



Alain Trouvé et Marie-Madeleine Gladieu (dir.)

## Lecture et altérités

Éditions et Presses universitaires de Reims

---

# L'intertextualité dans *Nocturne du Chili*, de Roberto Bolaño. Gouvernement autoritaire et culture

Marie-Madeleine Gladieu

---

DOI : 10.4000/books.epure.754

Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims

Lieu d'édition : Reims

Année d'édition : 2008

Date de mise en ligne : 11 septembre 2023

Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture

EAN électronique : 9782374961897



<http://books.openedition.org>

### Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2008

### Référence électronique

GLADIEU, Marie-Madeleine. *L'intertextualité dans Nocturne du Chili*, de Roberto Bolaño. *Gouvernement autoritaire et culture* In : *Lecture et altérités* [en ligne]. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, 2008 (généré le 20 septembre 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/epure/754>>. ISBN : 9782374961897. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.epure.754>.

---

Ce document a été généré automatiquement le 20 septembre 2023.

---

# L'intertextualité dans *Nocturne du Chili*, de Roberto Bolaño.

## Gouvernement autoritaire et culture

Marie-Madeleine Gladieu

---

- 1 *Nocturne du Chili*, roman du Chilien Roberto Bolaño publié en 2000, se présente comme le monologue d'un prêtre, Sébastien Urrutia Lacroix, membre de l'Opus Dei, sympathisant puis complice actif de la dictature d'Augusto Pinochet, qui, peu avant sa mort, tente de justifier ses choix et ses actes. Sa conscience, prenant l'apparence d'un jeune homme aux traits vieillis, exige de lui la vérité, et suscite, par conséquent, un premier dédoublement du personnage, celui qui agit et celui qui réfléchit et juge.
- 2 Le roman organisé comme le monologue d'un personnage, ce qui induit la subjectivité du témoignage et le point de vue unique, en principe, n'est pas, en soi, une nouveauté dans les lettres hispaniques : pensons, par exemple, à *Cinco horas con Mario* (1966) de l'Espagnol Miguel Delibes, dont la plupart des chapitres sont constitués par le monologue d'une veuve devant le cercueil de son époux. Le Mexicain Carlos Fuentes, dès 1962, concevait *La Mort d'Artemio Cruz* comme le monologue de ce personnage, fondateur d'un empire de presse, industriel et commercial, qui, agonisant sur un lit d'hôpital, voyait défiler son existence, reconnaissant l'origine de sa fortune et ses liens avec le monde politique. Quant au Cubain Alejo Carpentier, dans *La Harpe et l'ombre* (1979), c'est le personnage historique de Christophe Colomb vivant ses derniers jours et se remémorant sa trajectoire, du fond de sa prison andalouse, qu'il présente. Artemio Cruz comme Christophe Colomb cherchent davantage la vérité qu'une justification, et font preuve de la lucidité sans complaisance de ceux qui sont en train de se détacher de ce monde, et qui, dans des pays de tradition catholique, savent qu'ils vont comparaître devant leur juge suprême qui sonde les reins et les cœurs. Les deux romanciers traduisent cette prise de distance par l'ironie du discours de leurs personnages : Colomb avoue être le conquérant conquis, le découvreur découvert, et Cruz, avoir

profité du sacrifice de ses camarades pendant la Révolution. Dans le roman de Fuentes, le dédoublement du narrateur, qui utilise, selon les situations, la première, la seconde ou la troisième personne du singulier, correspond à une autre manière de tendre vers l'objectivité du récit. Sébastien Urrutia Lacroix, au contraire, enchaîne chronologiquement ses souvenirs qu'il expose sans s'interrompre, sans prendre le temps de la réflexion, de la comparaison ou du retour sur le « vécu » ; sa trajectoire, veut-il faire comprendre, est une longue suite de soumissions aux ordres et aux désirs des autres, des autorités : de ses parents d'abord, puis de la hiérarchie ecclésiastique et des dirigeants de l'Opus Dei, et plus tard, du dictateur ; il s'exonère ainsi de toute responsabilité face à des situations de plus en plus inhumaines qui n'ont jamais éveillé en lui un sentiment de pitié. Il refuse cette lucidité que lui demande le jeune homme aux traits vieillissés, il garde son masque, ou sa perruque, jusqu'au bout : c'est le lecteur, à travers quelques expressions du narrateur, ou bien placé devant l'inacceptable, qui arrache le masque, ou la perruque, pour dévoiler l'imposture du personnage, symbole de celle de ces intellectuels incapables de reconnaître leur responsabilité dans une société, qui détiennent la parole mais préfèrent la retenir.

