du vide et de la finitude exprimée de façon récurrente par le concept d'aburrimiento le montre bien, en le plaçant dans une problématique quasi pascalienne du divertissement, et on peut constater que sa remédiation est, fidèle en cela à Nietzsche, aux antipodes du « pari ». C'est toute la dimension mondaine du personnage, que l'ennui conduira chez María Canales, après avoir été conduit par sa fascination pour le pouvoir temporel chez Pinochet. Là, son obséquiosité outrancière² envers le dictateur, niéra sans ambiguïté la transcendance en lui faisant toucher le comble du bonheur³. Car ce bonheur est terrestre. Mais dès qu'on réintroduit une forme de transcendance, comme le fait, à la fin de sa vie – faut-il voir par là une détermination de la morale liée à l'indigence ? – Lacroix en s'en remettant au jugement de Dieu, alors le consensus mondain devient pusillanimité. Aux antipodes du silence ascétique du peintre Guatémaltèque, on rejoint ces silences de connivence dont le narrateur se sent obligé de répondre dès le début du roman en en proposant une double intensification « responsable de sus actos y también de sus palabras e incluso de sus silencios, sí, de sus silencios⁴ » (p. 11) qui présuppose déjà, en soi, l'inéluctabilité d'un jugement de valeur.

de la maison de Pinochet, soluble, donc, dans le religieux : « Mi sotana negra, amplísima, pareció absorber en un segundo toda la gama de colores » (p. 108).

1. « En realidad, todos eran feos » (p. 33).
2. Il suffira de repenser aux interventions de Lacroix rythmant la leçon que lui fait à son tour Pinochet : « Increíble, mi general » (p. 116), « Es fantástico, tres libros, dije con la voz quebrada » (p. 117), « Con qué gusto leería alguno de sus libros, mi general, susurré » (p. 117).
3. « Y yo incliné la cabeza y sonreí beatíficamente. » (p. 115), « En efecto, mi general, visto así, dije sonriendo beatíficamente. » (p. 115), « sonreí beatíficamente » (p. 117) : on retrouve significativement exactement les mêmes termes quand il se *divertit* mondainement chez María Canales : « sólo sonreía beatíficamente. » (p. 135).
4. C'est nous qui soulignons.

Au final, l'itinéraire de Lacroix ne semble pas marquer, en acte, d'inflexion, mais bien plutôt une succession de reconsidérations rétrospectives et donc synthétiques. Si l'on en croit en effet Gilles Deleuze dans son ouvrage sur Nietzsche, « L'innocence est la vérité du multiple¹ ». Or, le concept nietzschéen de l'innocence du devenir² est bien un moteur de réalisation et de fruition pour Lacroix, pajarillo avec Farewell et Pinochet, et ingénu jusque dans le salon de María Canales³. Si, au même titre que les dénis explicites de sa culpabilité (à commencer par le plaidoyer inaugural), cette innocence subit le poids de son inscription contextuelle, le parcours du personnage est toutefois à notre sens moins transgressif du point de vue factuel que du point de vue symbolique⁴. Mais on le sait, la fiction littéraire ne respecte pas la hiérarchie entre le factuel et le symbolique, précisément parce qu'elle assume de façon constitutive son émancipation référentielle. La vérité de l'œuvre est d'abord symbolique et par là corrélative de sa valeur esthétique : de là à penser qu'« il n'y a pas de faits, il n'y a que des interprétations »...

1. Deleuze, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, PUF, Paris, 1962, p. 26.
2. Qui fait la grandeur de la tragédie grecque, si présente dans l'œuvre, et notamment durant la période précédant le coup d'état, vécue sous l'égide littéraire de cette inéluctabilité.
3. « Pensaba que era curioso que nunca apareciera una patrulla de los carabineros o de la policía militar, pese a la algarabía y a las luces de la casa ». (p. 135)
4. Sur le plan symbolique il tue le Padre Antonio et est directement responsable du déferlement barbare des forces dictatoriales : on concèdera qu'il s'agit d'une image exprimant par l'intensification sa culpabilité factuelle, de bien moindre envergure.

El derecho del revés

Joaquín MANZI

No hay nada que hacer.

Desde que retomé *Nocturno de Chile*¹ hace poco más de un mes, una y otra vez me convenzo de leerlo al revés.

Literalmente y en todos los sentidos, como escribió el pibe de Charleville.

Esto es, y para empezar:

- narrativamente, del final al principio (de la tormenta de mierda a la muerte);
- sintácticamente, de derecha a izquierda (Miedo y Odio en lugar de Odeim y Oido);
- discursivamente, desde el humor feroz a la seriedad racionante (de los chistes a la ética);
- temáticamente, yendo primero hacia los otros y luego hacia el yo (el prójimo tan temido en el espejo roto del narrador).

Y así habría para rato.

Pero no.

Ni hay tanto espacio, ni tampoco es para tanto.

Lo que hay, lo que queda, es tiempo, el de la lectura.

1. En abril, ni bien releí la novela, dos palabras resonaron inmemoriosa y misteriosamente en mi cabeza: "Ich sterbe". Primero pensé que ese "Me muero" en alemán venía de algún resto de mis abuelos, extraviado quién sabe cómo en mi memoria. Pero no, mucho después, dí con un verso de Goethe al final del "Auto de Bolaño"²: "stirb und werde" había sido para mí una invitación del chileno a morir y a devenir otro, un copiloto, un pasajero ya muerto -Belano, aquí presente en el apartado 8.

Como el rumor interno no cesaba a pesar de ese verso recuperado, seguí leyendo hasta que días después supe que la frase existía textual y que pasó a la historia no tanto porque quien la pronunció fue Chekov, sino porque acto seguido falleció. La frase, dicha en su viva boca también en lengua extranjera, es un caso ejemplar de performativo: él, un médico ruso agonizante, la pronunció en un sanatorio y se murió. En el artículo homónimo³, Nathalie Sarraute recrea rápidamente la escena para desplegar los matices que esas palabras en alemán hacen surgir en quien las toma a cuenta propia. Insiste en la oposición entre el laconismo de la frase y todo aquello que flota, tiembla y se deshace en el momento en que la muerte se apodera del alma y del cuerpo de uno. Termina ese bello

1. Barcelona, Anagrama, 2000, 150 p.
2. Joaquín Manzi, "L'auto de Bolaño", *Chili 1973-2003, Arts et histoire, Néo-Latines n° 330*, Septembre 2004, p. 65-84.
3. "Ich sterbe", *L'usage du monde, Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1996, p. 923-927.