- 3 Les phénomènes d'intertextualité ne surprennent pas le lecteur : le narrateur étant poète et critique littéraire, il présente son expérience en empruntant des mots, des expressions, à d'autres écrivains, et il sait utiliser les références culturelles du monde occidental, de toutes les époques, pour suggérer un aspect de sa pensée ou de son vécu. Nous avons donc à faire, de manière constante, tantôt à un dédoublement des protagonistes, tantôt à un palimpseste, où un mot, une phrase ou un passage se charge d'une série de significations cachées, dont le lecteur se sent invité à décrypter l'énigme.
- 4 Le titre du roman, *Nocturno de Chile*, renvoie historiquement au déclin de la démocratie au Chili et à l'arrivée, que tout au quotidien rendait peu à peu prévisible, du coup d'État de 1973 et de la dictature. Le nocturne est aussi un certain genre musical, qui traduit la douceur et la beauté de la nuit, le ciel que contemple Neruda dans la propriété de Farewell, personnage dont le nom est, certes, celui d'un poème de ce même Neruda, mais aussi le mot d'adieu dit à ceux qui partent vers des horizons lointains, pour longtemps ou à jamais, en particulier aux cap-horniers en partance pour Valparaiso ; Farewell est, en outre, un terme anglais qui, au dix-septième siècle, servait à souhaiter une bonne nuit et de beaux rêves. Servant de titre au monologue d'Urrutia Lacroix, complice de ces ténèbres qui vont s'abattre sur le Chili, ces mots rappellent le slogan de la DINA, organisation dépendant de la CIA qui prépare le coup d'État : « *Luchamos en las sombras para que nuestros hijos vean la luz* » (Nous luttons dans l'ombre des ténèbres pour que nos enfants voient la lumière) ; encore impalpable, sous-jacente, la menace est bien là. L'intertextualité n'est qu'allusive, comme c'est souvent le cas dans le texte, mais elle permet d'établir un réseau de relations qui dévoile la nature et l'ampleur du drame en préparation.
- 5 Le nom de la propriété où le maître à penser de l'intelligentsia, González Lamarca, *alias* Farewell, reçoit le narrateur, *Là-bas*, est la reprise du titre d'un roman de J. K. Huysmans. Farewell organise une soirée littéraire, à laquelle il a aussi convié un jeune poète encore inconnu, le narrateur, Neruda et son épouse, et d'autres invités dont le texte ne cite pas les noms, signalant seulement leur appartenance à l'aristocratie. La maison a l'allure d'une grande bibliothèque, remplie d'encyclopédies, et Farewell y conserve toutes les œuvres des auteurs chiliens. Le roman, lieu de débat sur la littérature, débat exprimé chez Huysmans dans le premier chapitre de *Là-bas*,

suggéré chez Bolaño, est aussi celui où le narrateur manifeste clairement une inquiétude spirituelle : Durtal s'intéresse au personnage de Gilles de Rais, qui pratiquait un culte satanique au cours duquel des enfants étaient sacrifiés, et assistera finalement à une messe noire dont les participants blasphèment et se livrent à la débauche, satanisme bourgeois et affadi, remarque Durtal. Urrutia Lacroix est prêtre, mais, quoiqu'il compare sa soutane à une « cathédrale » (titre d'un autre roman de Huysmans, où Durtal retrouve la foi catholique), il craint de s'affirmer comme tel dans cette propriété où Farewell l'invite sans détour à une relation érotique qu'il ne refuse pas ; il refuse, en revanche, d'apporter un réconfort spirituel au groupe de paysans veillant un enfant mort. « Là-bas » est une propriété isolée, dont la maison du maître est séparée des terrains agricoles par un parc et une charmille d'où semble sortir une statue équestre trop petite, de quarante centimètres de haut (probablement une statue du grand héros national de l'indépendance, O'Higgins, réduit à la taille d'un objet décoratif de salon : nous allons voir que les poètes engagés subissent un sort similaire), ensemble bien organisé qui est l'« obscure dignité de la patrie », expression qui renvoie au nom d'un camp de concentration, siège d'une secte fondée par un ancien criminel nazi, la Colonia Dignidad, où la demeure des maîtres, d'allure bourgeoise mais lieu de prostitution pédophile, eut pour invités les dignitaires de la dictature de Pinochet, le parc servant à faire disparaître quelques adversaires du régime. Prétexte religieux et dégradation caractérisent certains passages des deux romans.

- 6 Dans un tel cadre, il n'est pas étonnant de trouver un affadissement, voire une parodie, de la culture et du monde des lettres. Au cours de cette soirée, s'il est question de deux poètes, Sordello, un trouvère italien du treizième siècle, et, dans une moindre mesure, de Pablo Neruda, le jugement porté sur eux tient davantage d'une conversation de salon que de la réflexion d'un groupe d'intellectuels ; si un certain nombre d'éléments du texte, dans ce passage, ramènent aux deux poètes, l'image qui en est donnée au lecteur manque d'intérêt et déforme ou élude les principaux traits de leur pensée et de leur action. Cette image nie finalement la qualité principale de l'intellectuel, celle de penseur indépendant, de mauvaise conscience de tous les régimes, et en particulier, des régimes autoritaires.
- 7 Neruda apparaît en premier lieu dans le récit de Urrutia Lacroix. Il est l'invité surprise de la soirée. Si le lecteur s'attend à être mis en présence non de l'homme public, du diplomate ou du poète recevant le Prix Nobel de littérature, mais du personnage privé, qui « a ôté sa perruque » et adopte un comportement naturel, il découvre en effet les détails les plus connus concernant le quotidien et les goûts du poète : culinaires, chromatiques, musicaux, la contemplation de la nature et du cosmos. Chaque détail du texte produit un effet de réel : la veste, le chapeau et l'écharpe, dont tant de photos témoignent, le gramophone peint en vert, etc. À n'en point douter, c'est lui. La thématique lunaire de plusieurs de ses poèmes, dans *Estravagario* et *Nuevas odas elementales*, les pages dédiées aux arbres de la région de son enfance (les indications topographiques du texte font penser que « Là-bas » se situe non loin des lieux cités dans *J'avoue que j'ai vécu*), rendent crédible le personnage de Neruda fasciné par le ciel nocturne en ce lieu isolé, où les lumières d'aucune ville ne brouillent la lueur des étoiles.
- 8 Il est pourtant curieux de constater que Neruda, homme et poète engagé, député qui défendait les intérêts des ouvriers et des mineurs, membre du parti communiste, dont de nombreux poèmes, dans son *Chant Général* en particulier, étaient une protestation

contre l'exploitation de l'homme par l'homme et contre les dictatures de toutes sortes, ne voit pas les ouvriers agricoles de « Là-bas », ni le cercueil de l'enfant décédé porté en terre, qui passe entre les arbres. Le poète, si soucieux de composer une œuvre à la portée de tous, prononce des phrases que le narrateur ne comprend pas. Le récit d'Urrutia Lacroix présente donc un Neruda affadi et contrefait, un poète banalisé et creux, n'ayant conservé que les apparences du Prix Nobel de littérature. Dans ce cas, l'intertextualité sert à montrer à quel point les structures d'un régime autoritaire vident de sa substance l'image d'un homme et d'un écrivain engagé dans la défense des opprimés : incapable de déceler l'oppression dans la propriété de Farewell, Neruda se limite à jouir des plaisirs matériels immédiats, il est devenu semblable à ces grands bourgeois qui l'entourent.

- 9 Si le lecteur se souvient que Pablo Neruda est le pseudonyme de Neftali Reyes qui a choisi, pour signer son œuvre poétique, le nom d'un autre poète disparu, ce masque est devenu insignifiant et inutile. Urrutia Lacroix a aussi recours à un masque, non pour publier ses poèmes, mais, comme Farewell, pour signer ses articles de critique littéraire. Ce détail invite à l'interpréter comme une figure inversée de Neruda, ce que confirme la suite du récit, et ce qui explique l'incompréhension du narrateur devant les mots du poète : il ne peut donc livrer, dans son récit, que ce qu'il comprend, une forme creuse, une apparence somme toute décevante, un pseudo intellectuel incapable de défendre un idéal, ou même une idée.
- 10 Le pseudonyme du narrateur est H. Ibacache, et il fonctionne comme un jeu de miroirs, le « h » espagnol se prononçant « aché », comme la fin d'« Ibacache », renforçant ainsi la possibilité de dédoublements virtuels du personnage. À l'« être réel », le prêtre poète, vient s'ajouter le critique littéraire pris entre deux images, comme si les auteurs auxquels il s'intéresse, figures présentes dans l'un des miroirs, étaient investis par la figure du critique, qui d'une part peut ainsi se créer une série de doubles, et d'autre part, apposer un masque sur chacune de ces figures, celui de son écriture. Absent du récit, caché au lecteur, le travail du critique est pourtant virtuellement présent : sa connaissance des auteurs permet d'en reconnaître aisément les noms dans la bibliothèque exhaustive de Farewell, et de les convoquer aussi souvent que nécessaire pour former une toile de fond mettant en valeur le personnage du protagoniste.
- 11 De très nombreux autres poètes sont convoqués dans ce récit, cités directement, par leur nom, pour la plupart, mais parfois par une allusion à une image universellement connue, le poète « phare » baudelairien par exemple, explicité dans l'autoréférence du narrateur en « humble phare sur la côte de la mort » : Urrutia Lacroix s'estime ainsi comparable à l'auteur des *Fleurs du mal*, de même que Farewell, le « mal » présent dans le titre renvoyant non à un plaisir sexuel tenu pour infernal, mais à la complicité avec les forces d'oppression. Le poème *Les Phares* fait partie du recueil *Spleen et idéal*, où Baudelaire développe comment le poète sert de relais entre la beauté et l'harmonie de la création et le genre humain. Les poèmes de Baudelaire et les actes d'Urrutia Lacroix sont empreints d'une forme de mysticisme, le Chilien agissant en qualité de membre de l'Opus Dei, et le Français considérant la beauté du monde et l'amour charnel comme la manière d'accéder à la divinité. La possible connotation chrétienne de l'expression du prêtre est détournée, subvertie, par l'allusion à Baudelaire. Et la côte de la mort, surnom donné au rivage du sud du continent à cause de ses écueils et des courants rapides qui la longent, lieu de nombreux naufrages dont témoignent, entre autres, certains poèmes de Neruda, est une réalité géographique, appelée à devenir une réalité

humaine en période de dictature. Et dans ce dernier cas, les phares ne servent plus à protéger contre les dangers que représentent les rochers et les vagues, mais à accroître, au contraire, le nombre des victimes. Ce qui devrait sauver devient, paradoxalement, ce qui conduit à la mort. Et c'est, précisément, ce que constate le prêtre quand il réfléchit aux conséquences de ses actes et de ses silences face à l'hécatombe des colombes d'abord, puis face aux victimes de la dictature.

- 12 Ces phares ont été précédés, deux pages plus tôt, d'une allusion qui pourrait passer inaperçue, les « nuages baudelairiens » que contemple Urrutia Lacroix, au moment où il va quitter « Là-bas ». La présence de quelques indices permet au lecteur de se souvenir de *L'Étranger*, premier des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire, poème dont la dernière phrase, réplique de l'étranger, est : « J'aime les nuages... Les nuages qui passent... là-bas... les merveilleux nuages ! ». Le lecteur retrouve en effet, dans cette phrase, le nom de la propriété, le personnage plongé dans la contemplation des nuages, et le sentiment d'étrangeté de celui qui ne se sent pas totalement intégré à un groupe humain, et préfère s'isoler dans la nature. Dans ce contexte, l'évocation de la mort et du cercueil qui passe furtivement non loin de la maison du maître, pourrait aussi renvoyer à l'atmosphère de plusieurs poèmes du *Spleen*, mais surtout à ce roi qui s'ennuie,

Rien ne peut l'égayer, ni gibier, ni faucon,  
Ni son peuple mourant en face du balcon. (LXXVII)

- 13 Trop de coïncidences existent entre certains motifs baudelairiens et les éléments narratifs de *Nocturne du Chili* pour ne pas proposer un autre niveau de lecture du monologue de ce prêtre, poète à ses heures. Au-delà des détails placés là pour retenir l'attention du lecteur amateur de poésie, une comparaison lui est ainsi suggérée par le narrateur : Baudelaire a écrit des articles de critique sur les peintres de son époque, dans lesquels il s'est montré perspicace, sachant définir le talent de chacun, saisissant ce qui le rendait unique ; c'est ce que tente de faire Ibacache dans le domaine des Lettres. Mais le discours de Baudelaire, tant dans sa critique que dans ses poèmes, est sincère : la voix poétique n'essaie pas d'idéaliser l'image du personnage présent dans les poèmes. Au contraire, Ibacache, comme il l'avoue à la première page de son monologue, cherche à se justifier, et ceci, aux yeux de Dieu qui, selon la Bible, connaît toute chose, sonde les reins et les cœurs : naïveté ou mauvaise foi (le lecteur penche vite pour la seconde hypothèse) qui fait du narrateur une image inversée de Baudelaire.
- 14 Quant à l'évocation de Sordello, amenée par Farewell, elle hante l'esprit, mais surtout l'imaginaire, d'Urrutia Lacroix. Farewell vient de citer Iacopone da Todi, celui dont l'épouse, tuée dans l'effondrement d'une tribune, portait un cilice sous ses vêtements de soie : frappé par ce détail qu'il ignorait, il entre dans un couvent pour y terminer sa vie. Il y écrit des poèmes en l'honneur de la Vierge Marie ; son œuvre la plus connue, qui a inspiré d'autres créateurs à travers les siècles, est le *Stabat Mater* (Marie reste debout auprès de son fils qui agonise, puis meurt sur la croix). Cette allusion n'est pas anodine, car les membres de l'Opus Dei sont invités à porter le cilice, les blessures du corps étant le remède contre les tentations de la chair. Ensuite, Farewell a cité les flagellants : l'autoflagellation apparaît au douzième siècle, lors d'une épidémie particulièrement sévère de peste noire qui emporte tant de victimes en si peu de temps que les prêtres, effrayés, refusent de donner les derniers sacrements aux malades et de célébrer les messes d'enterrement. Devant la démission de ceux qui devraient implorer Dieu pour que ce châtiment cesse, les survivants décident de s'infliger l'un des supplices du Christ pour obtenir en grâce la fin du fléau. Le caractère exemplaire de

l'homme entré en religion, et celui des flagellants, qui, dans chaque cas, laissent dans l'histoire une trace qui sera suivie par les générations à venir, qui inspirera de nouvelles œuvres ou un nouveau rite pour implorer la clémence divine : telles sont les pistes de réflexion suggérées par Farewell. Sordello est donc le troisième élément proposé à la méditation d'Urrutia Lacroix. De tous les artistes cités dans ce roman, c'est celui dont le nom, devenu une sorte d'obsession pour le narrateur, revient le plus souvent. Sa première occurrence est due à Farewell. D'abord cité en sa qualité de poète, il est aussitôt qualifié de « celui qui n'a pas eu peur », courage sans rapport avec le talent du troubadour. Aussitôt évoqué buvant et chevauchant auprès des grands seigneurs de son époque, ce qui n'induit aucun courage particulier, le personnage de Sordello commence à subir, dans ce récit, le même sort que celui de Neruda : il est vidé de son authenticité et se transforme en banal courtisan, amateur de bons vins et de chevauchées, digne d'un livre de chevalerie ; les titres des poèmes qui lui ont assuré l'immortalité apparaissent sans explication ni commentaire, comme de simples éléments de décor, de même que les noms des poètes qui l'ont choisi comme sujet de création, Dante et Pound. Mais le texte ne donnant aucune référence des œuvres concernées, ce qui invite à assimiler les phrases de Farewell à une conversation bourgeoise de salon typique, et éloigne d'autant plus des « phares » baudelairiens, il revient au lecteur de reconstituer la culture de Farewell, l'intertexte qu'il suggère : dans le cas de Dante, non seulement le personnage du Chant du *Purgatoire*, le moins connu de sa *Divine Comédie*, qui guidera Virgile et Dante par les plus courts chemins pour sortir de ces lieux, mais l'homme réel qui refusa la langue vulgaire de sa région pour enrichir l'italien de régionalismes venus d'autres pays de langue d'Oc, le rénovateur de la langue dont il fait l'éloge dans *De l'éloquence en langue vulgaire*. Dans le cas de Browning, poète anglais du dix-neuvième siècle, Sordello inspire l'un des personnages de son long poème *Pauline, Paracelse, Sordello*, utopiste qui prétend libérer le peuple et construire la république, par ses vers et par son action, et donner à l'homme sa dimension divine. Browning, fondant sa création du personnage de Sordello sur des faits historiques, privilégie le guerrier vaillant et amoureux, qualités attribuées au héros des livres de chevalerie ; mais il souligne aussi la quête de la vérité : « *No part, the whole of truth!* » : là encore, le lecteur perçoit une image inversée du narrateur, qui veut se justifier et non trouver la vérité.

- 15 Les titres des deux œuvres les plus connues de Sordello, *Ensenhamens d'onor* et *Planh à la mort de Blacatz* (seigneur d'Aulp, en Provence), et une phrase de synthèse à propos du *Planh*, font supposer que Farewell a effectivement lu les œuvres du troubadour italien. Mais jusqu'à quel point les comprend-il ? Alors que Sordello invite tour à tour les grands seigneurs de pays d'Oc à manger rituellement le cœur de Blacatz, afin d'acquérir son courage et ses qualités de parfait chevalier, Farewell parle d'une « invitation au cannibalisme » faite à tous, toutes époques confondues, trahison totale du sens de l'œuvre. L'intertexte baudelairien revient alors à l'esprit : par quels « phares » les Chiliens sont-ils éclairés ? Il est vrai que Neruda, montrant les sacrifices aztèques et les cœurs rituellement ingérés, a été aussi accusé de faire l'apologie du cannibalisme : Farewell n'est donc que la transcription, dans le monde de la fiction, de ces critiques bardés de connaissances, qui ont mémorisé des encyclopédies et des histoires de la littérature, acquérant ainsi un vernis culturel de bon aloi, mais captivés par le seul aspect anecdotique des textes et de la vie des auteurs, incapables de porter sur eux un jugement qui rende compte de leur spécificité, de leur originalité en tant qu'artistes. Un autre détail ne laisse d'étonner : pour expliquer qui est Sordello, le troubadour,

Farewell évoque l'homme qui boit, puis qui chevauche, avec les princes de son temps, ensuite celui que citent deux poètes, sans ajouter aucune précision, comme si ces renseignements venaient d'une encyclopédie ; les deux poèmes les plus connus du troubadour ne viennent qu'en dernier lieu : données accessoires, ou parodie d'un jeu télévisé culturel ? La proximité des grands seigneurs prend ainsi plus d'importance que le talent créateur : Sordello est grand et « n'a pas eu peur » parce qu'il a su devenir familier des princes, plus que par son talent de poète ; et c'est ce Sordello qui hante l'esprit de Sébastien Urrutia Lacroix, qui, dans son monologue, rappelle combien il a été proche de Farewell, en n'en apportant pour preuve que la relation érotique à laquelle le fameux critique l'a convié. Le comportement du jeune poète, disciple de Neruda, que Farewell délaisse pour le prêtre, est significatif : il écoute avec ennui son modèle réciter des vers. Dans ce milieu, la culture est un moyen, et non une fin en soi.

- 16 Dante et Sordello renvoient au *Purgatoire*, dont le paysage est fait de montagnes escarpées, parcourues par des chemins tortueux et labyrinthiques. Or, le paysage que décrit Urrutia Lacroix, dans la propriété « Là-bas », reprend ces mêmes éléments. Mais le narrateur se perd, son sens de l'orientation se trouble, et il arrive à une sorte de jardin d'Éden (le texte mentionne des arbres de toutes espèces, et la présence d'Adam et Ève) dégradé (Adam et Ève sont des enfants sales [salis par le péché originel ?], après la chute et l'exil, condamnés à gagner leur pain à la sueur de leur front, penchés sur un sillon : l'intertextualité allusive avec la Genèse sert à qualifier cette partie du Nouveau Monde, ces terres où le moine Brandan prétendait avoir découvert le Paradis, comme plus tard Colomb, un Éden sécularisé), et non au Paradis vers lequel Sordello guidait les deux poètes. L'intertextualité allusive, faite de menus détails, de noms propres, de quelques éléments topographiques, d'expressions qui semblent dites à ce moment par l'effet du seul hasard, met en garde le lecteur contre la nature réelle de « Là-bas », contre la prétendue bonne foi du narrateur qui, en sa qualité de prêtre, devrait immédiatement identifier et qualifier tous des détails, mais qui reste muet, et sourd, devant la réalité.
- 17 À la moitié du récit du narrateur, les figures de celui-ci, de Neruda et de Sordello se rejoignent, formant une entité aux multiples facettes qui prétend n'exister que par et pour l'écriture, et qui détourne son regard et son attention des écrivains victimes de la dictature. Le jeune homme vieux, apparu comme le double d'Urrutia Lacroix dès le début de la narration, s'attribue l'enfance que tout lecteur assimile à celle de Neruda, de par l'évocation de la frontière pluvieuse, caractéristique de la côte pacifique sud (par opposition à celle qui s'étend de l'Atacama à l'Équateur, où il ne pleut presque jamais), et du Bio Bio ; mais, contrairement à l'auteur du *Chant Général* qui s'était fait le porte-parole des ouvriers et des mineurs, le narrateur reste sourd aux appels des artisans « agonisants » des Lettres et de la culture, qui entrent, comme sa réputation de poète, dans le crépuscule. La surdité est alors le thème qui se développe sous divers aspects ; Urrutia Lacroix se rattache à son Sordello, quoiqu'au départ, l'expression « mon Sordello » renvoie à l'expression de Pound (*my Sordello*, dit Pound dans son poème dédié au troubadour), cette ombre qui hante son propre crépuscule, appelée, semble-t-il, par la « sourde condition d'hommes et de citoyens » des intellectuels, autre acception de cet adjectif (leur voix est couverte par le fracas des armes, puis par la chape de plomb, autre image que nous devons à Dante, de la dictature). Si la voix des poètes est assourdie, celle d'Urrutia Lacroix l'est aussi, mais pour la raison inverse : membre de l'Opus Dei, il est proche, et va se rapprocher davantage, des sphères de la dictature ; et le narrateur reste de plus en plus sourd aux remarques et aux reproches du jeune



homme vieux, qui finira par se taire. « Qu'il est agréable de ne rien entendre », soupirera alors le prêtre. Il s'assimile alors à Sordello non en qualité d'homme ou de poète, puisqu'il en est, comme dans le cas de Neruda, l'image inversée, mais par toutes les formes de surdité qu'il incarne, réalisant la signification du nom du troubadour.

- 18 L'intertextualité souligne encore, dans ce cas, le rapport à la culture et à la littérature d'un gouvernement autoritaire et de ses complices. Les artistes, les créateurs, sont des noms auxquels s'attacher donne un certain prestige, car ces artistes, ces créateurs, sont admirés dans le reste du monde civilisé. Mais à ces noms ne se rattachent que des notions anecdotiques, qui ne reflètent en rien la qualité ou la spécificité des œuvres qu'ils ont laissées. Les intellectuels proches de ce type de régime peuvent s'enorgueillir de connaissances encyclopédiques ; étant les seuls dont la voix ait quelque audience, tous les artistes doivent passer par eux pour se faire connaître, et reconnaître ; dogmatiques plutôt qu'artistes, ils voient dans les auteurs les membres d'un parti plutôt que des créateurs, tout en se gardant d'avouer leur propre appartenance politico-religieuse. Leur jugement est le résultat de l'application de normes totalement étrangères à celles de la pure rhétorique, si bien qu'il déforme, caricature même, la pensée du créateur. Provocateur, Farewell lie Sordello à l'impavidité, sans préciser dans quelles circonstances, mais tout en se livrant à des attouchements suggestifs sur son interlocuteur ; sourd à ce qui n'est pas sa propre gloire ou la justification de ses actes les plus répréhensibles, Urrutia Lacroix lie son nom à sa signification sémantique. Aucun lieu de l'intertexte ne rappelle pourquoi Farewell surnomme Sordello « celui qui n'a pas eu peur », ce qui laisse ouverte la possibilité de toutes les interprétations. Il revient au lecteur, par sa connaissance des œuvres, de retrouver les menus indices semés par le narrateur, un mot surprenant à l'intérieur d'une expression, une incongruité si légère que la première lecture peut parfaitement ne pas la remarquer, le surgissement inopiné d'une image, d'une scène, afin de percevoir la portée véritable de ce monologue. Car Urrutia Lacroix, pensant se justifier, avoue malgré lui sa mauvaise foi, la conscience qu'il aurait pu avoir s'il n'avait laissé guider tous ses actes, de poète, de critique et de croyant, par des individus peu scrupuleux, dont le comportement contredit le discours et la dignité que devrait induire leur notoriété.
- 19 De nombreux autres exemples d'intertextualité sont présents dans *Nocturne du Chili*, avec Ernst Jünger et son roman *Eumesvil*, avec *Anatomie de la mélancolie* de Robert Burton, ou encore, en prenant l'intertextualité dans un sens plus large, avec l'histoire de la Colline des Héros autrichienne, pour ne citer que les plus développés dans ce monologue. Tous confirment ce que nous avons jusqu'ici observé : quel que soit le lieu, quelle que soit l'époque d'origine, chacun n'est convoqué dans le récit qu'en qualité d'élément ayant pour fonction d'instaurer le narrateur et ses maîtres en seules autorités intellectuelles existantes, de servir de décor propre à conférer un vernis de respectabilité, sur un fond d'exploitation des êtres plus faibles, d'agonie et de mort silencieuse des individus exploités, ou encore, pour reprendre la principale mission confiée à Urrutia Lacroix, d'extermination des colombes par les faucons, sous prétexte que les colombes salissent le patrimoine chrétien. L'aspect anecdotique et insignifiant des figures d'auteurs, s'agissant, de plus, de poètes qui renouvelèrent l'art de raconter et de juger l'histoire, introduit un tel décalage entre la réalité et la manière de la qualifier, que le lecteur est forcément frappé par cette vision extrêmement réductrice de l'artiste, et qu'il se sent invité à en tirer une conclusion : les critiques renommés que sont Farewell et Ibacache ne considèrent la poésie, la littérature et la culture en général, que comme le moyen de se hisser eux-mêmes au premier rang, et lorsqu'ils ont

atteint la notoriété, ils occupent une place de choix dans de tout autres domaines, abandonnant les créateurs dans l'ombre de l'oubli. *Nocturne du Chili...*

- 20 Le tableau du peintre guatémaltèque, exécuté à Paris sous l'occupation nazie, *Paysage de la ville de Mexico une heure avant l'aube*, quand l'une des villes les plus polluées du monde n'a pas encore émergé des ténèbres, et son auteur, dépressif et anorexique, fonctionne comme une mise en abyme de l'ambiance dans la capitale chilienne au moment du coup d'État de Pinochet. Salvador Reyes, qui lui rend visite en compagnie de Jünger, membre de l'armée d'occupation, tente d'inciter le peintre, anonyme dans le texte, à se nourrir, à reprendre des forces, comme s'il ignorait les causes de son état. Jünger voit les formes et les couleurs du tableau, il en détecte les personnages, des squelettes impossibles à identifier, mais au lieu de réfléchir au sens d'une telle peinture, il se lance dans une dissertation sur la peinture, sur Dürer : Jünger et Reyes n'adoptent-ils pas le même comportement, face à une œuvre d'art, que Farewell et Urrutia Lacroix face à Neruda, ou à Sordello ? Ainsi, deux phénomènes d'intertextualité allusive s'éclairent réciproquement, mais ils laissent surtout entendre la manière dont l'artiste et l'œuvre d'art sont traités par une dictature : des accessoires peu utiles, mais qu'à défaut de reléguer dans l'oubli s'ils possèdent une notoriété internationale, les sbires du régime résumant à une formule sans grand rapport avec le message porté par leur œuvre, ou bien interprètent de manière erronée. Un tel mépris de l'art et de l'artiste, que Baudelaire comparait à un phare, révèle le triomphe de la barbarie et de ses ténèbres. *Nocturne du Chili...*
- 

AUTEUR

MARIE-MADELEINE GLADIEU

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP