



HAL
open science

Le rapport mimétique dans l'œuvre de Roberto Bolaño

Pablo Virguetti Villarroel

► **To cite this version:**

Pablo Virguetti Villarroel. Le rapport mimétique dans l'œuvre de Roberto Bolaño. Littératures. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2017. Français. NNT : 2017BOR30035 . tel-01733376

HAL Id: tel-01733376

<https://theses.hal.science/tel-01733376>

Submitted on 14 Mar 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Bordeaux Montaigne

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN ESPAGNOL

Le rapport mimétique dans l'œuvre de Roberto Bolaño

Présentée et soutenue publiquement le 01 décembre 2017 par

Pablo VIRGUETTI VILLARROEL

Sous la direction de Raphaël Estève

Membres du jury

Karim BENMILOUD, Professeur, Université Paul-Valéry.

Carla FERNANDES, Professeur, Université Bordeaux Montaigne

Erich FISBACH, Professeur, Université d'Angers.

Florence OLIVIER, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle

Remerciements

Je veux tout d'abord exprimer toute ma gratitude à mon directeur de thèse, M. Raphaël Estève, pour avoir suivi de près toutes les étapes de cette thèse. La rigueur de son travail, ses conseils précieux, et ses encouragements ont été essentiels pour moi et m'ont énormément aidé pour mener à terme mon doctorat.

Je veux remercier aussi ma famille, qui m'a encouragé à distance et a toujours fait preuve de son soutien dans tous les projets que j'ai entrepris. Spécialement à mes parents, César et Patricia et à mon frère, Alejandro.

Je veux également remercier tous mes amis, car leur compagnie, conseils et expériences ont toujours été pour moi une source d'inspiration et d'apprentissage. Je ne vais pas faire une liste car elle serait trop longue et j'oublierais quelques noms forcément. Mais un grand merci surtout aux amis bordelais qui ont partagé avec moi toutes ces années de ma formation.

Je remercie finalement mes collègues de travail, dont la sympathie, l'ouverture d'esprit et les connaissances ont été pour moi d'une grande valeur.

Table des matières

<i>Table des matières</i>	2
<i>Introduction</i>	6
I. Première partie	15
I.1. Roberto Bolaño, un écrivain paradigmatique de la littérature hispano-américaine	15
I.1.1. La vie de Roberto Bolaño	16
I.1.2. Production bibliographique.....	19
I.1.3. État de l’art	31
I.1.4. Une approche analytique : entre romantisme et la fin des utopies	38
I.2. Une réinterprétation du romantisme	46
I.2.1. Le régime de l’inconnu et des passions	46
I.2.2. Le mythe littéraire et le mythe de l’artiste	56
I.2.3. Le poète-prophète	59
I.2.4. Récit polyphonique du mythe	62
I.2.5. Le mythe littéraire : entre platonisme et matérialisme.....	65
I.2.6. Le récit mythique dans la modernité.....	69
I.3. La fin des grands récits : l’échec, l’ambiguïté et l’énigme	74
I.3.1. La fin du projet romantique	74
I.3.2. Errance et marginalité.....	87
I.3.3. Les représentations du mal	101
I.4. Un outil méthodologique : la théorie du désir mimétique	119
I.4.1. Le système triangulaire.....	122
I.4.2. La théorie de la violence.....	148
Conclusion à la première partie.....	161
II Deuxième partie	163
II.1. Modalités du désir	163
II.1.1. Mimétique de l’artiste.....	166

II.1.2.	Les rapports mimétiques.....	169
II.1.3.	L'ordre du désir mimétique : un système pyramidal	194
II.2.	La violence et le mal	205
II.2.1.	La violence et ses origines : problème du hasard.....	206
II.2.2.	La dimension du Mal : les formes de l'horreur.....	211
II.2.3.	La représentation du Mal	215
II.2.4.	Le Mal à travers l'irrationnel et le rationnel	219
II.2.5.	Le cercle vicieux de la violence.....	226
II.3.	Le bouc émissaire chez Bolaño.....	232
II.3.1.	Les rivaux et le double monstrueux	232
II.3.2.	Le sacré.....	242
II.3.3.	Le fou comme victime et représentant du sacré.....	245
II.3.4.	Principe de substitution et sacralisation de la victime	254
II.3.5.	La rédemption des victimes	256
	Conclusion à la deuxième partie	265
III.	Troisième partie.....	267
III.1.	Lacan et le problème de l'identité.....	267
III.1.1.	Une approche lacanienne	269
III.2.	La rivalité et la solution antithétique.....	280
III.2.1.	Médiation externe et mythification.....	282
III.2.2.	La vision antithétique	284
III.2.3.	Le poète célèbre	286
III.2.4.	L'avant-garde comme désir	295
III.2.5.	Paradoxes du discours d'avant-garde.....	303
III.3.	Le discours de l'identité et ses trahisons	311
III.3.1.	La crise du sujet.....	311
III.3.2.	H. Ibacache et le sentiment de culpabilité	319
III.3.3.	L'ordre Symbolique : le nationalisme.....	331
III.3.1.	Le savetier viennois et le sacrifice.....	336
III.4.	Autres manifestations du désir.....	344
III.4.1.	La condamnation de Wieder	345

III.4.2. Pulsion de mort et ascétisme : Udo et el « Quemado ».....	350
Conclusion à la troisième partie	366
<i>Conclusion</i>	370
<i>Bibliographie</i>	375
Corpus : Œuvres de Roberto Bolaño	375
Bibliographie sur Roberto Bolaño	376
Bibliographie critique	377
Autres ouvrages cités	381

*–¿Y quién soy? –dijo Ansky.
–Un mocoso judío que confunde la realidad con sus deseos.
–La realidad –murmuró Ansky– en ocasiones es el puro deseo.*

Roberto Bolaño, 2666.

Introduction

Le rapport mimétique est ce que combat le premier philosophe, Platon, pour qui l'imitation c'est le mal : il bannit, on le sait, au livre IX de *La République*, les poètes de la cité car leur œuvre de représentation est *redoublée* (et on aura l'occasion de vérifier dans ce travail que le double aussi, c'est le diable) : ils chantent la « réalité », autrement dit, le monde des phénomènes. Or celui-ci est déjà une « imitation », plutôt dégénéréscente de l'avis de Platon, du monde des idées. En représentant le monde phénoménal, les poètes proposent donc une imitation d'imitation : on est alors pour Platon bien trop loin de la vérité. Avec Aristote, en revanche, les choses changent, et la connotation de l'imitation, souvent au cœur de sa réflexion – mimésis, *catharsis* (« La tragédie est l'imitation d'une action grave et complète¹ »), va quasiment s'inverser. Ainsi, au lieu d'être un élément déformant le monde des idées, la mimésis permet d'atteindre une sorte de vérité ; la *catharsis* permet quant à elle une « purgation des passions », menant le spectateur vers une compréhension plus claire de la nature de ces dernières.

Ces deux positions inaugurales vis-à-vis de la posture mimétique ont marqué l'histoire de la pensée occidentale. Une méfiance à l'égard des images similaire à celle de Platon va ainsi animer autant les iconoclastes détruisant des statues au Moyen Âge que la suspension « méthodique » de la croyance du monde sensible de Descartes (le fameux « doute » cartésien). Au contraire, dans le camp aristotélien – comme si nous reconduisions ici la vieille dichotomie borgésienne –, l'empirisme, socle de la méthode scientifique, va affirmer qu'il n'y a que ce qui est perceptible qui compte ; dans le même esprit, la psychanalyse (aussi bien Sigmund Freud que Jacques Lacan) affirmera que la vérité se trouve dans les apparences, surtout dans les actes inconscients ou *manqués*, comme le lapsus. Qu'on soit contre ou qu'on soit pour, on voit que l'activité mimétique semble inspirer les plus importantes polémiques de l'histoire de la pensée, et donc y occuper un rôle central. Elle est de toute façon, dès avant cela, le biais exclusif de tout enfant commençant à s'approprier le monde.

À notre sens, et c'est le premier sens de la présence du terme « rapport » dans notre titre, il est impossible de penser la mimésis sans prendre en compte la notion de désir. Car la mimésis est désir d'appropriation, nous venons de le dire, mais également désir de montrer, de communiquer, de faire croire, de devenir ou, si l'on est dans la position du récepteur, de

¹ Aristote, *La poétique*, Lille, Le Bigot frères, 1899, p. 121. C'est nous qui soulignons.

croire, d'appréhender, de réutiliser, de reformuler ou de refouler. La mimésis est donc l'expression du désir, sa forme matérialisée en actes, en gestes, en paroles... ou en œuvres d'art. Le désir est puissance et la mimésis est le résultat effectif de cette puissance.

Le désir, en tant qu'énergie de persévérance de l'être selon Spinoza, est ainsi pour ce dernier l'élément déterminant de l'identité. C'est à travers le désir, à travers ses choix successifs (qui impliquent toujours, on le sait, des renoncements), que l'individu va se constituer. Il est difficile, quand on n'est pas spinoziste, d'établir un rapport de préséance entre le désir et l'identité (pour Spinoza, le désir est premier). L'un détermine l'autre et les deux semblent fonctionner de manière synchrone. Mais il ne faut pas imaginer ce rapport comme un système harmonieux. Tout au contraire. L'identité est désormais, c'est un des lieux communs de notre modernité que les philosophies du désir, celle de Spinoza, donc en premier lieu, ont largement contribué à forger, toujours considérée comme brisée, fragmentaire ou instable. En d'autres termes, impossible à substantialiser. Que reste-t-il dès lors, de l'« identité » ? On peut se demander en effet ce qui nous incite à encore utiliser le mot. Et bien, ce qui reste de l'identité ce sont précisément des dynamiques, des tendances vectorisées, des forces, soit exactement la forme sous laquelle nous avons l'habitude de nous référer au désir. Un désir qui va donc tenir lieu (ou plus exactement *non-lieu*, puisque le désir n'est que mouvement, et, nous le verrons, itinérance) d'identité : désir obsessionnel, frustré, caché, paradoxal ou autoritaire. C'est cette articulation problématique entre désir et identité que déclare le syntagme « rapport mimétique » et que nous placerons par conséquent au cœur de notre analyse.

Car le « rapport » va bien également déclarer la dualité : le « deux ». La mimésis fonctionne en effet toujours comme une forme de médiation entre deux entités : objets ou personnes. Nous distinguerons à partir de là trois modalités du rapport mimétique.

La première et la plus visible nous renverra à la théorie du « désir mimétique » de l'anthropologue et critique littéraire français René Girard (1923-2015) et à ses motifs les plus fameux : la triangulation du désir, la médiation rivalitaire, et la théorie du bouc émissaire.

La deuxième nous placera sur le terrain de la relation à la figure du « maître ». Celle, dans un premier temps, qu'observe le *disciple*, en nous plaçant bien entendu du point de vue de ce dernier : le seul, *a priori*, à observer la logique de l'imitation, liée ici à l'apprentissage ou à l'« initiation ». Celle plus complexe, dans un second temps, qu'entretient avec le maître l'« esclave » entendu au sens hégélien de la dialectique du même nom : dans cette configuration, le rapport mimétique sera sujet à un renversement, c'est, nous le verrons, le maître qui en sera le sujet.

La troisième nous mènera sur la voie d'un des apports de la théorie lacanienne concernant la distinction entre ce que Lacan appelle « l'Imaginaire » et ce qu'il nomme « le Symbolique ». Avec là-encore une triangulation impliquant un troisième terme que le psychanalyste, assez loin de l'acception commune, va nommer « le Réel ». Le rapport mimétique concernera en première instance, et littéralement, le premier de ces trois termes, l'Imaginaire. Mais la remédiation aux problèmes posés par celui-ci impliquera également, en seconde instance, l'ordre Symbolique.

Détaillons rapidement le fonctionnement de ces trois conceptions :

René Girard introduit le concept de désir mimétique en affirmant que les désirs ne sont pas spontanés. Le désir est, selon lui, toujours médiatisé par un *tiers*, qu'il appelle le modèle ou le médiateur. Ainsi, le rapport du sujet à l'objet du désir ne serait jamais véritablement direct. À partir de cette idée qui constitue le socle de la théorie girardienne, une série d'implications s'ensuivent. Le sujet, tout d'abord, ne désire pas tant l'objet que *devenir* l'autre, occuper sa place. En effet, le sujet désirant voit l'autre comme une entité plus substantielle que lui (il lui prête une identité plus stable), et va par conséquent l'envier. Ce désir de l'autre (le génitif est ici objectif), ensuite, reste toujours inconscient : le sujet ne sait pas qu'il désire par le prisme du médiateur, et que, sans médiateur, il n'y a plus de désir. Il pense au contraire, et donc à tort, que l'autre est un obstacle, un rival qui ne le laisse pas accéder à l'objet de son désir.

Le désir mimétique implique chez Girard aussi une théorie de la violence. Ainsi, à l'origine de la violence il y aurait la rivalité mimétique. Les sujets mimétiques croient désirer ce *qu'a* l'autre, alors qu'ils désirent en réalité fondamentalement ce *qu'est* l'autre. Puisque répétons-le, ils s'imaginent précisément que l'autre *est* : que son identité est plus substantielle, mieux consolidée. Alors que le sujet désirant se trouve comparativement parfaitement insubstantiel, et a par conséquent une image désastreuse de lui-même. Si le sujet voit le médiateur comme un obstacle pour arriver à son objet, il ne lui faudra pas longtemps avant de le considérer comme un rival. Un sentiment qui va selon Girard s'avérer réciproque, et de façon plus systématique encore dans notre modernité où l'égalitarisme démocratique aplanit les hiérarchies ou les différences de rang social qui étaient assumées comme « naturelles » par le passé, ce qui ne permettait donc pas que le modèle soit considéré comme un rival. La modernité, René Girard, n'est pas le seul à le penser, est marquée par l'exacerbation de la concurrence ou de la compétition. Mais elle ne ferait qu'accroître un phénomène ayant toujours existé : à toutes les époques l'activité mimétique a engendré la violence. Dans les sociétés primitives, nous dit ainsi Girard, la violence généralisée est en règle générale le mobile déterminant le passage à la civilisation, par le biais, selon lui, d'un contrat social d'une

nature particulière : en effet, la spirale de la vengeance engendrée par la violence mimétique (et elle-même mimétique puisque le credo de la vengeance est typiquement « œil pour œil, dent pour dent ») n'est enrayée selon René Girard que par le sacrifice d'un bouc émissaire, un sacrifice qui va permettre de sceller un pacte communautaire, et qui va donc rétablir la paix.

C'est un mimétisme *a priori* d'une tout autre nature qui va informer la relation entre le maître et le disciple. Pour le philosophe français Francis Wolff passer par un processus de formation implique de s'identifier à une doctrine et répond au choix de s'inscrire dans un *lignage*. Dans le champ littéraire qui sera le nôtre, cette problématique est d'autant plus décisive qu'elle nous permettra de retrouver le thème de l'identité : *l'identité artistique* pourra en effet apparaître comme une formation palliative ou compensatoire de la fragmentation ou de l'instabilité du sujet moderne. Relèveront dès lors de ce mimétisme discipulaire des phénomènes aussi décisifs pour notre étude que les influences littéraires, la famille artistique dans laquelle on s'inscrit, etc.

Pour ce qui est de la déclinaison hégélienne du rapport de maîtrise, nous n'insisterons pour le moment que sur sa dimension *dialectique*. En effet la parabole du maître et de l'esclave va avant tout nous intéresser en tant qu'elle se déploie dans le temps et que de la successivité de ses moments vont naître une série de *renversements* : que le dominant va être dominé, que le vaincu sera plus libre que le vainqueur, et tout aussi bien pour nous, que l'amoureux sera haineux, que la haine pourra dissimuler le désir. On aura compris que ces renversements dialectiques constituent pour nous une porte d'entrée idéale (surtout compte tenu des affinités entre René Girard et Hegel que nous préciserons) vers la déclinaison lacanienne de notre approche du rapport mimétique. Il n'est pas utile de rappeler la place essentielle occupée par le désir dans la théorie psychanalytique. Mais il est en revanche capital pour nous de noter que pour Jacques Lacan la posture mimétique relève caractéristiquement de l'inconscient. Pour Lacan, en effet, l'inconscient aurait une structure triadique, dont la première strate, qu'il nomme *l'Imaginaire*, à savoir l'image figée que l'individu a de lui-même ou à laquelle il aspire, est ainsi pour Lacan la phase où l'individu va s'avérer le plus mimétique : car on n'imité, nous l'avons déjà dit à propos de la théorie girardienne que ce qu'on pense être substantiel ou pérenne, ce qui peut nous « pourvoir » en identité. On comprend que chez Lacan, cette attitude correspond à un stade infantile ou naïf de la perception de soi, puisque méconnaissant le morcellement et le manque de substantialité inéluctables de notre identité. En effet, selon Lacan, qui, nous l'avons vu, est loin d'être le premier à le penser, l'autonomie de l'homme moderne est un mirage : on agit toujours par

rapport aux injonctions et aux désirs d'un manque, d'un traumatisme auquel, nous le verrons, le sujet revient toujours.

Notre chemin théorique étant tracé, il est à présent temps d'évoquer ce en fonction de quoi il a été choisi, en présentant le corpus auquel nous allons l'appliquer. Un corpus bien entendu littéraire, car comme René Girard l'a immédiatement affirmé, c'est dans la littérature qu'apparaissent le plus visiblement les mécanismes du rapport mimétique. Et dans le monde littéraire hispano-américain qui délimite géographiquement le champ disciplinaire dans lequel notre travail s'inscrit, nous allons nous employer à démontrer que l'écrivain chilien Roberto Bolaño (1953-2003) est l'auteur d'une œuvre de fiction particulièrement sensible à la problématique du rapport mimétique, qui éclaire la plupart de ses obsessions thématiques. Et en particulier les deux motifs dont nous affirmons qu'ils sont ceux auxquels tous les autres sont subordonnés dans les textes de Bolaño : l'art et le Mal.

L'art, comme nous l'avons vu avec Aristote, est avant tout imitation. Mais l'art n'est pas seulement une imitation au sens référentiel du terme (comme le dessin de la pomme va imiter la pomme, ou comme, au sens que va réfuter Platon dans son *Cratyle* le mot va imiter la chose). L'artiste va en effet, nous l'avons dit, lui aussi essayer de se positionner par rapport à l'histoire de l'art, aux autres artistes et à son public : il va créer en *fonction* de ce positionnement. Deux mouvements artistiques particulièrement en prise avec cette historicité entendue au sens large, semblent à partir de là intéresser fondamentalement Roberto Bolaño : le romantisme et l'avant-garde. Ce sont deux mouvements très représentatifs de la modernité, en ce qu'ils transposent dans le champ de l'art ce qui est fréquemment identifié comme un trait essentiellement moderne : l'exaltation de l'individualité (étrangement corrélative du morcellement de l'identité personnelle), et son corolaire, la valorisation de l'originalité. L'artiste va ainsi imiter. D'une part parce qu'il est obligé de se situer – c'est le prix de son intelligibilité – dans un rapport d'observance des codes de production et de consommation de l'art. D'autre part parce qu'il aura consciemment ou non subi l'influence des artistes ayant produit des œuvres avant lui. Il y a à partir de là une tension qui se crée entre, d'un côté, l'exaltation de l'individu, et l'autonomie de création qu'elle suppose (l'originalité caractéristiquement visée par l'artiste romantique et l'artiste d'avant-garde), et de l'autre, l'inscription historique de cet artiste : ses prédécesseurs (y compris ceux contre lesquels il s'élève), mais également son éventuelle dépendance vis-à-vis d'un corps doctrinaire (école, courant, mouvement). D'où une de nos problématiques subsidiaires : l'anti-mimétisme, c'est-à-dire la révolte contre une antériorité artistique ou sa répudiation, ne relève-t-il pas encore du rapport mimétique ?

L'autre thématique dominante chez Roberto Bolaño est nous l'avons dit celle du Mal. Dans les textes de l'auteur chilien, le Mal, ou son instanciation humaine, la violence, semble se situer au fondement des rapports entre les hommes. « L'homme est un loup pour l'homme », pourraient sembler dire en reprenant la célèbre phrase de Hobbes la plupart des personnages bolañiens. Dans l'œuvre que nous allons étudier, à l'exception partielle, peut-être, de *2666*, le Mal est lui aussi historicisé. Il a ainsi souvent un corrélat référentiel directement identifiable dans l'histoire du XXe siècle, avec une prédilection pour ses épisodes dictatoriaux ou totalitaires. C'est ainsi par exemple que le nazisme est chez Bolaño un motif fortement récurrent, dans sa forme originale allemande ou dans des déclinaisons idéologiques proches comme le fascisme vernaculaire des dictatures latino-américaines. A côté de cette historicisation, mais tout aussi tragiquement référentielle, il y a, nous l'avons dit, le cas de ces assassinats massifs de jeunes femmes dans le roman *2666*. L'arrière-plan idéologique semble avoir totalement disparu, et nous laisse face à un Mal absolu.

Notre conviction est ici que les personnages qui incarnent le Mal ou qui sont, d'une façon ou d'une autre, complices de la perpétration de la violence dans l'œuvre, tombent eux aussi sous le coup du désir mimétique. Et pas seulement quand, comme c'est le cas des fascistes latino-américains, ils essaient d'importer une idéologie étrangère, c'est-à-dire, en l'occurrence, d'*imiter* l'Europe. Mais aussi, et surtout, à l'échelle des individus, lorsque leurs exactions semblent être le symptôme d'un rapport traumatique au désir, en tant que ce désir, indument fixé dans l'Imaginaire est toujours impossible à atteindre. C'est ainsi toujours cette frustration qui sera perceptible derrière l'extrémisme la plupart du temps criminel des personnages bolañiens apparaissant comme maléfiques.

On aura à présent compris que notre intention en proposant cette nouvelle étude de l'œuvre de Bolaño est de l'informer au moyen à une approche théorique et méthodologique que nous estimons inédite, et que nous allons organiser de la façon suivante.

Dans la première partie de cette thèse, nous allons présenter l'état de l'art de notre objet d'étude. La synthèse que nous proposerons des principales caractéristiques de l'écriture de l'auteur relevées par la critique sera bien entendu subjective, non seulement compte tenu de l'abondante bibliographie consacrée à l'auteur mais aussi et surtout car elle sera conditionnée par nos partis pris théoriques, dont le premier volet, la théorie girardienne sera également présentée en détail.

Dans la deuxième partie, nous appliquerons cette théorie du désir mimétique aux textes de l'auteur, en l'articulant à une étude de la condition discipulaire dans l'œuvre. C'est en effet sous cette modalité que nous appréhenderons, tout d'abord, ce qui relève du *processus*

initiatique dans le roman de 1998 *Los detectives salvajes*. Et plus généralement la manière dont l'imitation conditionne aussi bien les mécanismes d'intégration communautaire (en l'espèce, une communauté artistique) des jeunes poètes et les stratégies d'apprentissages qui sont inhérentes à ces mécanismes, que l'élaboration de la doctrine « avant-gardiste » des réal-viscéralistes. Nous nous intéresserons ensuite dans cette deuxième partie à la thématique du Mal, en nous appuyant principalement sur le roman *2666*, paru en 2004, un an après la mort de son auteur. En ayant préalablement rappelé l'articulation névralgique dans la théorie du désir mimétique entre le Mal, ou plus précisément la violence, et le rapport mimétique, nous confirmerons ainsi que la question de l'intelligibilité du Mal est centrale dans l'œuvre de Bolaño. Poser la question de l'intelligibilité du Mal équivaut ainsi à poser celle de son origine, centrale dans la théorie girardienne dont l'un des axiomes est en effet « l'indécidabilité de la violence » (c'est toujours « l'autre » qui a commencé). L'étude de la rivalité vis-à-vis du « double monstrueux » et l'éventuelle résorbabilité de cette rivalité à travers le mécanisme du bouc émissaire complèteront enfin notre approche du roman. On aura compris, à la lumière de cette première dimension sacrificielle induite par la désignation du bouc émissaire, que cette approche nous conduira également à aborder la problématique du sacré dans l'œuvre.

Ce sont les déclinaisons, souvent subtiles chez Bolaño, des différents rapports de maîtrise (« être le maître de... ») illustrés dans l'œuvre, et plus particulièrement sa déclinaison hégélienne – la dialectique du maître et de l'esclave – qui nous serviront de passerelle vers la théorie lacanienne, qui entretient à notre sens des affinités patentes avec l'ambivalence caractéristique de Bolaño que nous expliciterons dans notre troisième partie. Après avoir introduit les éléments de la théorie lacanienne qui nous permettront d'enrichir l'approche girardienne jusqu'ici observée, nous porterons notre attention sur « l'économie libidinale » de l'avant-garde, à travers laquelle nous continuerons de filer chez Bolaño la métaphore du maître et de l'esclave. C'est en effet dans la position conceptuelle de l'esclave que nous placerons l'avant-garde, en tant que cette dernière vise de façon constitutive un retournement dialectique de la hiérarchie qui la subordonne au maître. Le « maître », autrement dit, pour nous : le classicisme, l'institution, l'officialité, etc. Ce mode d'affirmation anti-mimétique de l'avant-garde, dont nous avons un peu plus haut souligné le caractère éventuellement dialectique ou réversible (d'où la pertinence de référence hégélienne traversant et unifiant nos deux cadres théoriques à la fois successifs et complémentaires), nous mènera également à prendre en considération quelques indices du positionnement de Roberto Bolaño vis-à-vis de l'art contemporain. Cette troisième partie nous permettra également – c'est une des vertus de l'« ouverture lacanienne » à laquelle elle procède – de nous arrêter plus longuement que

précédemment sur l'analyse de deux romans, certes moins imposants et visibles que *Los detectives salvaje* ou *2666*, qui auront à ce titre grandement mobilisé jusqu'ici notre attention, mais néanmoins d'une indéniable importance dans l'œuvre du Chilien : *Estrella distante*, paru en 1996, et *Nocturno de Chile*, publié en 2000, ce dernier nous permettant de revenir d'une manière plus réflexive sur la notion de sacrifice, notamment par le truchement du concept de *versagung* (ou « sacrifice du sacrifice ») à notre sens crucial chez Bolaño. Et c'est enfin par l'étude du texte le plus explicitement hégélien de l'œuvre, *El Tercer Reich*, que nous terminerons ce travail. Il sera en effet l'occasion pour nous de proposer dans le cadre mimétique que nous avons souhaité privilégier les éléments d'une approche *pulsionnelle* de l'idéologie. Cette dimension pulsionnelle semble en effet se trouver au fondement des déterminations pesant sur les personnages de l'œuvre les plus marqués idéologiquement, et manifestant de ce fait une forme particulière de radicalité ; bien entendu, facilitant par là la mise en cohérence de notre étude, ces personnages s'avèrent souvent également, ou de ce fait – c'est toute la question –, être des instanciations ou des figures du Mal.

I. Première partie

I.1. Roberto Bolaño, un écrivain paradigmatique de la littérature hispano-américaine

Roberto Bolaño est un écrivain qui a marqué les esprits des lecteurs et de la critique au cours des quinze dernières années, au point d'apparaître comme un des auteurs les plus importants, si ce n'est le plus important de la littérature hispano-américaine contemporaine. En témoigne notamment, le succès de son œuvre, traduite dans de nombreuses autres langues, dans le monde anglo-saxon, et plus particulièrement aux États-Unis. Edmundo Paz Soldán et Gustavo Faverón, critiques respectivement bolivien et péruvien, qui lui ont consacré un ouvrage intitulé *Bolaño Salvaje*, soulignent dans les termes suivants l'importance de l'auteur et l'influence de son œuvre :

Roberto Bolaño (1953-2003) (...) en pocos años pasó de ser un escritor profesional en constantes apuros financieros, un *habitué* de pequeños concursos literarios, un poeta marginal y un opinador contestatario, a ocupar un espacio icónico y medular en el imaginario de las nuevas generaciones. Bolaño es acaso el narrador más influyente de América Latina hoy en día, el único que compite con la fama incesante de los autores del boom, y el origen de una nueva manera de concebir el mundo de las letras como aventura pasional y arcana, y de asumir la tarea del escritor con la rebeldía de un perpetuo inconforme².

Le fait de placer Bolaño au niveau de notoriété ou de prééminence du *boom*³, est très indicatif de l'engouement de la critique à son endroit. Comme le montre cet extrait, sa vie marquée par une certaine indigence, son esprit rebelle et sa mort prématurée sont sans doute des éléments qui ont contribué à ériger Roberto Bolaño en mythe pour le grand public.

Dans ce premier chapitre nous allons ainsi, comme il est de coutume, nous intéresser à la biographie de l'auteur et proposer une forme de panorama bibliographique. Gageons que ce

² Edmundo Paz Soldán et Gustavo Faverón Patriau (éd.), *Bolaño salvaje*, Barcelona, Editorial Candaya, 2008, p. 9.

³ Le *boom* est un terme qui fait référence à un « âge d'or » des lettres latino-américaines, où l'apparition d'auteurs très appréciés par la critique fût accompagnée d'un succès éditorial à niveau international. A cette époque, que nous pouvons situer de manière grossière dans les années 60 et 70, appartiennent les publications emblématiques des auteurs qui sont aujourd'hui considérés des classiques, comme le colombien Gabriel García Márquez, le péruvien Mario Vargas Llosa, l'argentin Julio Cortázar ou le mexicain Carlos Fuentes, pour en nommer quelques-uns des plus connus.

passage obligé revêt, dans le cas de Roberto Bolaño, nous allons expliquer immédiatement pourquoi, une importance particulière.

I.1.1. La vie de Roberto Bolaño

Se demander comment opère la littérature de l'écrivain chilien Roberto Bolaño pose bien entendu la question de ses caractéristiques propres mais implique aussi d'identifier le contexte où elle s'inscrit. Dans le cas de Bolaño il est essentiel pour deux raisons de commencer toute étude par des considérations de type biographique. Premièrement, cela nous permet de situer ses écrits par rapport à un temps historique donné et aux spécificités d'une aire culturelle s'inscrivant dans ce temps historique. Deuxièmement, et plus spécifiquement à l'auteur que nous allons étudier, la dimension biographique semble cruciale au sens où Bolaño a toujours souhaité montrer qu'il puisait abondamment dans son propre capital d'expérience pour nourrir l'inspiration de certains de ses textes. Pour cette partie biographique, nous nous appuyerons essentiellement sur les quatre sources suivantes : le recueil d'interviews *Bolaño por sí mismo*, d'Andrés Braithwaite⁴ ; la chronique des années passées au Mexique, *Bolaño Infra*, de Montserrat Madariaga Caro⁵ ; l'essai de son éditeur chez Anagrama, Jorge Herralde, *Para Roberto Bolaño*⁶, où ce dernier se centre sur l'étape espagnole de la vie de Bolaño et ainsi que sur les détails concernant la publication de ses ouvrages; et finalement, l'ouvrage monographique de Chiara Bolognese, *Pistas de un naufragio, Cartografía de Roberto Bolaño*⁷.

Roberto Bolaño est né à Santiago de Chile en 1953. Il est issu d'une famille de classe moyenne-basse, qui n'entretient pas de rapport particulier avec la littérature. Il passe son enfance au Chili, mais, lorsqu'il a quinze ans, en 1968, sa famille décide de s'installer au Mexique. Il est déjà un lecteur compulsif, qui va bénéficier de son immersion dans la vie culturelle, assez dense, de la ville de Mexico. C'est également au Mexique qu'il va commencer à écrire. Il abandonne le lycée à cette époque et il ne reprendra jamais ses études par la suite. Il s'ensuit un des épisodes les plus « mythiques » de sa vie. Au Chili, Salvador Allende remporte les élections et devient le premier président socialiste élu démocratiquement, et Bolaño, qui a vingt ans à l'époque, décide donc de retourner dans son pays natal. Il s'y rend par voie terrestre, en traversant donc par la route l'Amérique-latine.

⁴ Roberto Bolaño et Andrés Braithwaite, *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*, Santiago, Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.

⁵ Montserrat Madariaga Caro, *Bolaño infra 1975-1977: los años que inspiraron Los detectives salvajes*, Santiago de Chile, RIL, 2010.

⁶ Jorge Herralde, *Para Roberto Bolaño*, Barcelona, Acantilado, 2005.

⁷ Chiara Bolognese, *Pistas de un naufragio: cartografía de Roberto Bolaño*, Santiago de Chile, Margen, 2009.

Comme on le sait, quelques jours à peine après son arrivée, le coup d'État mené par Augusto Pinochet permet à ce dernier de prendre le contrôle du pays. Quelques semaines plus tard, le jeune Bolaño est arrêté. Parmi les policiers du centre d'emprisonnement se trouvent deux anciens camarades d'école qui reconnaissent leur ami d'enfance : Bolaño est de ce fait libéré. Edifié par cet épisode, il décide de retourner au Mexique et ne reviendra plus au Chili pendant 25 ans.

De retour au Mexique, il continue à écrire, de la poésie essentiellement. Et c'est donc logiquement qu'il rencontre d'autres jeunes poètes, comme le mexicain Mario Santiago ou le chilien Bruno Montané. Ensemble, ils vont fonder le mouvement *infrarrealista*, un mouvement d'inspiration avant-gardiste. Roberto Bolaño publie ainsi le premier manifeste du groupe, *Déjenlo todo nuevamente*⁸, où les influences du surréalisme sont notamment visibles dans l'abondance d'images insolites et d'associations inattendues :

Caballos corriendo a 500 kilómetros por hora / Ardillas de fuego saltando por árboles de fuego / Una apuesta para ver quién pestaña primero, entre el nervio y la pastilla somnífera⁹.

Le manifeste, conforme à l'« idéologie » des avant-gardes, prône la rupture avec la société bourgeoise et son art :

Los burgueses y los pequeños burgueses se la pasan de fiesta. Todos los fines de semana tienen una. El proletariado no tiene fiesta. Solo funerales con ritmo. Eso va a cambiar. Los proletarios tendrán una gran fiesta¹⁰.

On y relève également un appel à pratiquer la poésie et à découvrir le sens de l'art à travers l'expérience du quotidien : « *Nuestra ética es la Revolución, nuestra estética es la Vida: una sola cosa* »¹¹. Autant d'éléments, on l'aura compris qui seront repris et développés dans l'ensemble de l'œuvre à venir.

En 1977, Bolaño part en Europe et s'installe à Barcelone. Il va passer le reste de sa vie en Catalogne. C'est la fin de la jeunesse et de l'insouciance qui l'accompagne, car l'auteur doit désormais travailler pour vivre. C'est l'époque des « petits boulots » : vendeur, serveur ou encore, notoirement (grâce à *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, ou encore directement grâce à *Los detectives salvajes*), gardien de camping. Il continue bien entendu cependant à écrire, et dans les années 80 il commence à publier et gagner certains prix dans les concours littéraires de province en Espagne. Cette vie est assez conforme au cliché de l'artiste qui sacrifie son confort matériel au nom de son art, image d'Épinal qui sera abondamment relayée par la presse littéraire lorsque l'auteur deviendra célèbre.

⁸ Montserrat Madariaga Caro, *op. cit.*, p. 143.

⁹ *Ibidem*, p. 146.

¹⁰ *Ibidem*, p. 149.

¹¹ *Ibidem*, p. 146.

Bolaño fonde une famille et s'installe à Blanes, sur la Costa Brava, au Nord de Barcelone. Il passe le reste de sa vie dans cette petite ville côtière, où l'auteur va écrire ses livres les plus importants.

On le sait, Roberto Bolaño n'accèdera à la reconnaissance littéraire que dans les années 90, avec la publication, en 1996, de *La literatura nazi en América*¹². A partir de ce moment-là, ce qui s'avèrera en réalité être les dernières années de sa vie sera marqué par une activité éditoriale dont on comprend qu'elle ait été frénétique. Bolaño publie ainsi des romans qui rencontreront par la suite un succès international (nous y reviendrons au paragraphe suivant). Certains de ces ouvrages sont ainsi récompensés par des prix littéraires importants dans le monde de la littérature en espagnol, comme le prix Rómulo Gallegos.

Roberto Bolaño décède en juillet 2003 dans un hôpital de Barcelone, victime d'une maladie du foie dont il souffrait depuis plusieurs années. Il avait 50 ans au moment de sa mort. La maladie et le décès prématuré de l'auteur chilien vont naturellement avoir un impact sur l'image laissée à la postérité, comme c'est la plupart du temps le cas lorsque qu'un artiste émergent disparaît relativement jeune (jeune en littérature). Le fait est qu'au moment de sa mort, Bolaño a déjà trouvé sa place dans le monde des lettres en espagnol : la presse, la critique, les collègues écrivains et le public ne cesseront désormais plus de lui rendre hommage.

Nous constatons que Bolaño a vécu cinquante ans qui coïncident presque exactement avec la deuxième moitié du XX siècle. Il a donc vécu dans un monde d'après-guerre marqué par la Guerre Froide. En Amérique latine, ce contexte politique international, combiné aux tensions internes de pays encore pauvres et instables, a été le ferment d'une histoire pleine de bouleversements. L'autoritarisme continue à être une constante dans la région, avec des dictatures sanglantes qui provoquent des milliers de disparitions. Dans le même temps, le fantasme de la révolution violente hante les pays latino-américains. En conséquence de quoi, certains pays sombrent dans la guerre civile.

Un autre fait caractéristique de l'époque de Bolaño est sa condition d'émigré. Des facteurs politiques et économiques sont on le sait à l'origine d'un mouvement de migration important depuis les pays latino-américain vers les pays industrialisés du Nord. La condition d'émigré de l'auteur laisse dans ses textes une marque indélébile, et c'est particulièrement le cas de son étape mexicaine. C'est en effet au Mexique que Bolaño initie son activité littéraire¹³. Comme nous l'avons signalé, Bolaño arrive à Mexico en étant adolescent, il écrit de la poésie et fait

¹² Roberto Bolaño, *La literatura nazi en América*, Barcelona, Seix Barral, 2005.

¹³ Les détails de cette étape mexicaine sont expliqués dans : Montserrat Madariaga Caro, *op. cit.*

partie d'un groupe de jeunes écrivains, avec lesquels il fonde le mouvement *infrarrealista*. Il écrit un manifeste et coordonne une anthologie du dit mouvement. C'est pendant cette période de sa vie qu'il arrête ses études, sans avoir terminé le cycle de l'enseignement secondaire. Sa biographie est marquée par des premiers pas littéraires qui se situent dans la tradition des mouvements d'avant-garde. Le futur romancier commence en effet à construire son identité littéraire à travers les postulats révolutionnaires de l'avant-garde, rejetant l'état des choses du moment et proposant vis-à-vis de ces dernières une rupture radicale. Le fait que Bolaño soit aussi autodidacte, qu'il ne soit pas allé à l'université, prédispose son positionnement aussi bien vital qu'artistique, et donc littéraire, dans le sens d'une forme de répudiation de l'autorité. L'émigré s'identifie donc à ce groupe plutôt marginal des « infra-réalistes », qui organisent des lectures poétiques ainsi que des boycotts des événements culturels organisés par les cercles proches du pouvoir politique.

En Espagne, Bolaño devient un écrivain qui arrive à maturité. Il continue à produire de la littérature malgré les difficultés typiques du migrant latino-américain. Sa situation économique n'est pas bonne. Le témoignage de l'auteur montre qu'il a dû exercer mille métiers différents pour gagner sa vie. Certaines de ces expériences vont être répercutées, à défaut d'être directement retranscrites, dans les récits fictionnalisés de l'auteur. Ce recours à l'expérience vitale comme terreau ou ferment des récits fictifs est ainsi souvent facile à détecter et a par conséquent été abondamment commenté, notamment pour ce qui concerne le roman *Los detectives salvajes*¹⁴.

I.1.2. Production bibliographique

I.1.2.1. Bio-bibliographie

Bolaño, nous l'avons dit, fonde une famille et s'installe à Blanes, une petite ville de la Costa Brava, en Catalogne. À Blanes, il commence à écrire des nouvelles et des romans. Le premier roman qu'il publie est ainsi *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*¹⁵, écrit en collaboration avec Antoni García Porta. Il présente aussi systématiquement les nouvelles qu'il écrit aux concours littéraires en Espagne, dont les prix lui assureront une source de revenus pendant des années.

¹⁴ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1998.

¹⁵ Roberto Bolaño, Antoni García Porta et Roberto Bolaño, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce: seguido de Diario de bar*, Barcelona, Acantilado, 2006.

Il publie ensuite le roman *La senda de los elefantes*, qui sera plus connu par le titre de la deuxième édition, *Monsieur Pain*¹⁶. Le roman suivant est *La pista de hielo*¹⁷, ainsi que *Los perros románticos*¹⁸, son premier recueil de poésie écrit en Espagne. Une vingtaine d'années plus tard seront publiés à titre posthume deux autres romans de cette même période (les années 80) : *El tercer Reich*¹⁹ et *Los sinsabores del verdadero policía*²⁰.

En 1996 il publie *La literatura nazi en América*²¹ son premier texte (à mi-chemin entre le roman et l'essai parodique) à rencontrer un certain succès, notamment grâce au fait d'avoir été publié dans une maison d'édition très importante sur le marché hispanophone, Seix Barral.

L'intérêt causé par cette dernière œuvre lui permet de publier la même année un autre roman, *Estrella distante*²², dans une autre maison d'édition, tout aussi prestigieuse que Seix Barral : Anagrama, où il continuera à publier ses œuvres jusqu'à sa mort. Le succès et la reconnaissance internationale arrivent deux ans plus tard, avec le roman *Los detectives salvajes*²³, une œuvre qui aspire à être un roman « total » du fait de sa variété et de son extension, plus de 600 pages dans l'édition espagnole. Bolaño remporte avec ce roman les prix Herralde et Rómulo Gallegos, tous les deux très réputés dans le domaine de la littérature en espagnol. C'est un succès éditorial et critique.

Les dernières années de sa vie, Bolaño a un rythme de production très élevé. Il publie les romans courts *Amuleto*²⁴ et *Nocturno de Chile*²⁵, les recueils de nouvelles *Llamadas telefónicas*²⁶, *Putas asesinas*²⁷ et *El gaucho insufrible*²⁸. A sa mort, Roberto Bolaño laisse derrière lui, pratiquement terminé, *2666*²⁹, un autre roman fleuve, encore plus long et plus ambitieux que *Los detectives salvajes*. Ce livre est publié à titre posthume au cours de l'année 2004. Il sera suivi par la parution d'un autre recueil de nouvelles intitulé *El secreto del mal*³⁰.

¹⁶ Roberto Bolaño, *Monsieur Pain*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1999.

¹⁷ Roberto Bolaño, *La pista de hielo*, Barcelona, Seix Barral, 2003.

¹⁸ Roberto Bolaño, *Los perros románticos: poemas 1980-1998*, Barcelona, Editorial Lumen, 2000.

¹⁹ Roberto Bolaño, *El tercer reich*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2010.

²⁰ Roberto Bolaño, *Los sinsabores del verdadero policía*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2011.

²¹ Roberto Bolaño, *La literatura nazi en América*, op. cit.

²² Roberto Bolaño, *Estrella distante*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2013.

²³ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1998.

²⁴ Roberto Bolaño, *Amuleto*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1999.

²⁵ Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2000.

²⁶ Roberto Bolaño, *Llamadas telefónicas*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1997.

²⁷ Roberto Bolaño, *Putas asesinas*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2001.

²⁸ Roberto Bolaño, *El gaucho insufrible*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2003.

²⁹ Roberto Bolaño, *2666*, Barcelona, Anagrama, 2004.

³⁰ Roberto Bolaño, *El secreto del mal*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2007.

Du vivant de Bolaño, un roman de sa première période, jusqu'ici inédit, est finalement publié en 2002 chez Anagrama sous le titre d'*Amberes*³¹. Les autres romans publiés dans les années 80 seront d'ailleurs tous réédités par Anagrama qui publiera également un recueil de textes de critique littéraire et de conférences, *Entre paréntesis*³².

I.1.2.2. Une vue d'ensemble de l'œuvre

Du point de vue bio-bibliographique, nous observons que les romans les plus marquants de l'œuvre de Bolaño ont été écrits dans les dernières années de sa vie. Il y a donc une évolution manifeste de la poésie, davantage pratiquée dans sa jeunesse, vers la narration, synonyme de maturité artistique dans le cas de cet auteur. Les histoires racontées dans les livres de Bolaño ont généralement pour cadre des époques et des endroits familiers à l'auteur, qui recoupent donc fortement sa biographie.

Bien qu'il soit toujours trop schématique de tenter d'opérer des coupes chronologiques nettes au sein d'une bibliographie, l'exercice peut nous aider à expliquer l'évolution progressive de ce qui caractérise l'écriture de l'auteur. Pour comprendre cette évolution, nous proposons d'identifier trois étapes chez Bolaño. Et nous profiterons de ce découpage pour commencer à relever les premiers éléments caractérisant, dans la perspective qui est la nôtre, les textes de l'auteur. Il ne s'agira là que d'une première approche, indicative ou partielle n'ayant pour but que de nous donner quelques clés importantes pour la compréhension des textes. Cette analyse sera en effet approfondie au chapitre suivant, lorsque nous exposerons l'état de l'art.

Nous commençons donc par nous arrêter sur une première étape mexicaine, où Bolaño pratique surtout la poésie et où sa littérature est très inspirée par les mouvements d'avant-garde. Quelques signes distinctifs de l'avant-garde, comme la recherche de l'image inattendue ou surprenante, sont en effet perceptibles dans ces vers de l'auteur, issus de son premier recueil de poésie :

Todo de pronto existe más allá del ojo azorado, entre espesos
eucaliptos ribereños
y aguas que arrastran cartones de leche y rosas³³.

Dans le regard qui embrasse le poème, les images sont ainsi dynamiques (les eaux sont en mouvement), et l'élément inattendu est donc cette sorte de flux de cartons de lait et de roses,

³¹ Roberto Bolaño, *Amberes*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2002.

³² Roberto Bolaño et Ignacio Echevarría, *Entre paréntesis: ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2004.

³³ Roberto Bolaño, *Reinventar el amor*, inédit (versión en línea) consulté le 19/08/16 : <http://www.puntodepartida.unam.mx/images/stories/pdf/pp51-52/51-52-bolano.pdf>, p. 1

s'imposant comme une réalité alternative, onirique. Ces vers témoignent également d'une certaine forme d'exaltation passionnelle, pas si éloignée d'un registre lyrique, ou d'un idiolecte romantique de l'auteur :

¿Quién bebió miel?
¿Y quién abominó del esplendor por una mañana de humo y sudor?
¿Era la realidad una viejísima poeta
clavando sus ojos verdes en la plaza de mi imaginación,
o desorden en los sentidos?³⁴

Les questions semblent être posées par une voix poétique qui cherche à se situer dans le monde. Les éléments corporels (l'action de boire, la sueur, le chaos des sens) tendent ainsi à témoigner de la réceptivité du sujet à ce qui relève du monde sensible.

Ces deux exemples peuvent témoigner d'efforts visant à construire un monde poétique où la sensibilité est présente mais incorporée à une réalité qu'on pourra qualifier de sombre, dans un rapport d'étrangeté au sujet. À notre avis, la poésie que Bolaño va écrire au long de sa carrière va toujours conserver ces caractéristiques, l'influence de l'avant-garde et une sensibilité déterminée par un sentiment d'étrangeté causé par le réel. Bien que nous n'ayons pas inclus la poésie dans le corpus de cette étude de l'œuvre de Bolaño, nous croyons essentiel d'y avoir brièvement fait allusion, car la poésie influence les romans et nouvelles de l'auteur, d'un point de vue aussi bien stylistique que thématique, ainsi que nous aurons l'occasion de le préciser.

La deuxième étape de l'évolution de Bolaño que nous allons retenir est, nous l'avons dit, le moment où les récits narratifs finissent par prendre le dessus sur la poésie. Elle coïncide donc avec le moment où l'auteur commence à publier en Espagne, en 1984. On peut estimer qu'à ce moment-là, sa prose n'a pas encore atteint son sommet, même s'il est déjà possible de trouver dans ses écrits certains thèmes et caractéristiques stylistiques qui seront chers au dernier Bolaño. On relève ainsi, comme cela a beaucoup été écrit par la critique, une tendance à la fragmentation, caractéristique peut-être encore plus évidente qu'ailleurs dans les brefs paragraphes qui composent *Amberes*, d'où la fonction de récit est presque totalement absente et où il s'agit plutôt d'installer une ambiance, les scènes se superposant souvent sans connexion apparente. C'est ce qui a parfois permis de dire que dans *Amberes*, Bolaño faisait encore de la poésie :

El muchacho se acerca a la casa. Vereda de alerces. La Fronda. Collar de lágrimas. El amor es una mezcla de sentimentalismo y sexo (Burroughs). La mansión sólo es fachada y la desmantelan para instalarla en Atlanta. 1959. Todo está envejecido. No es un fenómeno reciente. Todo cagado desde

³⁴ Roberto Bolaño, *Reinventar el amor*, inédit (version en ligne) consulté le 19/08/16 : <http://www.puntodepartida.unam.mx/images/stories/pdf/pp51-52/51-52-bolano.pdf>, p. 5

hace mucho tiempo. Y los españoles imitan tu modo de hablar. El tono sudamericano. Una vereda de palmeras. Todo lento y asmático³⁵.

Le roman *Amberes* a pour argument une série d'homicides. Des scènes peuplées de personnages étranges s'y succède, rapportées par un flot de pensées plus ou moins connexes qui évoque assez classiquement, du point de vue de la retranscription littéraire, un flux de conscience. Dans l'extrait cité l'apparition des larmes et les références à la temporalité imprime une tonalité assez mélancolique : une mélancolie dont l'ensemble de la critique a souligné qu'elle caractérisait une partie importante de l'œuvre de Bolaño³⁶.

Nous pouvons également inclure dans cette deuxième étape le roman *El Tercer Reich*, écrit en 1989, mais publié à titre posthume en 2011. Il s'agit d'un texte où sont abordés plusieurs thèmes qui seront souvent repris par l'auteur. Le récit met en scène Udo, un touriste allemand qui passe ses vacances sur la Costa Brava. Il est le champion allemand en titre d'un *wargame* (ou « jeu de plateau ») qui donne son titre au roman. Durant son séjour espagnol, Udo va croiser toute une galerie de personnages plus étranges les uns que les autres, et qui vont nourrir son sentiment d'aliénation : dans cette petite station balnéaire, Udo se sent coupé de la réalité. Ce qui ne l'empêche pas d'être attiré par ces personnages, notamment par celui surnommé el Quemado, un homme au visage brûlé qui travaille sur la plage. Les deux vont finir par devenir adversaires et se livrer bataille dans le *wargame* ayant pour toile de fond la Seconde Guerre Mondiale. Le lecteur découvre plus tard que el Quemado est un exilé politique latino-américain qui a été torturé par la dictature de son pays. Le jeu prend alors une tournure fortement symbolique, car une certaine ambiguïté règne par ailleurs sur certaines affinités entre Udo et le nazisme.

Si nous nous sommes appesantis sur l'argument de ce roman, c'est qu'il renferme en germe un grand nombre de thématiques ou d'obsessions que la suite de l'œuvre ne cessera de développer. Il est ainsi, dès *El Tercer Reich*, déjà question du voyage et de la condition d'étranger : de l'extériorité vis-à-vis d'une communauté donnée. Un autre élément important dans le roman est le rôle de l'histoire du XXe siècle, qu'il s'agisse des grands clivages idéologiques qui l'ont traversé ou des problématiques morales articulées à un événement comme la Seconde Guerre Mondiale. Au-delà de cet intérêt obsessionnel chez Bolaño pour la guerre et surtout pour le nazisme, on accèdera ainsi au sujet qui constitue vraisemblablement le cœur thématique de l'œuvre de Bolaño : le problème du Mal. Les personnages bolaniens sont ainsi fréquemment confrontés à la violence, qu'elle soit latente ou déclarée, qu'ils en

³⁵ Roberto Bolaño, *Amberes*, op. cit.

³⁶ Voir par exemple, Karim Benmiloud, « Figures de la mélancolie dans *Nocturno de Chile* », dans Karim Benmiloud et Raphaël Estève (éd.), *Les astres noirs de Roberto Bolaño*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2007, p. 109-134.

soient les simples témoins, les victimes, ou simplement des individus angoissés par sa possibilité. A l'autre bout de la chaîne, il y a bien sûr des personnages tentés par le pouvoir que la violence confère. L'œuvre de Bolaño semble ainsi poser de façon quasi permanente la question de l'origine du Mal et de la nature humaine.

La troisième étape, la dernière donc, qui coïncide avec la reconnaissance littéraire de l'auteur, commence en 1996, avec la publication de *La literatura nazi en América*, un brillant exercice de métafiction littéraire. Le roman, de facture de ce fait borgésienne, a une structure qui calque la forme de l'encyclopédie. Le texte est ainsi composé de biographies apocryphes des écrivains nazis en Amérique latine. En créant toute une galerie d'artistes fictifs, Bolaño met au centre de son écriture un de ses traits caractéristiques, évoquer dans la fiction, les affres de la vie littéraire : la vie des poètes, l'orgueil des écrivains, les luttes de pouvoir dans les milieux artistiques et la bataille des idées sur le plan esthétique. Ainsi, le personnage de l'artiste devient presque un passage obligé de l'œuvre. L'auteur systématise ainsi le questionnement éthique et esthétique. Et ces problématiques hantent en permanence l'esprit des personnages (de près ou de loin) artistes.

L'humour bolañien fait aussi son apparition. Il est en effet plus présent dans les œuvres de cette dernière étape. L'ironie est ainsi le moyen de parodier les écrivains médiocres et proches du pouvoir dans *Los detectives salvajes*. Nous pouvons également évoquer dans le même esprit, la caricature que propose le roman d'Octavio Paz, dont la secrétaire raconte qu'il lui est impossible de lire et *a fortiori* de répondre à l'énorme quantité des lettres envoyées par ses admirateurs. L'humour ou la distance est ainsi le biais privilégié au moment de stigmatiser le cynisme de personnages n'aspirant qu'à la célébrité ou au pouvoir, comme dans le cas, toujours dans *Los detectives salvajes*, de la série de « témoignages » livrés par les écrivains invités au Salon du livre de Madrid³⁷.

Cette troisième étape se caractérise aussi par un pari réitéré par l'auteur : celui de rédiger un « roman total ». Et un premier lieu d'un point de vue strictement quantitatif, ce qui concerne donc *Los detectives salvajes*, et surtout *2666*, avec ces plus de mille pages. Bolaño va ainsi alterner, au cours des dernières années de sa vie, entre l'extension et l'ambition considérables de ces deux romans et d'autres ouvrages moins volumineux, mais tout aussi marquants, comme *Estrella distante* et *Nocturno de Chile* (*Amuleto* l'est peut-être moins), ou

³⁷ Voir à ce sujet : Florence Olivier, « El honor y el deshonor de los poetas en la obra de Roberto Bolaño », dans Karim Benmiloud et Raphaël Estève (éd.) : *Les astres noirs de Roberto Bolaño*, p. 173-186.

encore les recueils de nouvelles comme *Llamadas telefónicas*³⁸, *Putas asesinas*³⁹ et *El gaucho insufrible*⁴⁰.

Les formes brèves qui par définition composent ces recueils sont les manifestations les plus visibles d'un phénomène ayant bien d'autres traductions dans l'œuvre : *la fragmentation*. La spécificité formelle qu'elle représente est en effet, selon la correspondance assez communément admise, le corrélat, ou l'expression du morcellement de l'individu ou du sujet. Un morcellement dont l'étude sera on s'en doute fondamentale pour notre approche en tant que cette dernière entend mettre l'accent sur le désir. La crise de l'individu, la perte de la substantialité du sujet pourra en effet caractéristiquement impliquer la perception d'une réalité à son tour fragmentée, comme cela semble être le cas pour le narrateur de *Monsieur Pain* :

Dormí, si es que a aquellos temblores se les puede llamar sueño, en un laberinto de techos bajos, blanco y gris, de arquitectura similar a los pasillos circulares de la Clínica Arago, a veces más grandes, interminables, a veces más pequeños, como vestíbulos retorcidos, en donde los sobresaltos y los gemidos con que despertaba y volvía a dormirme no eran lo peor que me podía suceder. ¿Qué hacía allí? ¿Estaba por mi voluntad o una fuerza ajena me mantenía en aquel lugar? ¿Buscaba a Vallejo o a otra persona?⁴¹

Les couloirs qui nous renvoient sans aucun doute ici à la structure du labyrinthe témoignent bien que la perception déformée de la réalité dont nous parlons conduit à l'égaré du personnage. La dimension onirique traduit en effet ici l'angoisse de ne pas comprendre ce qui est en train de se passer. Le sujet est ainsi aliéné par un sentiment d'étrangeté au monde.

On pourrait, comme nous l'avons annoncé, également s'arrêter sur le cas d'Udo, le personnage principal d'*El tercer Reich* :

¿Quieres saber cómo te llaman los camareros? El loco. No les falta razón, alguien que se pasa el día en la terraza, arrebujado bajo una manta como un viejo reumático, dando cabezadas en vez de sueño, y que por la noche se transforma en señor de la guerra para recibir a un trabajador de ínfima categoría, a mayor morbo desfigurado, no suele ser frecuente⁴².

Le jeune Allemand, on le voit, souhaite savoir comment il est perçu par les autres. Comme nous l'avons dit, il souffre d'une crise d'identité, notamment parce qu'il est accusé d'être (ou perçu comme) un nazi. Or, le point intéressant ici est que le personnage ne se vit *pas du tout* comme un nazi. Néanmoins, son désir de victoire dans le jeu, où il incarne les forces de l'Axe, semble plus fort que tout. Sans compter, nous y reviendrons, que l'opposant est un immigré, et qui plus est un « métèque », ce qui on le sait, est vite arrivé du point de vue germanique. La crise identitaire est ici visible à travers cette tension caractérisant un sujet qui semble se

³⁸ Roberto Bolaño, *Llamadas telefónicas*, op. cit.

³⁹ Roberto Bolaño, *Putas asesinas*, op. cit.

⁴⁰ Roberto Bolaño, *El gaucho insufrible*, op. cit.

⁴¹ Roberto Bolaño, *Monsieur Pain*, op. cit.

⁴² Roberto Bolaño, *El Tercer Reich*, op. cit., p. 330.

méconnaître, s'échapper à lui-même. Le caractère obsessionnel d'Udo, son rapport très ambigu avec el Quemado, et ses habitudes marquées (c'est un *geek*) le placent au centre de tous les regards, ce qui rend bien entendu plus aigu encore le problème de la conscience de soi et de cette fragmentation du sujet que nous lui associons.

Comme nous l'avons signalé, cette idée de fragmentation s'avère être un concept réellement opératoire au moment de caractériser la plupart des textes de Bolaño. Ne serait-ce que parce que nous pouvons également la décliner en la mettant en relation avec l'itinéraire vital ou biographique de l'auteur, dont il ne faut jamais oublier qu'il a passé presque toute sa vie à voyager, en itinérance. D'une certaine manière la formation identitaire de Bolaño est elle-même fragmentaire, discontinue ou plurielle : nous parlons en effet d'un chilien qui a commencé sa formation littéraire au Mexique pour s'installer ensuite en Europe. Le motif de l'identité fragmentée a donc ici partie liée avec la thématique bien étudiée du cosmopolitisme qui reste un des aspects les plus commentés par la critique de l'œuvre de l'auteur⁴³.

La fragmentation peut également être lue à travers le prisme de l'époque où les textes ont été écrits par leur auteur. Les années 80 sont en effet un moment dans l'histoire où la lutte politique des années 60 semble s'épuiser. Quelques années plus tôt, François Lyotard commence à parler de la postmodernité, qui correspond selon lui, chacun le sait désormais, à ce que le philosophe français appelle la fin des grands récits⁴⁴. Lyotard remet en effet en question deux « mythes ». Premièrement, celui de l'autodétermination du sujet rationnel, qu'avaient bien entendu déjà depuis longtemps commencé à remettre en cause ceux que Paul Ricoeur a appelé les philosophes du soupçon, Marx, Nietzsche et Freud. Et deuxièmement, le mythe hégélien d'une téléologie de l'histoire : l'idée que tout a une *fin* déterminée. C'est en somme *l'Un* du Vrai, du Bien, et, cela aura son importance pour nous, du Beau, que la *multiplicité* - dont la fragmentation n'est qu'une des manifestations - entend mettre à mal. D'où l'insistance sur l'hétérogénéité des récits, multiples parce que localisés dans l'espace et dans le temps : toujours particularisés. Une certaine forme de relativisme est bien entendu la rançon de cette postmodernité, et ce relativisme pourra, c'est selon, faire naître le soulagement émancipatoire de la fin des emprises hégémoniques sur la vérité, ou au contraire, susciter la nostalgie d'une vérité galvaudée dans le « tout se vaut », et générer un certain pessimisme. D'un point de vue littéraire, certains auteurs hispano-américains chercheront à traduire dans leur production cet avènement du multiple, en souhaitant notamment se démarquer ou

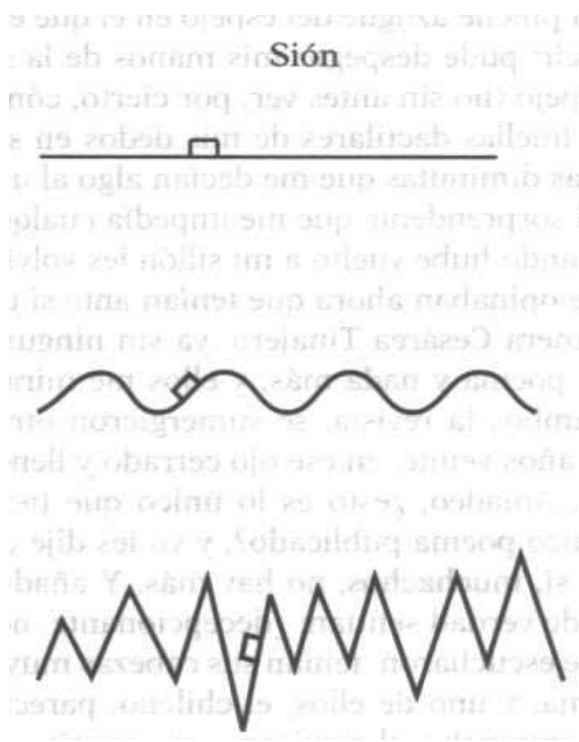
⁴³ À ce sujet, voir par exemple l'article d'Ignacio Echavarría, « Bolaño extraterritorial », dans Edmundo Paz Soldán et Gustavo Faverón Patriau (éd.), *op. cit.*, p. 431-446.

⁴⁴ Voir Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Les éditions de minuit, 2013.

s'émanciper de l'influence exercée par la génération du *boom*. Nous pouvons par exemple penser à Manuel Puig, qui intègre dans son écriture des techniques propres au cinéma, à la télévision et au feuilleton⁴⁵. Chez Bolaño, la forme fragmentaire, la crise du sujet ou la vie de l'immigré cosmopolite pourraient également correspondre à une telle quête : celle d'une littérature émancipée des « métarécits », un terme à entendre au sens particulier non pas des récits réflexifs ou conscients d'eux-mêmes, mais au contraire au sens de la formule lacanienne « il n'y a pas de métalangage », c'est-à-dire pas de possibilité de surplomb, ou de ce que Kant appelle le transcendantal : on est toujours déjà dans la détermination particulière et concrète d'une époque, d'un lieu, d'un corps et d'un langage ou d'une idéologie.

Si nous nous repençons à présent sur la thématique de l'avant-garde, l'opposition séminale (y en a-t-il réellement d'autre ?) entre l'Un et le multiple sera aisément transposable dans le champ de l'art. La revendication de la fragmentation dans l'art a effec pu caractériser la posture de l'art moderne puis contemporain par opposition à l'unité de l'académisme ou du classicisme, ainsi que de tout ce qui peut apparaître comme une inscription institutionnelle de la tradition. Nous pouvons penser par exemple à la révolution cubiste en peinture ou à l'utilisation du vers libre en poésie. De cette façon, la fragmentation peut être reliée avec la recherche constante de la nouveauté, *credo* fondamental de l'avant-garde, qui rejette tout ce qui est censé appartenir ou renvoyer au monde déjà préexistant. Nous avons vu que l'influence de l'avant-garde était présente dans la poésie de Bolaño. Par la suite, on la retrouvera également dans les romans, notamment dans *Estrella distante* et *Los detectives salvajes*. Dans *Los detectives salvajes*, un groupe de jeunes gens semble même vouloir délibérément s'inscrire, d'une façon dont on se demandera donc si elle est consciemment anachronique, dans le sillage des avant-gardes historiques. Le poème visuel d'un des personnages, Cesárea Tinajero est une bonne illustration de la présence du motif de l'avant-garde dans le roman :

⁴⁵ Voir Manuel Puig, *Boquitas pintadas*, Barcelona, Seix Barral, 2005.



46.

Il n'y a plus de texte mis à part le titre. Le poème se réduit à une série de graphiques qui semblent exprimer l'évolution *in crescendo* d'une sorte de tension. Dans le roman, Tinajero est d'ailleurs un personnage associé au mouvement précurseur de l'avant-garde au Mexique, l'« estridentismo ». Elle représente le modèle à suivre, à *imiter*, pour les autres personnages, signifiant par son statut même l'importance de l'avant-garde dans le roman.

Nous pouvons à présent laisser momentanément de côté le thème du multiple et de la fragmentation et commencer à nous interroger sur la promotion de la littérature elle-même au rang de sujet ou de thème de fiction dans les récits de Bolaño. Nous ne parlons bien entendu pas de l'intertextualité, qui, indépendamment du fait qu'elle abonde dans les textes de l'auteur, peut parfaitement (elle le doit même) s'accompagner d'une clandestinité de bon aloi, et se situer par définition hors de tout focus thématique. Nous parlons plutôt du fait que les personnages soient eux-mêmes des artistes ou des écrivains et que le texte fasse fréquemment référence à l'acte de création lui-même. Nous comprenons immédiatement que nous sommes en face d'un écrivain très conscient des possibilités d'exploiter les thèmes propres à la littérature dans ses fictions. De ce fait, Roberto Bolaño semble s'inscrire dans une tradition qu'on pourra qualifier de borgésienne. Le Chilien sera en effet susceptible de traiter de tous les sujets, mais avec une distance discursive que nous qualifierons de métalittéraire.

De la même façon, il marque ses distances avec l'importante tradition régionaliste de la littérature de l'Amérique-latine. Que ce soit à travers le « *constumbrismo* », l'« *indigenismo* »

⁴⁶ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, *op. cit.*, p. 376.

ou le « *realismo mágico* », la littérature d'Amérique-latine a toujours placé au centre de ses préoccupations des questions comme la construction de la nation et l'identité. Bolaño n'est pas le seul à s'éloigner de cette tradition. Les dernières années du XXe siècle se caractérisent en effet par l'apparition d'une série d'écrivains qui cessent de revendiquer leur inscription dans cette mouvance régionaliste latino-américaine. Au contraire, ils revendiquent souvent l'influence fondamentale pour eux d'autres littératures, notamment de la littérature française ou anglo-saxonne. Parfois, ils expriment ce rejet de la tradition latino-américaine de façon encore plus explicite sous la forme de manifestes. C'est le cas de la génération « McOndo », mouvement fondé par le Péruvien Alberto Fuguet et le Bolivien Edmundo Paz Soldán, ou du mouvement du « Crack », initié par les Mexicains Ignacio Padilla et Jorge Volpi. Ces mouvements sont contemporains des premières publications de Bolaño ayant rencontré le succès, car les manifestes des deux groupes ont été publiés en 1996, soit l'année de la parution de *La literatura nazi en América* et de *Estrella distante*.

Pour terminer cette présentation introductive des principales caractéristiques des textes de Bolaño, nous allons nous arrêter sur le problème du Mal, que nous avons déjà identifié comme un des thèmes principaux de l'œuvre de l'auteur. Le Mal apparaît comme quelque chose qui échappe à la raison. Ainsi, dans *El tercer Reich*, le jeune Udo sent l'étau se resserrer autour de lui au fur et à mesure que la partie de *wargame* avance et que sa défaite semble inéluctable. Udo comprend que cette partie représente pour son adversaire exilé, el Quemado, l'opportunité de se venger, nous expliquerons pourquoi, des tortures subies dans son pays. Or, ce roman nous montre que la perception du Mal est subjective, car le texte suggère que si Udo est bel et bien un nazi qui s'ignore, et donc un « bourreau » putatif, ou théorique, dont la violence ne dépasse jamais l'état latent, il semble bien en revanche (c'est le cas de le dire) que la violence de el Quemado soit beaucoup plus effective, faisant au final d'Udo une victime.

Dans un autre texte sur lequel nous reviendrons, *Estrella distante*, le Mal sera en revanche beaucoup plus décidable ou univoque. Ce Mal, ici *absolu*, aura même ici un visage, en la personne de Carlos Wieder, un artiste proche de la dictature chilienne qui cherche à laisser une empreinte indélébile. Lorsque les militaires prennent le contrôle du pays, Wieder procède à l'élimination méticuleuse de camarades rencontrés à un atelier de poésie. Son œuvre la plus « marquante », loin de ses exploits artistiques initiaux, se limitera à monter une installation dans une pièce où sont exposées des photos des corps de victimes torturées par les militaires. Cette exposition « artistique » pose bien entendu la question de la représentation du Mal qui elle aussi nous occupera longuement :

El orden en que están expuestas no es casual: siguen una línea, una argumentación, una historia (cronológica, espiritual...), un plan. Las que están pegadas en el cielorraso son semejantes (según Muñoz Cano) al infierno, pero un infierno vacío. Las que están pegadas (con chinchetas) en las cuatro esquinas semejan una epifanía. Una epifanía de la locura. En otros grupos de fotos predomina un tono elegiaco (¿pero cómo puede haber *nostalgia* y *melancolía* en esas fotos?, se pregunta Muñoz Cano)⁴⁷.

L'évocation de l'enfer ainsi que le repérage d'une épiphanie déceptive marquent bien le désir de trouver des explications susceptibles de nous aider à comprendre l'horreur. Au-delà de la métaphore de l'enfer, l'acte en soi, c'est-à-dire la torture de l'opposant politique par les militaires, saisit et stupéfait le public. La dernière question posée par l'énonciateur de l'extrait, entre parenthèses, témoigne ainsi du refus moral de toute esthétisation de cette représentation. Elle la dé-littérarise également, invalidant toutes les classifications discursives (élégie, etc.), montrant qu'il ne saurait plus être question de *dire*. Il y a bien là l'affirmation d'une indicibilité du Mal.

Le Mal est aussi traité à partir de la notion de culpabilité. C'est bien entendu le cas dans *Nocturno de Chile*, où le prêtre catholique Sebastián Urrutia Lacroix tente d'échapper aux balbutiements de sa mauvaise conscience. Au sentiment d'avoir été complice indirect de certains crimes de la dictature de Pinochet. Urrutia Lacroix semble en effet ne s'être jamais montré solidaire des victimes du régime, aux antipodes de la compassion voire de la miséricorde qu'un homme d'Eglise est pourtant censé manifester. Car à l'arrière-plan critique du roman, il y a bien entendu le fait que le discours de la religion chrétienne est fondé sur le principe de l'aide aux plus faibles. Urrutia Lacroix observe en spectateur le spectacle de l'acharnement des plus forts sur ces derniers (l'Évangile nous promet toutefois qu'ils « *seront les premiers* », futurition évidemment susceptible de nuancer aussi bien notre propos que l'arrière-pensée doctrinaire qui remet à plus tard l'accomplissement de cette forme de justice). C'est tout le sens de la fameuse allégorie des faucons entraînés par les prêtres pour attaquer les pigeons (ou colombes, c'est selon) qui souillent par leurs déjections les églises d'Europe :

Quando llegamos a nuestro destino el padre Pietro sacó el halcón y lo lanzó hacia el cielo. Lo vi volar y lo vi abalanzarse sobre una paloma y vi a la paloma estremecerse en pleno vuelo. Se abrió una ventana de un edificio de protección social y una vieja nos gritó algo y nos amenazó con el puño. El padre Pietro se rió⁴⁸.

Le rire de la fin de l'extrait est révélateur. Il exprime clairement ce manque d'empathie du dignitaire religieux - même au faible niveau qui est ici le sien - à l'égard des « victimes » ou, comme ici, des plus démunis. Le silence maintenu par Urrutia Lacroix pendant son voyage en Europe (il ne critique jamais l'évidente cruauté de cette « méthode » de lutte contre les pigeons pratiquée par les prêtres européens) est bien entendu à l'image de son silence face aux

⁴⁷ Roberto Bolaño, *Estrella distante*, *op. cit.*, p. 97.

⁴⁸ Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile*, *op. cit.*, p. 85.

exactions de la dictature. Jusqu'à la fin de ses jours, Urrutia Lacroix ne veut pas voir ni entendre, il tente à grand-peine de se convaincre lui-même qu'il a toujours bien œuvré.

Dans 2666, enfin, Roberto Bolaño entreprend d'explorer le Mal non plus seulement comme une donnée contingente, mais aussi comme une entité dont la présence est plus *structurelle*. Cette omniprésence donc endémique est on le sait surtout visible dans la ville fictive de Santa Teresa⁴⁹, où une série d'homicides dont toutes les victimes sont des femmes est le symptôme tragique d'une société brisée et minée par la violence. Les modalités du traitement du Mal que nous avons identifiées plus haut, l'indicibilité du Mal absolu et le refus individuel de reconnaître toute participation ou implication dans son accomplissement sont aussi présents dans ce roman. Mais nous pouvons dire que la thématique du Mal comme problème social et communautaire y est plus développée que dans le reste de l'œuvre. En effet, la multiplication des fragments détaillant les homicides (il faudrait pouvoir dire « féminicides ») témoigne indéniablement d'un changement d'échelle du problème. Ce portrait d'une ville gangrénée est à partie de là complété par la description de la vulnérabilité de sa population et du cynisme des autorités. La spirale de violence est apparemment sans fin. Et le fait est que le texte n'en dédouane personne : « *Todos son culpables* »⁵⁰. Nous voyons là un indice de la vision hobbesienne de l'homme, qui serait un loup pour ses congénères, à laquelle, ainsi que nous le montrerons, semble souscrire Bolaño.

Ces premières pistes sur l'œuvre de Bolaño étant énoncées, nous pouvons à présent passer à l'étude de l'état de l'art, où nous appréhenderons bien entendu en fonction des partis pris thématiques qui sont ici les nôtres les principales tendances des travaux qui ont été consacrés à l'auteur chilien.

I.1.3. État de l'art

Comme c'est le cas pour tous les écrivains jouissant d'un succès critique et public considérable, les travaux scientifiques portant sur l'œuvre de Bolaño abondent. Les ouvrages collectifs et ouvrages monographiques consacrés à l'auteur sont en effet nombreux, et c'est bien entendu *a fortiori* le cas des articles publiés de façon autonome. Nous n'allons considérer pour cette étude que ceux qui nous sont apparus comme les plus importants au regard des enjeux interprétatifs que nous avons choisi de privilégier, car le nombre des publications rend bien entendu indue toute prétention à l'exhaustivité. Contentons-nous de dire ici que

⁴⁹ Référence à la ville mexicaine de Ciudad Juárez, dans le Nord du Mexique. Bolaño a utilisé des documents qui traitent le problème de la violence dans cette ville, comme les enquêtes du journaliste Segio González Rodríguez. Voir Segio González Rodríguez, *Huesos en el desierto*, Barcelona, Anagrama, 2010.

⁵⁰ Roberto Bolaño, 2666., p. 433.

l'intérêt porté à Bolaño excède de beaucoup l'aire hispanique, comme en témoignent les études publiées en France, en Allemagne ou encore aux États-Unis. Gageons cependant que la plupart de ces études abordent les thématiques que nous avons identifiées dans le chapitre précédent, que ce soit d'une manière centrale ou d'une manière périphérique.

La première publication monographique consacrée à Bolaño date de 2002. Il s'agit de l'ouvrage collectif dirigé par Celina Manzoni, *Roberto Bolaño, la escritura como tauromaquia*⁵¹. Publié à Buenos Aires, le livre de Manzoni réunit des articles scientifiques et des textes de critiques littéraires étudiant l'œuvre d'un écrivain dont la notoriété était alors très récente (datant de quatre ou cinq ans tout au plus). Comme nous le savons, 2002 n'avait pas encore été publié. Les travaux se concentrent néanmoins sur le thème du Mal, et notamment les deux articles de Manzoni elle-même : le premier sur *La literatura nazi* « *Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal* », et le deuxième sur *Estrella distante* « *Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en Estrella distante* ». Dans les deux cas il est possible d'observer la difficulté de définir le Mal et les jeux et ambiguïtés qui le portent ou le reflètent. À côté de cela, l'influence du roman policier chez Bolaño est étudiée par Ezequiel de Rosso et Joaquín Manzi. Enfin, une série d'articles met essentiellement en valeur deux aspects de *Los detectives salvajes* : d'une part une sorte d'hommage et de célébration des rêves révolutionnaires de la jeunesse avant-gardiste, d'autre part une ironie et une mélancolie qui soulignent l'échec des rêves de l'artiste « idéaliste ».

Le deuxième ouvrage collectif sur Bolaño paraît l'année de sa mort, en 2003. Patricia Espinosa publie ainsi au Chili *Territorios en fuga, estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*⁵². Cet ouvrage divise en sections les articles, ce qui nous permet aisément de repérer les thématiques suivantes : le croisement entre esthétique et idéologie, la notion de frontière, la problématique de l'identité, la recherche du sens dans la fragmentation, et le rapport entre la littérature et le lecteur. On retrouve ici encore un article consacré à l'influence du roman policier chez Bolaño, « *La narrativa policial como un género de la modernidad: la pista de Bolaño* », de Magda Sepúlveda. On peut également mentionner un article sur la nouvelle « *Sensini* », « *La imagen de la precariedad en Sensini de Roberto Bolaño* », de Guillermo García Corales. Nous y retrouvons une analyse de la figure du « métèque » déjà évoquée : l'individu déraciné, vivant dans la précarité. Notons dès à présent que chez Bolaño cet individu mélancolique est souvent un artiste qui tente de survivre en étant soumis aux aléas de la contingence. Cette problématique de l'individu déraciné, dont on aura compris qu'elle

⁵¹ Celina Manzoni (éd.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002.

⁵² Patricia Espinosa, *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Providencia, Santiago, Frasis Editores, 2003.

intéresse notre travail au premier chef, est également développée dans l'article de Pablo Catalán, « Los territorios de Roberto Bolaño ». Le critique y explore en effet le rapport de l'individu au territoire à partir du concept deleuzien désormais incontournable de « déterritorialisation ». Deux articles s'intéressent quant à eux aux possibilités d'élucidation de la dernière image de *Los detectives salvajes*, celle de la fenêtre avec le cadre intermittent suivi de la question sur ce qui se trouve derrière. Comme dans le cas de la thématique du Mal, la recherche du sublime artistique qui nous semble ici impliquée par l'énigme graphique nous renvoie au champ de l'indicible. Enfin, nous pouvons retrouver dans l'article de José Promis, « Poética de Roberto Bolaño », une analyse de l'œuvre de l'écrivain. Promis souligne le choix de Bolaño d'écrire toujours à partir d'une base empirique, en se fondant sur l'expérience, seule cette dernière pouvant selon lui nous placer sur le chemin de la vérité. Cette promotion de l'expérience nous semble d'ailleurs impliquer une considération accrue, une reconnaissance, au sens fort, de l'altérité. Ce serait ainsi dans la connaissance de l'autre que l'expérience peut en premier lieu puiser. Dans le même esprit, Grínor Rojo se concentre, dans son article « Sobre Los detectives salvajes », sur le repérage d'une expérience vouée à l'idéal de l'avant-garde, c'est-à-dire (nous expliquerons plus loin pourquoi) vouée à la révolution et à la problématisation de la quête des origines. Rojo insiste en effet sur le fait que l'avant-garde, dans sa logique de rupture, est toujours dans un rapport de tension avec le passé.

En 2007 est publié *Les astres noirs de Roberto Bolaño*⁵³, un ouvrage collectif sous la direction de Karim Benmiloud et Raphaël Estève. Les textes scientifiques qui le composent sont divisés en deux sections, la première se concentrant sur l'étude du roman *Nocturno de Chile*, la deuxième traitant d'autres œuvres de l'auteur. Dans la continuité des ouvrages que nous venons d'évoquer, nous retrouvons ici deux articles qui prennent la mélancolie comme point de départ conceptuel pour analyser cette fois-ci le roman *Nocturno de Chile*. Stéphanie Décant-Araya nous présente ainsi la mélancolie comme quelque chose qui fait naître chez le prêtre Ibacache une indifférence désespérante face aux manifestations de violence qui affligent son propre pays. La mélancolie soulève aussi le problème de la mémoire, une mémoire partielle et paralysée, ne parvenant pas à s'adapter à la nécessité de porter un jugement éthique sur l'histoire. De son côté, Karim Benmiloud associe dans l'étude du phénomène mélancolique Urrutia Lacroix et le peintre guatémaltèque réfugié à Paris en s'intéressant au conditionnement par la mélancolie de thématiques qui traversent le roman, comme la culpabilité, le déni, ou bien entendu la perte. Dans le même ouvrage, les travaux de Milagros Ezquerro et Caroline Lepage semblent conjointement poser la question de l'identité.

⁵³ Karim Benmiloud et Raphaël Estève (éd.), *op. cit.*

Milagros Ezquerro se livre à un exercice comparatif entre les deux déclinaisons identitaires du personnage central de *Nocturno de Chile*, Urrutia Laroix/Ibacache. Cette dualité (et duplicité) qui constitue toute l'ambiguïté du personnage détermine la stratégie de justification de l'ecclésiastique devant le tribunal de sa conscience. Caroline Lepage compare quant à elle trois romans, *Estrella distante*, *Amuleto* et *Nocturno de Chile*, pour analyser les connexions qui les relient. Elle parvient à la conclusion que Bolaño, qui d'un côté célèbre la littérature comme rempart éthique et esthétique, semble d'un autre côté conscient que la littérature peut aussi devenir complice d'une démission ou d'une trahison morale. Raphaël Estève analyse *Nocturno de Chile* à partir des entrecroisements entre le récit et deux éléments : la figure de Jünger et le concept de technique de Heidegger. Le personnage de Jünger dans le récit renvoie au rapport d'un des ressorts de l'idéologie qui relie le nazisme et la dictature chilienne : la figure du travailleur comme le socle d'une nouvelle société. En ce sens, cette vision téléologique imposerait aussi une approche du progrès et de l'éthique équivalente au traitement réservé au monde (à la planète) selon la conception heideggérienne de la technique : une mobilisation autoritaire de la Terre conçue comme stock. Pour sa part, Erich Fisbach s'intéresse au roman *La pista de hielo*, dont il analyse les éléments qui le rapprochent dans un premier temps du genre policier, pour mieux l'en éloigner ensuite, en multipliant les fausses pistes, indissociables de la fragmentation du récit et du développement labyrinthique de l'intrigue. Erich Fisbach en arrive à la conclusion que chez Bolaño on ne peut pas parler au sens strict d'inscription dans le genre policier, notamment parce qu'il n'y aurait jamais pour l'auteur de vérité ultime. Antoine Ventura insiste pour sa part précisément sur cette idée de fragmentation chez Bolaño. La forme fragmentaire fréquemment repérable chez l'auteur chilien traduirait, comme nous l'avons déjà dit la spécificité d'une perception du monde (la subjectivité des personnages et de leurs récits), que cette représentation ne ferait par conséquent que mimétiser. Les conclusions de cette analyse retrouvent d'une certaine façon celles d'Eric Fisbach, car, ainsi que nous l'avons vu plus haut, la multiplicité dont la fragmentation est une des manifestations ruine par définition l'idée d'une vérité unique.

Publié en 2008, l'ouvrage d'Edmundo Paz Soldán et Gustavo Faverón, *Bolaño Salvaje*⁵⁴, rassemble des textes caractérisés dont l'approche analytique s'inscrit dans la plupart des cas dans le courant de la critique culturelle. Parmi les articles à notre avis les plus importants nous pouvons mentionner l'étude introductive de Paz Soldán. L'écrivain bolivien y met en effet en relief le choix de Bolaño de présenter l'horreur comme une manifestation de l'« autre » réalité latino-américaine, celle qui reste cachée. Paula Aguilar traite elle aussi de la mélancolie,

⁵⁴ Edmundo Paz Soldán et Gustavo Faverón Patriau (éd.), *op. cit.*

qu'elle considère comme une possibilité d'exprimer la tension entre mémoire et écriture, lorsqu'il s'agit de raconter les épisodes violents ayant meurtri le XXe siècle. Andrea Cobas Carral et Verónica Garibotto étudient pour leur part le concept de révolution dans *Los detectives salvajes*. Leur analyse se centre sur les questions soulevées par le roman de manière allégorique, à savoir la situation de la littérature révolutionnaire suite à l'épuisement du discours des avant-gardes. Cette question serait tout entière condensée dans le dessin de la fenêtre qui apparaît à la fin du roman et représenterait à partir de là l'échec de l'utopie avant-gardiste. C'est à partir du concept de postmodernité que va quant à lui travailler Jeremías Gamboa, qui entend affirmer que Roberto Bolaño serait un représentant paradigmatique de cette mouvance œcuménique et déjà ancienne non seulement au moment de l'article, mais également déjà au moment de la publication des œuvres. Ce sur quoi Jeremías Gamboa semble vouloir insister est l'inscription de la littérature de Bolaño à l'intérieur de certaines conventions (la littérature historique, l'histoire biographique) dans le seul but de les subvertir, conformément à la définition de la poétique postmoderne proposée par l'auteur de l'article. Rodrigo Fresán et Alan Pauls, deux écrivains argentins qui sont bien entendu deux sommités de la littérature latino-américaine contemporaine, s'attardent dans leurs études sur ce qu'ils considèrent être le romantisme de l'auteur, Bolaño partant du principe, dans sa littérature, de rapprocher autant que faire se peut l'art de la vie. Dans les textes du Chilien, les personnages ont véritablement – *viscéralement* – la passion de l'art. Ce qui se traduit par leur engagement total, l'art étant dès lors une question de vie ou de mort. Le rapport entre la condition d'immigré de Bolaño et son écriture est enfin analysé par Ignacio Echavarría. Le critique espagnol, grand ami de l'auteur, fait notamment référence au concept d'extra-territorialité, une notion permettant de mieux comprendre la « stratégie d'exil permanent » de l'écrivain chilien. Par stratégie d'exil permanent Ignacio Echevarría entend le refus de toute inscription dans une tradition associée à un territoire, de toute littérature « nationale ».

En 2009 l'Italienne Chiara Bolognese publie l'ouvrage *Pistas de un naufragio, Cartografía de Roberto Bolaño*. Ce travail s'inscrit dans le sillage thématique de l'article d'Ignacio Echevarría, car la critique italienne s'intéresse au déplacement constant des personnages et à la variété géographique des lieux chez Bolaño. C'est à partir de là que Chiara Bolognese définit l'écriture de l'auteur chilien comme un nomadisme postmoderne. Le voyage constant est dans cette optique une manière de se mouvoir dans une société en crise, où le sujet n'a plus de repères. Le monde est ainsi vu comme un lieu de bouleversements constants où aucune idéologie n'arrive à s'imposer et où aucune vérité n'est par conséquent plus susceptible de primer. Ainsi, l'échec des personnages de Bolaño serait symptomatique d'un désenchantement contemporain, ce qui n'empêcherait cependant pas l'auteur de situer ses

personnages et leurs discours dans une forme de périphérie, aux marges de la société, d'où ils défieraient un quelconque « pouvoir ». Fort heureusement, ce binarisme idéologique est à son tour la cible de l'ironie caractéristique de l'écrivain.

En 2011 est publié l'ouvrage collectif *Bolaño, la experiencia del abismo*, sous la direction de *Fernando Moreno*, qui avait déjà coordonné en France, en 2006, un volume pour moitié consacré à *Nocturno de Chile : La memoria de la dictadura*. *Nocturno de Chile*, *Roberto Bolaño*. *Interrupciones 2*, *Juan Gelman*. Dans les articles de 2011, les études s'intéressent dans une très large mesure, aux thématiques les plus pertinentes déjà identifiées dans les autres travaux sur l'auteur. Ainsi, Chris Andrews, le traducteur australien de Bolaño et Carmen de Mora reviennent sur le problème du Mal. Le premier travail établit une typologie des personnages susceptibles d'incarner le Mal dans l'œuvre et propose une esquisse des stratégies narratives de représentation de l'horreur. Carmen de Mora traite du même sujet à partir d'une analyse qui s'intéresse plus spécifiquement à l'espace. C'est ainsi en s'intégrant à l'espace d'une manière déterminée que les personnages sont partie prenante de l'avènement du Mal. On trouve également dans le recueil deux études portant une fois encore sur le nomadisme. Julia Elena Real s'intéresse ainsi aux espaces où les personnages de Bolaño transitent. Le nomadisme serait une conséquence de l'obligation intimée au sujet contemporain de résider à des endroits appelés par l'anthropologue Marc Augé des non-lieux. Ces espaces vides sont le corolaire de l'aliénation de l'homme contemporain et expliquent, dans le cas qui nous intéresse, le sentiment de déracinement constant éprouvé par une grande partie des personnages de l'œuvre. Pour sa part, Claude Fell, l'un des premiers « passeurs » en France de l'œuvre de Bolaño auquel il consacre très tôt des articles importants, établit l'existence d'une pulsion de l'errance chez les personnages de *Los detectives salvajes*. Cette pulsion serait le corrélat instinctif ou irrationnel d'une stratégie visant à combattre ou à se démarquer de l'uniformisation de la société. Le nomadisme qui en résulte serait également marqué par le traumatisme que constitue la mort des grandes utopies. Le voyage aurait à partir de là deux types de signification. Il serait d'une part une sorte de rituel de régénération pour un sujet contemporain désabusé par cette fin des utopies. Et le voyage serait d'autre part une métaphore de la quête éperdue de l'écriture caractérisant l'auteur.

La chercheuse française Florence Olivier publie en 2016 l'ouvrage *Sous le roman la poésie : le défi de Roberto Bolaño*⁵⁵, adaptation française de *Poesía + novela = poesía*, *La apuesta de Roberto Bolaño*⁵⁶ paru donc en espagnol un an plus tôt en 2015. Dans ce livre,

⁵⁵ Florence Olivier, *Sous le roman, la poésie: le défi de Roberto Bolaño*, Paris, Hermann, 2016.

⁵⁶ Florence Olivier, *Poesía + novela = poesía, La apuesta de Roberto Bolaño*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2015.

Florence Olivier met en avant la qualité lyrique de la prose de Bolaño. Le fait d'avoir commencé sa carrière d'écrivain en tant que poète aurait défini le style de l'auteur et marqué pour toujours sa conception de la littérature. La velléité fragmentaire de l'œuvre, qui détermine le rythme des récits, d'une part, et la perception onirique de la réalité (rêves, visions, hallucinations) d'autre part, sont ainsi deux arguments corroborant cette affirmation. Le chant élégiaque pleurant la caducité des vieilles luttes de la révolution et de l'avant-garde serait également un signe de cette prédilection lyrique de l'écriture bolañienne. Florence Olivier consacre ainsi un soin tout particulier à l'étude du thème de l'écriture comme forme de résistance, notamment à travers l'épisode paradigmatique d'Auxilio Lacouture enfermée dans les toilettes pendant la l'occupation militaire de l'université de Mexico en 1968. La caractérisation générationnelle de ces jeunes latino-américains « révolutionnaires » est ici placée sous le signe de la dialectique, entre mythification et démythification de leur statut héroïque. Cette tension reflète une manière d'être de la part des personnages, entre art et vie ordinaire, étant donné qu'ils sont loin de systématiquement parvenir à l'esthétisation de la vie (la vie en tant qu'aventure) à laquelle ils aspirent. Florence Olivier analyse également *l'autre* aspect de la littérature de Bolaño, le Mal. Le Mal est ici replacé dans une perspective temporelle. Ainsi, il y a d'un côté le passé : la mémoire de l'horreur. Quant au futur, il ne saurait chez Bolaño être cantonné à la prophétie entendue comme un défi ironique lancé au présent et à la tradition : il est avant tout, comme cela a été abondamment souligné par la critique, prospective de *l'apocalypse*, par définition toujours à *venir*. Ce qui nous conduit tout naturellement à 2666 où la critique française va observer l'impossibilité pour les autorités d'interpréter les crimes qui affligent la ville de Santa Teresa. C'est d'une certaine manière à l'échec du rationalisme que nous avons ici affaire, et ce sont donc logiquement les visions des personnages les plus « sensibles » (par opposition, on l'aura compris, à l'intelligible) qui vont permettre à la représentation du Mal de s'affiner davantage. Ainsi, les exercices de voyances, les cauchemars ou les hallucinations vont jouer un rôle d'« orchestration des procédés symboliques »⁵⁷. Les autres caractéristiques dans le traitement du Mal identifiées par cette étude sont l'espace fragmenté dont Santa Teresa est le paradigme ; les rapports avec le roman noir et la prolifération des crimes dont l'énigme dépasse très vite la capacité d'entendement de ceux qui assument, de manière épisodique, le rôle du détective ; le mélange du comique et du tragique ; et enfin, le problème de la mémoire et de la justice, étudié à travers les modalités de l'horreur dans *Estrella distante*. Dans le monde de Bolaño, qui est souvent un monde littéraire, on oscille entre l'utopie révolutionnaire des avant-gardes et les représentations du Mal. Ainsi, dans *Los detectives salvajes*, le portrait critique des écrivains du Salon du livre est

⁵⁷ Florence Olivier, *op. cit.*, p. 84.

totallement dénué de complaisance : la satire est ici un procédé servant à défendre la valeur de la littérature et le sens de l'honneur qui fait défaut selon le texte à ces écrivains « professionnalisés ». La critique adressée à ce type particulier de littérature et, de manière plus générale, à la tradition dans l'art est souvent énoncée sur le mode de l'humour, ce qui pourrait témoigner de la volonté de Bolaño d'établir un « commerce vivant avec la littérature »⁵⁸.

Ainsi qu'il est possible de l'observer à travers ce recensement, fatalement subjectif, des études les plus importantes sur Bolaño, certains thèmes apparaissent comme des incontournables : la littérature dans le rapport dialectique qu'elle induit entre « obligation » et passion (entre profession et vie), la figure de l'artiste, l'utopie avant-gardiste, le romantisme, la mélancolie, la fragmentation, le Mal, les rapports avec le genre policier, le nomadisme et la pensée postmoderne. Des différences importantes existent sans le moindre doute au niveau de la méthodologie privilégiée par chacune de ces études, mais il semble relativement raisonnable de postuler leur communauté thématique de vue, ce qui nous permettra de passer à l'étape suivante : un développement de ces thématiques à présent indexé sur notre cadre théorique.

I.1.4. Une approche analytique : entre romantisme et la fin des utopies

Les fictions de Bolaño nous montrent des personnages qui sont affectés par deux mouvements essentiels : celui de l'ascension et celui de la chute. Gilbert Durand, dans son travail sur les structures des mythes, présente ces deux mouvements comme les dynamiques constitutives de la condition du héros mythique, en parlant d'un « régime diurne » et d'un « régime nocturne ». Les différents mythes pourraient à partir de là être considérées comme des variations autour de deux possibilités : ce qui peut élever le héros vers le ciel ou l'éternité ; et ce qui peut le tirer vers le bas ou la mort⁵⁹. La distinction de ces deux verticalités va nous permettre d'organiser nos premières considérations sur l'auteur. Mais il va d'abord nous falloir définir le concept de mythe, central pour notre travail et que nous allons un peu plus loin mettre à l'épreuve de notre cadre théorique.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 183.

⁵⁹ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire; introduction à l'archétypologie générale.*, Poitiers, Bordas, 1969.

Posons en premier lieu que le mythe est une forme, comme le déclare Roland Barthes, pour qui le mythe est avant tout un « système de communication »⁶⁰. C'est dans la même logique, qu'on pourra qualifier de structuraliste, que Gilbert Durand définit le mythe comme « un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes qui tend à composer un récit »⁶¹. Barthes parle de son côté du mythe comme d'un *métalangage*, car les signes du langage « premier », par exemple l'archétype du premier homme dans l'histoire du monde, ou pour le dire plus structurellement, le *signifié*, deviennent une matière première dans la construction d'un récit mythique. Ils en deviennent le *signifiant*. Ainsi, le mythe est « une seconde langue dans laquelle on parle de la première »⁶². Barthes conclut à partir de là que le propre du mythe est de « transformer le sens en forme »⁶³.

Pour ce qui est du contenu substantiel (et non plus sa forme vide, donc) du mythe, on peut commencer par insister sur l'idée qu'il fait référence au temps sacré, par opposition au temps profane. C'est ainsi ce que nous dit Mircea Eliade :

Le mythe est donc l'histoire de ce qui s'est passé *in illo tempore*, le récit de ce que les dieux ou les êtres divins ont fait au commencement du Temps, « Dire » un mythe, c'est proclamer ce qui s'est passé *ab origine*. Une fois « dit », c'est-à-dire révélé, le mythe devient une vérité apodictique : il fonde la vérité absolue⁶⁴.

Ainsi, le mythe est un médiateur entre l'homme et cette histoire sacrée qui fonde sa communauté. Le mythe a un caractère sacré et par conséquent, prétend au statut de récit explicatif : il entend dévoiler une – sa – vérité à la société qui le reconnaît.

Ceci nous mène à la question de la fonction du mythe au-delà de cette proposition épistémologique (explicative). René Girard ainsi considère le mythe comme une forme de *transfiguration* eu égard à la violence que l'auteur de *Mensonge romantique et vérité romanesque* juge fondatrice de toute société⁶⁵. Pour Girard, en effet les hommes créent et perpétuent les mythes pour éviter tomber de nouveau dans la violence. Ainsi, l'équilibre obtenu après la cessation de cette violence fondatrice représente ce que les hommes « tiennent le plus à préserver »⁶⁶. Dans ce sens le mythe est un récit fonctionnel visant la préservation et la perpétuation d'un « pacte communautaire ».

Il est important de préciser que le mythe est la plupart du temps associé à la notion d'imitation ou de mimétisme, qui constitue le point d'articulation théorique de l'intégralité de

⁶⁰ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 193.

⁶¹ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 64.

⁶² Roland Barthes, *op. cit.*, p. 200.

⁶³ *Ibidem*, p. 217.

⁶⁴ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane.*, Paris, Gallimard, 1965, p. 85.

⁶⁵ Nous allons développer plus loin le détail des théories de René Girard.

⁶⁶ René Girard, *La violence et le sacré.*, Paris, B. Grasset, 1972, p. 141.

notre étude. Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy le confirment dans les termes suivants :

Le mythe est une fiction au sens fort (...), dont le rôle est de proposer, sinon d'imposer, des modèles ou des types (...) à l'imitation desquels l'individu – une cité, ou un peuple toute entier — peut se saisir lui-même et s'identifier. Autrement dit, la question que pose le mythe est celle du mimétisme, en tant que le mimétisme seul est à même d'assurer une identité⁶⁷.

Le mythe, qui joue ainsi que nous l'avons vu un rôle essentiel dans le tissage des liens intracommunautaires a donc également une influence capitale quant à la prescription de ce qui est exemplaire et des modèles à imiter. On remarquera d'une façon plus générale que dans l'histoire des idées, la notion de mythe a progressivement acquis une signification qui va bien au-delà du simple récit des origines, de la simple explication de la fondation d'une société donnée. Le mythe a en revanche toujours conservé son articulation avec la notion de sacré. Mais il faut à ce sujet distinguer plusieurs choses : ainsi, si le mythe apparaît de nos jours constitué dans son opposition à la rationalité dont il semble à présent être l'anti-modèle, on aurait grandement tort d'oublier la proximité antique, notamment chez Platon, des deux dimensions. Et de fait, la plupart des mythes modernes restent adossés ou associés à la rationalité, au *logos* scientifique, ainsi que nous l'explique Claude-Gilbert Dubois : « Passant par la révolution ou par le développement irénique des bienfaits de la science, cet esprit de conquête engendre les rêves de cité idéale, formes modernes laïcisées de l'eschatologie religieuse »⁶⁸.

Chez Bolaño il est ainsi possible d'observer le mythe sous ses deux déclinaisons, « religieuse » et « moderne » : tantôt le mythe est le récit des origines d'une communauté, tantôt il figure l'utopie révolutionnaire qui, sous diverses formes, a caractérisé les deux derniers siècles.

La figure du héros est indissociable du mythe, et c'est en ce sens que la première décrit le même basculement entre le temps prémoderne et le temps de la modernité que le second. Les premiers héros sont ainsi ceux qui font sécession d'avec le monde du commun pour rejoindre les lieux où habitent les dieux et où règne le fantastique. Le héros finit ainsi dans un second temps par devenir d'ailleurs lui-même un démiurge : son périple dans ces lieux et ces temps mythiques le qualifie, lorsqu'il en revient, pour communiquer aux autres – ceux qui sont restés – une vérité jusqu'ici cachée. Avec l'avènement de la modernité, bien entendu, les choses vont changer. Le héros devient un homme normal qui va le cas échéant utiliser ses capacités humaines pour réaliser quelque chose d'extraordinaire. Joseph Campbell oppose

⁶⁷ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *Le mythe nazi*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'aube, 2016, p. 34.

⁶⁸ Claude-Gilbert Dubois, *Mythologies de l'Occident*, Paris, Ellipses, 2013, p. 29.

ainsi un héros « primordial » et un héros « humain »⁶⁹. Évidemment, ce héros humain est un héros faillible, comme le détective du roman noir qui peut échouer à atteindre ses objectifs.

Compte tenu de l'univers configuré par les textes de Bolaño, nous allons voir comment les concepts dont nous venons de parler s'articulent dans leur application à la figure du héros sous les deux formes déjà évoquées, l'élévation vers le ciel et la chute.

Le mouvement de l'ascension est celui que le héros entreprend pour tenter de changer son destin. Ce que nous montrent en première instance les récits de l'Antiquité et le type d'héroïsme qu'ils mettent en œuvre. Nous y retrouvons en effet, la plupart du temps dans des termes allégoriques, une lutte contre la condition humaine, contre ses limites, une lutte qui illustre la capacité de l'homme à se dépasser, ne serait-ce que de façon temporaire et d'une manière proportionnelle à ses capacités. C'est pour cette raison que les héros mythiques se retrouvent souvent en train de faire face à des adversaires ou des obstacles qui s'avèrent impossibles à vaincre ou à franchir. C'est le cas de Prométhée qui défie les dieux, celui d'Ulysse qui défait les adversaires qui prétendent épouser Penelope, ou encore celui d'Œdipe qui prend le chemin de l'exil pour échapper à son destin funeste (même si cette décision le perd). Ce sont tous des exemples de héros pour lesquels la victoire sur l'adversité équivaut à la promesse de la connaissance ou de l'immortalité. Ce mouvement ascendant a vu ses caractéristiques évoluer au fil des époques, les héros ou les histoires se sont adaptés à leur temps et aux réalités dont ils étaient censés être représentatifs. Mais la verticalité ascensionnelle du mouvement, qu'il mène au succès ou pas, perdure comme un *topos* littéraire essentiel.

Il se passe quelque chose d'analogue pour ce qui concerne le mouvement contraire à l'ascension, celui de la chute, de la perte. En accord à la rationalité propre à la modernité, le héros qui échoue est un héros « humain » et non pas « primordial ». Ces héros humains se voient confrontés à la fin de leur règne ou du moins à la menace de la chute, qui est toujours présente. Nous comprenons très bien en tant que lecteurs ce qui est en jeu si Ulysse ne parvient pas à tirer profit de sa ruse pour affronter les dangers de sa route, comme le chant des sirènes : cela signifierait la fin de son aventure, la mort et l'interruption du récit. Parfois, au contraire, la chute est une des attentes réalisées par le récit : c'est le cas de la tragédie grecque. L'histoire d'Œdipe se termine de la pire façon possible, le héros, comme on le sait, n'a pu échapper à son destin.

⁶⁹ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

Commençons donc par examiner comment cette verticalité à haute teneur symbolique va se manifester chez Bolaño. Si l'on prend l'exemple de *Los detectives salvajes*, on remarquera aisément que les jeunes poètes réal-viscéralistes Ulises Lima, Arturo Belano et García Madero tiennent des discours où abondent les métaphores ou images ascensionnelles. Ils rêvent de changer la littérature latino-américaine et aspirent en même temps à changer la société. Ils ne doutent jamais de la valeur de la littérature pour faire face aux impostures de ceux qu'ils estiment proches du pouvoir ou ceux (quand ce ne sont pas les mêmes) qui incarnent le conservatisme de la tradition. Ils considèrent dès lors être porteurs d'une certaine forme de « différence » et nourrissent un projet qui, répétons-le, excède le cadre de l'écriture et aspire à l'élaboration d'une forme de vie. García Madero, un jeune qui raconte à la première personne son entrée dans le groupe, comprend le principe de fonctionnement du groupe et va s'efforcer d'imiter ceux qui deviendront ses amis. « – Ah, poeta García Madero, un tipo como Ulises Lima es capaz de hacer cualquier cosa por la poesía –dijo Barrios soñadoramente »⁷⁰.

García Madero mène une vie qu'on qualifiera de bohème, et il semble plutôt ouvert d'esprit, car l'une des caractéristiques des réal-viscéralistes semble être la conviction que la poésie peut être cachée dans les endroits et les personnes les moins « reluisants ». Cette façon d'agir implique aussi le rejet des valeurs que ces jeunes gens considèrent comme opposées à leur conception des choses. Autrement dit, ces personnages sont fidèles aux grandes lignes du discours de l'avant-garde : l'art serait le mode d'action le plus approprié pour faire changer la société. On voit apparaître partir de là une dimension éthique, celle qu'on pourrait associer à une forme d'idéal de l'artiste, promesse implicite, peut-être toujours frustrée dans sa réalisation, des textes de Bolaño.

Le projet du groupe réal-viscéraliste est utopique car leur engagement éthique et politique aspire à un changement d'époque. Nous pouvons avancer que le caractère idéal de l'utopie, son absence de réalisation concrète est plutôt orientée vers le haut, et s'inscrit par conséquent dans la dynamique ascensionnelle de notre verticalité symbolique. Cette attitude défiante à l'égard de l'autorité témoigne aussi d'une foi en la capacité de l'art à changer la vie. Ainsi, la décision des meneurs réal-viscéralistes de partir en quête de Cesárea Tinajero dans le désert du nord du Mexique pourra être comprise comme la traduction pratique et concrète de l'« engagement » de leur art. Rechercher une poétesse oubliée comme Tinajero est ainsi un acte de revendication entendant défier la tradition qui l'ignore, mais aussi le temps, porteur de

⁷⁰ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, op. cit, p. 32.

mort ou d'oubli. Il y a à tout le moins dans cette action une déclaration d'amour pour la littérature et pour les artistes que les réal-viscéralistes considèrent sacrés.

Les deux meneurs du groupe réal-viscéraliste, Belano et Lima prônent donc le changement en littérature par le biais de l'action extratextuelle. Tous deux agissent avec une spontanéité se voulant la perpétuation de l'élan et la fougue qui ont caractérisé les avant-gardes historiques. Malgré leurs nombreux échecs et leur penchant mélancolique, le désir de privilégier les joies et les affres de l'expérience est toujours présent. Et il n'est donc pas si paradoxal qu'on ne puisse jamais dans *Los detectives salvajes*, lire leurs poèmes, puisque Ulises Lima et Arturo Belano prétendent que leur mode de vie est leur art. C'est en tout cas bien ainsi que leur disciple, García Madero, le comprend, et c'est pour cette raison qu'il va les suivre partout. Il semble que, pour eux, il faille se *donner* à l'art. La disparition de l'artiste dans l'œuvre d'art permettrait d'accomplir ce que les héros mythologiques faisaient : échapper au monde, à la mortalité. Ici, c'est en quelque sorte, au contraire, l'œuvre d'art qui disparaît dans l'artiste. Maurice Blanchot explique ce passage du héros inconscient de sa condition (il accomplit sa mission sans autre certitude que c'est « cela » qu'il doit faire, que c'est son destin) au héros moderne qui prémédite son devenir : « le héros devient *son* héros »⁷¹. Quoi qu'il en soit, l'engagement et la foi inébranlable en l'utopie d'une littérature révolutionnaire sont l'aune de la notable *ambition* des réal-viscéralistes : une aspiration sans aucun doute ascensionnelle.

Cela va sans dire, l'œuvre de Bolaño est tout aussi susceptible de marquer avec insistance le mouvement contraire, la chute. Il ne s'agit pas seulement d'une parabole qui certifie la condition mortelle des hommes, il s'agit également du *topos* le plus approprié à l'expression *ironique* de l'auteur. Cette ironie est bien sûr le corrélat du sentiment du tragique de l'existence caractérisant les personnages de Roberto Bolaño et qui coexiste tant bien que mal avec leur soif d'aventure.

Dans *Los detectives salvajes*, les aventures pathétiques d'Ulises Lima et Arturo Belano semblent ainsi écorner le mythe qui avait été bâti autour de ces deux personnages. En effet, dans la première partie du roman le lecteur découvre le portrait des deux héros audacieux et admirés par tout le groupe de poètes. Cette vision légitime leur position de meneurs du mouvement réal-viscéraliste. Il est important de remarquer que les deux jeunes gens vivent dans une forme de marginalité sociale et économique. Le lecteur a ainsi toujours la plus grande difficulté à faire la part des choses entre ce qui relève de leur arrogante liberté et ce qui relève de la nécessité de survie dans laquelle les place cette indigence économique. Les réal-viscéralistes essuient plusieurs échecs dans leurs projets et ils se plaignent d'être ignorés de

⁷¹ Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1971.

tous : « *A los real visceralistas nadie les da NADA* »⁷². Les scènes pathétiques, comme celle d’Ulises enfermé dans une prison en Israël après avoir été rejeté par son ex petite amie, sont ainsi au moins aussi nombreuses que celles qui célèbrent les réussites réal-viscéralistes. Si jamais il y a dans le roman un mythe réal-viscéraliste, alors il est incontestablement accompagné d’un mouvement de démythification et donc de chute. C’est peut-être d’ailleurs le destin de tout désir platonique d’échapper au monde sensible pour accéder à celui des idées qui nous conduira à étudier les textes à travers le prisme du romantisme.

Il semble par ailleurs intéressant de souligner que le mouvement de chute peut métaphoriser chez Bolaño une réalité sociale : ce n’est pas l’individu mais toute une communauté qui est en crise. Alors, c’est la violence, une puissance destructrice, qui s’empare de cette communauté et fait éclater le contrat social qui permettait à ses membres de vivre ensemble dans un certain équilibre. L’illustration la plus parlante de cette configuration se trouvera comme on s’en doute dans le roman *2666*, où la ville de Santa Teresa (corrélat fictif de la ville de Ciudad Juárez au Mexique) cristallise l’horreur de ce dérèglement. Les homicides de femmes qui travaillent dans les « maquiladoras » témoignent de façon paroxystique de la crise sociale généralisée qui afflige le Nord du Mexique. Le texte cherche comme on l’a beaucoup dit à décrire la spirale de la violence et l’impossibilité d’y mettre fin. Pour ce faire, il s’appuie sur la description des corps retrouvés des victimes. Nous sommes ici aux antipodes de l’idéalisme révolutionnaire et son désir de fonder une nouvelle société. Les meurtrissures infligées aux corps nous ancrent au contraire dans un monde régi par la matérialité. La chute de la communauté est en outre accentuée par la corruption de ses institutions. La police pratique une violence qui est quasiment concurrente de celle des assassins. L’impossibilité de trouver les coupables, c’est-à-dire de contrebalancer l’horreur au moyen de la justice, montre que la chute est un mouvement qui n’a pas commencé à être endigué.

Nous pouvons conclure de ces exemples que la chute chez Bolaño n’est pas seulement la destinée individuelle de certains personnages déterminés tragiquement : elle symbolise également le résultat inéluctable de la violence propre à l’ensemble du genre humain. Ce qui met à nu la fragilité du contrat social au sein des communautés les plus vulnérables. Ces deux mouvements, l’ascension et la chute ont été bien repérés dans travaux consacrés à Bolaño. Et, si nous essayons de considérer les articles scientifiques portant sur Bolaño en fonction de la symbolique verticale que nous venons d’exposer on constate que cette double structure est au cœur d’un nombre très important d’entre eux. Nous postulons même que la présence de cette

⁷² Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, *op. cit.*, p. 113.

symbolique est dominante, même si comme nous l'avons déjà dit, les angles d'approche peuvent varier tout comme la méthodologie et les conclusions avancées. Notre proposition à partir de là est que cette symbolique ou dialectique verticale recoupe les deux courants de pensée ou sphères culturelles dont allons privilégier l'étude dans l'œuvre de Bolaño : le romantisme pour le mouvement ascensionnel, le post-modernisme pour la verticalité descendante.

I.2. Une réinterprétation du romantisme

I.2.1. Le régime de l'inconnu et des passions

L'œuvre de Bolaño semble pour partie traversée par un certain nombre de spécificités et de constantes nous ramenant à une forme de romantisme, bien entendu réactualisée par les préoccupations propres de l'écrivain chilien et indexée sur les particularités contextuelles de ses fictions. Mais l'essentiel est là, comme nous allons tenter de le montrer. Le romantisme est un concept qui a évolué au fur et mesure que le courant s'est développé au début du XIXe siècle. Cependant, l'influence d'un romantisme *simplifié* perdure de nos jours, dans la mesure où elle prônerait une exaltation de l'individu et de sa liberté : autant de choses parfaitement compatibles avec la société libérale contemporaine.

D'une façon générale, il est possible de commencer à définir le romantisme comme l'expression d'une sensibilité exacerbée. Cette sensibilité s'inscrit dans un mouvement d'opposition aux Lumières. Dans son livre *Los hijos del limo*, Octavio Paz souligne cette opposition en l'inscrivant dans une logique temporelle : « *A lo nuevo y a lo moderno, a la historia y a sus fechas, Rousseau y sus continuadores oponen la sensibilidad, que no es sino lo original, lo que no tiene fechas porque está antes del tiempo, en el principio* »⁷³. Pour Octavio Paz, le romantisme se rebelle contre l'empire de la raison prôné par les Lumières. Dans ce sens, le romantisme est un acte de libération de l'individu qui cherche à se défaire des normes imposés par le cartésianisme. Le philosophe canadien Charles Taylor, grand théoricien du multiculturalisme souligne lui aussi très clairement cette promotion de l'individualité : « Les romantiques proclamaient les droits de l'individu, de l'imagination et du sentiment à l'encontre de l'importance que le classicisme accordait à la rationalité, à la tradition et à l'harmonie formelle »⁷⁴. Pour Taylor, le corrélat le plus immédiat de cette sensibilité accrue et de sa primauté sur l'intelligible et son universalité est *l'introspection* en tant, donc, encore une fois, qu'elle est le domaine où règne le « *self* », le soi-même : « La notion d'une voix ou d'une impulsion intérieure, l'idée que nous trouvons la vérité en nous,

⁷³ Octavio Paz, *La casa de la presencia: poesía e historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 446.

⁷⁴ Charles Taylor, *Les Sources du moi. La formation de l'identité moderne*, Paris, Le Seuil, 1998, 720 p., p. 462.

en particulier dans nos sentiments – tels furent les concepts capitaux qui justifiaient la révolte romantique sous ses diverses formes »⁷⁵.

Pour articuler cette révolte contre l'universel abstrait, terme qu'on prendra bien soin de distinguer de celui de « révolution » puisque les premiers romantiques étaient des contre-révolutionnaires acharnés, le romantisme va élaborer son propre discours. On peut dire de ce discours qu'il cherche à rétablir un lien direct entre le sujet et l'imaginaire. Le critique français Christian Chelebourg présente le romantisme comme « un spectacle émouvant qui excite l'imagination et engendre un attendrissement mélancolique »⁷⁶. Si l'imagination est le champ privilégié par l'esprit romantique, c'est parce que le romantisme aspire à renouer avec la magie de l'inexplicable. Et c'est en ce sens que Umberto Eco le définit comme l'inclinaison vers « tout ce qui est loin, magique, inconnu, y compris le lugubre, l'irrationnel, le mortuaire⁷⁷ ». On voit à quel point ces caractérisations du romantisme ont pu être littéralement reprises pour évoquer la création poétique et la « prérogative » des poètes. Le romantisme tend donc à explorer l'inconnu, et s'il voit dans la nature une source d'inspiration, c'est que contrairement à la rationalité des Lumières, obnubilée par l'effort civilisateur, les romantiques dirigent leur attention vers les sources de la vie : la nature mystérieuse et inexplicable. Octavio Paz écrit ainsi à ce sujet : « *la exaltación de la naturaleza es tanto crítica moral y política de la civilización como la afirmación de un tiempo anterior a la historia* »⁷⁸. Pour sa part, Charles Taylor nomme ce regard tourné vers la nature « la philosophie de la nature-source », objet des désirs de l'âme romantique : «

Être en accord avec la nature, c'est faire l'expérience de la richesse, de la plénitude et de la signification de ces désirs – répondre au courant de la vie dans la nature. Il s'agit, en réalité, d'éprouver certains sentiments, aussi bien que de viser à certaines choses ou de les accomplir.⁷⁹

Cet élan romantique qui vise la totalité, ne méconnaît pas ses propres limites. Il y a même dans le romantisme une conscience *constitutive* de l'impossibilité d'atteindre ce qu'on vise (l'absolu, l'éternité, etc.). C'est pour cette raison que la mélancolie et l'ironie sont également présentes dans le discours romantique. C'est ce que confirme Octavio Paz, en insistant sur le fait que le romantisme se caractérise par « *el gusto por el sacrilegio y la blasfemia, el amor por lo extraño y lo grotesco, la alianza entre lo cotidiano y lo sobrenatural. En una palabra, la ironía -la gran invención romántica* »⁸⁰. Le poète mexicain attire également notre attention

⁷⁵ *Ibidem.*

⁷⁶ Christian Chelebourg, *Le romantisme*, Paris, Nathan, 2001, p. 7.

⁷⁷ Umberto Eco, Myriem Bouzaher et François Rosso, *Histoire de la beauté*, Paris, Flammarion, 2004, p. 303.

⁷⁸ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 443.

⁷⁹ Charles Taylor, *op. cit.*, p. 466.

⁸⁰ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 448.

sur un autre trait important du romantisme : la recherche d'une fusion entre l'art et la vie, une volonté que manifestera plus tard à son tour l'avant-garde plus tard (au même titre qu'un désir de rupture avec la tradition) :

El pensamiento romántico se despliega en dos direcciones que acaban por fundirse: la búsqueda de ese principio anterior que hace de la poesía el fundamento del lenguaje y, por tanto, de la sociedad; y la unión de ese principio con la vida histórica⁸¹.

Il y a à partir de là d'un côté, nous l'avons vu, la recherche de quelque chose d'essentiel dans la sensibilité à l'écoute de la nature et ouverte à la magie de l'inconnu. De l'autre côté, Paz souligne l'intention d'inscrire cette recherche dans l'histoire. Cette inscription historique est un phénomène dont il nous faut expliquer l'aspect dialectique. Chez les premiers romantiques, l'histoire, c'est le fait que nous ayons un passé, une origine, que nous ne surgissons pas ex-nihilo comme le prétend le *cogito* cartésien. D'où l'importance de la tradition, de *l'enracinement* dans une communauté par opposition à l'universalisme abstrait des Lumières, et leur prolongement naturel, la révolution, qui veut faire *table rase* du passé et des « autorités » instituées (d'où l'importance pour nous de bien distinguer la « révolte » romantique de la « révolution »). Le retournement dialectique de cette logique va être le fait des avant-gardes, qui vont en réalité faire fusionner le romantisme avec son contraire : l'historicité va naturellement impliquer la *supplantation* de ce qui précède par ce qui lui succède. Et il s'ensuivra une exaltation absolue du *nouveau*... Autrement, dit, une répudiation volontariste de tout ce qui représente la tradition. On le sait au moins depuis Octavio Paz, la systématisation de ce geste de rupture va devenir lui-même une *tradition* de la modernité : « *tradición de la ruptura* ». Et l'avant-garde, qui marque l'art du XXe siècle, s'inscrit donc bien *pradoxalement* ou dialectiquement dans cette tradition. Selon Paz, en effet : « *la vanguardia es la gran ruptura y con ella se cierra la tradición de la ruptura* »⁸².

Bien qu'elle caractérise l'ensemble de l'œuvre de Roberto Bolaño, c'est dans *Los detectives salvajes* que nous verrons souffler de la façon la plus manifeste l'esprit du romantisme. Dans *Los detectives salvajes*, en effet, les personnages rêvent de devenir poètes et de « *cambiar la poesía latinoamericana* »⁸³. Comme nous l'avons déjà signalé, les réal-viscéralistes considèrent la poésie comme une forme de vie et comme un moyen de changer la société. Le jeune García Madero voue ainsi une admiration aussi spontanée que totale aux poètes qui semblent être à la tête du groupe réal-viscéraliste (comme nous le savons, un groupe inspiré des avant-gardes) lorsqu'il les rencontre pour la première fois dans un atelier

⁸¹ *Ibidem*, p. 466.

⁸² *Ibidem*, p. 513.

⁸³ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, *op. cit.*, p. 18.

de poésie. Ceux qui vont s'avérer les personnages principaux du roman, les poètes Ulises Lima et Arturo Belano, semblent ainsi mener une vie consacrée à « *rechercher* » la poésie dans l'expérience. Ils sont manifestement, ostensiblement libres et manifestent une attitude de rejet systématique de la culture officielle. C'est pour cette raison qu'ils font des figures littéraires les plus institutionnalisées de leur temps leurs ennemis, en prenant évidemment en premier lieu pour cible... « *Octavio Paz (nuestro gran enemigo)* »⁸⁴. Ouvrons ici une brève parenthèse. Nous ne saurions passer sous silence le fait que nous avons souhaité dissocier le plus nettement possible la sphère critique de la sphère diégétique : c'est donc sans aucune ironie que nous avons fait référence de façon réitérée à Octavio Paz pour éclairer des concepts à l'œuvre dans les textes de Bolaño, étant entendu que le « grand ennemi » des jeunes poètes de *Los detectives salvajes* fait depuis son travail sur le romantisme et l'avant-garde, *Los hijos del limo*, autorité en la matière. Nous pouvons à présent refermer cette parenthèse. Belano et Lima se lancent donc, précisément en opposition à la tradition littéraire instituée, dans une quête impossible, geste romantique s'il en est (nous avons dit un peu plus haut qu'il y avait dans le romantisme une dimension constitutive de l'impossibilité). Le voyage des réal-viscéralistes est en quelque sorte ici analogue à la quête du Werther de Goethe⁸⁵ : même si l'objet recherché est bien entendu différent, on retrouve à l'œuvre ici le même élan romantique du désir de totalité. Adossée à d'autres quêtes parallèles ou (pourrait-on presque dire) secondaires comme celle de l'amour⁸⁶, la quête principale de Belano et Lima va ainsi consister à se lancer à la recherche d'une poétesse disparue dans le désert, Cesárea Tinajero. Et ce parce qu'ils considèrent cette dernière est la fondatrice – rappelons l'importance des *origines* pour les romantiques – du mouvement réal-viscéraliste : nous verrons en quoi les raisons qui les poussent à la considérer ainsi sont significatives. Contentons-nous de préciser pour le moment que la quête de Cesárea Tinajero met en pratique le programme romantique de déploiement de l'art dans la vie auquel nous avons fait allusion plus haut. Pour confirmer que l'influence d'un certain type de romantisme est prépondérante dans l'œuvre et dans les trames qui la composent, on se considérera avec intérêt ce qu'Octavio Paz lui-même nous dit à propos de Schegel :

Friedrich von Schlegel afirmó en uno de sus escritos programáticos que el romanticismo no solo se proponía la disolución y la mezcla de los géneros literarios y las ideas de belleza sino que, por la acción contradictoria pero convergente de la imaginación y de la ironía, buscaba la fusión entre vida y poesía. Y aún más: socializar la poesía⁸⁷.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 14.

⁸⁵ Johann Wolfgang von Goethe et Manuel José González, *Las desventuras del joven Werther*, Madrid, Cátedra, 2009.

⁸⁶ Voir le chapitre sur Ulises Lima en Israël ou Arturo Belano et sa relation avec Edith Oster.

⁸⁷ Octavio Paz, *Los hijos del limo; del romanticismo a la vanguardia.*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 91.

Le romantisme est alors un programme : il aspire, autrement dit, à conditionner ou même constituer une forme de vie. Une vie incorporant l'idéal poétique à la réalité vécue. Un peu plus loin, Paz confirme ces caractéristiques : « *de ahí que la poesía romántica pretenda ser también acción: un poema no solo es un objeto verbal sino que es una profesión de fe y un acto*⁸⁸ ».

A ce titre, il faut souligner que le romantisme est souvent présenté de façon abstraite comme étant avant tout un mouvement *individuel* d'opposition, de rupture. C'est un appel à promouvoir la subjectivité et son versant le plus adolescent peut se confondre à un appel à la révolte permanente. Nous pouvons ainsi penser à la disparition d'Ulises Lima lors de son voyage au Guatemala avec un groupe de poètes représentant le Mexique à un congrès de littérature. Lima leur fausse compagnie sans aucun préavis, dans un geste de rejet – certes un peu tardif puisqu'il s'est passivement joint à eux pour effectuer ce voyage – du groupe, en tant que ce groupe de poètes n'a pour raison d'être que son officialité institutionnelle, aux antipodes donc de ce qui cimente les réal-viscéralistes. Si le romantisme peut être entendu chez Bolaño comme l'ouverture constante d'un espace propice à la rébellion ou à la révolte en tant qu'expressions caractérisées de la subjectivité, il serait fâcheux d'ignorer qu'une forme plus ou moins développée d'ironie s'exerce en permanence à l'endroit de cette subjectivité et de ses conséquences. Ainsi, dans l'épisode guatémaltèque que nous venons d'évoquer, les autres poètes du groupe passent très vite d'une préoccupation formelle pour le sort de Lima à une indifférence réelle. Et le geste « rebelle » est bien entendu à partir de là *relativisé* par le fait que personne ne s'intéresse vraiment au sort du personnage :

Sobre las repercusiones políticas que la desaparición de un poeta mexicano en Nicaragua podía conllevar, se dijeron cosas en verdad tremendas, pero luego, teniendo en cuenta que a Ulises Lima lo conocía muy poca gente y que de la poca gente que lo conocía más de la mitad estaban peleados con él, la alarma bajó varios enteros⁸⁹.

L'artiste est en réalité ici davantage moqué qu'admiré pour l'hypothétique bravoure d'un geste de rébellion. Cette relativisation du geste de Lima, qui marque donc trivialement l'impossibilité de parvenir à une forme d'absolu qui serait ici « l'héroïsme » de sa démarche s'ajoute à l'impossibilité du retour aux origines que va signifier là encore le dénouement déceptif de la recherche de Cesárea Tinajero. C'est ce qui nous permettra de parler d'un artiste réal-viscéraliste ironique et mélancolique. Le journal de García Madero illustre très bien cette esprit :

⁸⁸ *Ibidem*, p. 92.

⁸⁹ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, *op. cit.*, p. 337.

El futuro no se presenta muy brillante, máxime si continúo faltando a clases. Sin embargo lo que me preocupa de verdad es mi educación sexual. No puedo pasarme la vida haciéndome pajas. (También me preocupa mi educación poética, pero es mejor no enfrentarse a más de un problema a la vez)⁹⁰.

Au début de *Los detectives salvajes*, dans les pages décisives qui définissent le ton de la narration, Ulises Lima énonce une phrase qui nous semble mieux que d'autres témoigner du caractère romantique des jeunes poètes mexicains :

Hablaron de las poesías del Conde de Lautréamont, algo en las poesías relacionado con la tal Tinajero, y después Lima hizo una aseveración misteriosa. Según él, los actuales visceralistas caminaban hacia atrás. ¿Cómo hacia atrás?, pregunté.

-De espaldas, mirando un punto pero alejándonos de él, en línea recta hacia lo desconocido.

Dije que me parecía perfecto caminar de esa manera, aunque en realidad no entendí nada⁹¹.

L'inconnu est donc le point de mire des réal-viscéralistes. L'endroit où le romantisme situe les possibilités de l'accès à l'imaginaire et à ce temps antérieur à l'histoire de la civilisation. D'ailleurs, dans le fait de « marcher vers l'arrière » on peut reconnaître une symbolisation de cette foi *aveugle* qui est la seule susceptible de nous faire avancer vers l'inconnu. L'idée de marcher vers l'arrière implique une immersion totale au sein de laquelle il n'est plus possible de prendre ses précautions. D'abord on effectue le pas, et après seulement on voit où l'on se trouve. L'autre raison pour laquelle on marche vers l'arrière est qu'il ne faut pas perdre de vue le point de départ ou d'origine, que celui-ci implique une menace à ne pas quitter yeux ou pas du tout. Mais le fait est que le regard est posé et donc l'accent est mis sur un lieu déterminé comme initial. Ce lieu pourrait éventuellement, toujours du point de vue symbolique représenter la *tradition* ou le territoire de la raison, deux matrices, d'ailleurs que le romantisme original, allemand, qui exalte on le sait la tradition contre la Révolution de 1789 et sa *Table rase*, peut parfois opposer, mais qui pour nous ici seront volontairement confondus, nous expliquerons pourquoi. Tel serait donc le point à l'origine de ce mouvement d'éloignement. D'où la confirmation textuelle par Bolaño, à travers cette marche à reculons, que son romantisme s'articule par opposition à quelque chose. *Reflexe* d'opposition que, toujours selon notamment Octavio Paz, l'avant-garde artistique va encore souhaiter accentuer.

Les études sur Bolaño nous semblent ainsi toutes pointer cette influence romantique y compris quand elles ne la nomment pas explicitement. Un auteur aussi éminent que Rodrigo Fresán y fait lui en revanche allusion sans détour en évoquant le caractère romantique de la passion pour la littérature dans *Los detectives salvajes*, notamment lorsqu'il qualifie la résultante des points de vue exprimés par le texte d' « *idea romántica de la escritura como*

⁹⁰ *Ibidem*, p. 23.

⁹¹ *Ibidem*, p. 16.

utopía realizable »⁹². En effet, le romantisme joue avec les possibilités de l'utopie. Dès la première rencontre entre García Madero et les réal-viscéralistes l'aspect utopique des aspirations propres à ce mouvement se fait jour. Ainsi, quelques minutes après avoir été officiellement accepté au sein du groupe, García Madero témoigne : « *Belano y Lima me miraron y dijeron que sin duda yo ya era un real visceralista y que juntos íbamos a cambiar la poesía latinoamericana* »⁹³. L'utopie consiste alors à créer une nouvelle forme d'art, un nouveau paradigme.

Dans cet élan, que nous avons rapproché du romantisme, dont la passion est le moteur principal, nous allons retrouver d'autres constantes. La mélancolie, notamment, qui est, comme le dit Chelebourg, « un des traits distinctifs de l'artiste »⁹⁴, car elle « valorise la passion ». Elle n'est pas seulement selon ce dernier, une affection non-condamnabile, elle est bel et bien un sentiment célébré. Et Chelebourg d'ajouter que pour le romantisme « la mélancolie ne manque pas de charme »⁹⁵. Chez Bolaño, un grand nombre de critiques ont déjà insisté sur une forme d'œcuménisme de la mélancolie, que ce soit des traits de la personnalité des personnages ou à travers le ton de la narration. L'écrivain et critique argentin Alan Pauls voit ainsi dans l'intérêt pour l'utopie artistique de *Los detectives salvajes* : « (...) *una estrategia singular para resolver el duelo, la melancolía terrible a la que no deja de enfrentarnos* »⁹⁶. À quoi on est confrontés selon Pauls ? A notre sens, au passage du temps et à la possibilité que l'utopie des années 70, où se situe le récit, ne se transforme pas en réalité et qu'elle soit oubliée. Dans cet état romantique passionné, où chaque action est vue comme un « affrontement », la seule façon de survivre est d'embrasser la dimension mystique de la passion, c'est-à-dire à se vouer à l'espoir de retrouver les origines, Cesárea Tinajero, et à la promesse de ses origines de pouvoir délivrer une vérité. La mélancolie peut dès lors, comme cela a parfois été souligné renvoyer au mythe de l' « éternel retour ».

Dans *Los detectives salvajes*, Quim Font, le père de deux sœurs poètes qui appartiennent au groupe des vice-réalistes illustre bien cet état mélancolique propre à un grand nombre de personnages de l'œuvre. Font, on le sait, devient fou et il est interné dans un asile. Délaissé par ses amis et sa famille, il est sujet à des visions et des rêves récurrents impliquant Laura Damián, une jeune fille poète décédée quelques années auparavant et en l'honneur de laquelle

⁹² Rodrigo Fresán, « El samurái romántico », dans Edmundo Paz Soldán et Gustavo Faverón Patriau (éd.), *op. cit.*, p. 294.

⁹³ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, *op. cit.*, p. 17.

⁹⁴ Christian Chelebourg, *op. cit.*, p. 91.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 90.

⁹⁶ Alan Pauls, « La solución Bolaño », dans Edmundo Paz Soldán et Gustavo Faverón Patriau (éd.), *op. cit.*, p. 331.

ses parents ont créé un prix littéraire (dont une des filles Font, Angélica, est d'ailleurs lauréate). Quim raconte ainsi une de ses visions :

Y luego Laura me preguntó, como si se hiciera la desentendida, qué tal iba la joven poesía mexicana, que si mi hija me había traído noticias de la larga y sangrienta marcha de los jóvenes líricos del DF. Yo le dije va bien⁹⁷.

On retrouve bien dans cet extrait cette tonalité mélancolique dont nous parlons, dont l'objet pourrait être les idéaux poétiques jadis chers à Quim Font. Explicitons-les ainsi : il faut, malgré le temps écoulé, s'assurer que la poésie va bien, qu'elle avance, même s'il est impossible de savoir vers où elle va. Karim Benmiloud dans son travail sur la mélancolie dans *Nocturno de Chile*⁹⁸, expose notamment quelques caractéristiques et variations de sur le thème de la mélancolie, à travers la figure d'un peintre guatémaltèque qui vit enfermé dans une mansarde à Paris. Ce personnage serait ainsi à appréhender comme une personnification en bonne et due forme de la mélancolie (il n'a pas d'autres caractéristiques en propre) :

Par ailleurs, on n'a sans doute pas assez souligné le fait que, dans la tradition classique, la mélancolie est aussi une geôlière, qui a le pouvoir d'enchaîner et de lier ses victimes. Le lieu de la mélancolie c'est souvent le lieu de la *captivité* (prison ou cellule), et Julia Kristeva parle à juste titre de « stupeur asilaire ». C'est la raison pour laquelle la scène de la mélancolie parisienne est introduite par une allusion à l'emprisonnement et à la claustration⁹⁹.

Ainsi, la mélancolie peut signifier l'emprisonnement de celui qui y est sujet. Même quand le personnage romantique est arrivé au point où il se trouve de son propre gré, il n'en reste pas moins difficile pour lui de s'en éloigner. Quim Font semble partager beaucoup de déterminations avec ce peintre mélancolique et par ailleurs exilé. Font est ainsi lui aussi reclus (il est enfermé à l'asile) et semble se trouver dans un état de « stupeur » constant qui le transporte hors du temps. C'est par ce biais un peu mystique ou surnaturel qu'il croit communiquer avec la défunte Laura Damián. En s'adressant à elle, il renoue sans cesse avec la source abstraite ou générique de la mélancolie : *l'idée* d'une passion perdue, indissociable d'un « ailleurs ».

Tout ceci nous ramène bien entendu au romantisme, qui implique également nous le savons une exaltation de la subjectivité, l'individu se bornant à ses propres croyances et goûts. Chelebourg affirme : « La révolte débouche sur une morale hédoniste et sentimentale, qui prône le repli de l'individu sur les plaisirs du cœur »¹⁰⁰. La sensibilité requise par le romantisme, ainsi que les sentiments exaltés qui l'accompagnent, sont des processus qui impliquent la conscience de notre individualité. Cette conscience même à partir de laquelle

⁹⁷ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, *op. cit.*

⁹⁸ Karim Benmiloud, « Figures de la mélancolie dans *Nocturno de Chile* », dans Karim Benmiloud et Raphaël Estève (éd.), *op. cit.*,

⁹⁹ *Ibidem*, p. 114.

¹⁰⁰ Christian Chelebourg, *op. cit.*, p. 93.

vont advenir les conditions de possibilités du culte de l'originalité qui domine encore à l'époque contemporaine le discours sur l'art.

Parmi les études sur Bolaño qui se montrent sensibles à cette dimension, nous pouvons citer celle de José Promis en nous arrêtant sur la définition qu'il propose du réal-viscéralisme : « *Una visión interior que pugna por exteriorizarse sin claudicar a órdenes que no emanen de ella misma*¹⁰¹ ». Cette philosophie d'une prédilection de l'intériorité sur le monde extérieur *constitué* s'applique très bien au groupe dont Belano et Lima sont les *leaders*. Tous les réal-viscéralistes manifestent en effet une défiance vis-à-vis des institutions et de tout ce qui représente le pouvoir. Ils choisissent eux-mêmes leur voie. Peut-être que le meilleur exemple de cette velléité d'autodétermination (et donc la raison pour laquelle le personnage qu'elle implique sera nimbé d'une aura mythique et fondatrice par Belano et Lima) est dans *Los detectives salvajes* la disparition de Tinajero, qui renonce à ses amis et au réseau littéraire dans lequel elle se mouvait dans la ville de Mexico pour aller dans le Nord, dans le désert qui représente l'inconnu. Lorsque son ami Amadeo Salvatierra, tentant de la convaincre de rester, lui demande quel sera l'avenir du mouvement artistique dont ils font partie, l'« estridentismo », Tinajero répond que « *nunca había sido estridentista sino real visceralista* »¹⁰². Ce qui nous intéresse dans cette réponse, c'est qu'y compris dans un milieu appartenant à l'avant-garde (l'« estridentismo »), c'est-à-dire un milieu déjà en lui-même distinctif vis-à-vis du « commun » des artistes, Tinajero a besoin de trouver sa propre voie, en faisant ainsi du réal-viscéralisme quelque chose d'encore plus spécifique, et, donc de quasiment individuel, idiosyncrasique. Une *singularité* qu'il nous importe, on l'aura compris, d'associer étroitement au mouvement dont Belano et Lima sont les *leaders*.

Une autre aspiration très fortement associée au romantisme est l'aspiration au voyage. Christian Chelebourg revient à propos des romantiques sur le topique ou la métaphore faisant de l'imagination le premier des voyages : un voyage intérieur, qu'il va associer à la rêverie : « L'âme romantique se plaît à la confrontation avec l'infini. À considérer les limites de l'homme, la rêverie mélancolique sur les spectacles de la nature prend une dimension métaphysique »¹⁰³. La contemplation de la nature et le pèlerinage dans des lieux exotiques sont ainsi des thèmes récurrents de l'imaginaire romantique. La promesse du voyage c'est de pouvoir éventuellement explorer une nouvelle dimension du monde. Le voyage est une thématique privilégiée dans *Los detectives salvajes*, car, nous l'avons vu, les héros du roman

¹⁰¹ José Promis, « Poética de Roberto Bolaño », dans *Territorios en fuga*, ed. Patricia Espinosa, Frasis, Santiago, 2003 p. 51

¹⁰² Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, *op. cit.*

¹⁰³ Christian Chelebourg, *op. cit.*, p. 101.

sont en mouvement constant. Le déplacement, la translation sont ainsi des caractéristiques de l'artiste chez Bolaño. Claude Fell le remarque lorsqu'il présente le voyage et la version pérenne de celui-ci, le nomadisme, comme des attitudes non seulement de rêverie mais aussi de résistance à la tradition et l'uniformisation :

(...) el nomadismo, tal y como lo viven los dos protagonistas en la segunda parte de la novela, se convierte en prolongamiento de esa actitud "rebelde" (de donde viene el adjetivo "salvajes" del título) y en expresión de un rechazo del *statu quo*, del inmovilismo, del uniformismo, de la "violencia totalitaria" denunciada por Michel Foucault, de la residencia forzada, propios de cierta "modernidad"¹⁰⁴.

Partir c'est donc découvrir, s'épanouir, rêver, mais c'est aussi, en même temps, une façon de s'émanciper du joug d'une réalité non désirée. Claude Fell prend à ce titre pour exemple l'épisode où Belano commente un poème de Mallarmé avec Teresa Solsona Ribot, sa colocataire à Barcelone. Le poème est *Brise marine* et s'ouvre sur le célèbre vers : « la chair est triste hélas et j'ai lu tous les livres ». Fell souligne que les personnages arrivent à la conclusion qu'il n'y a qu'un seul choix possible, une fois que la chair et les livres deviennent « tristes » : le voyage. Ainsi, la fonction du voyage serait de : « *servir de lazo entre los arraigamientos puntales y los mitos personales* »¹⁰⁵.

Nous pouvons observer cette démarche dans le récit de Mary Watson, une anglaise qui traverse l'Europe en faisant de l'autostop et se joint à un groupe d'inconnus qui voyagent ensemble dans une caravane. Un membre de ce groupe improvisé est Arturo Belano. Même si le voyage est chaotique, pour Mary Watson l'expérience est révélatrice : Belano apparaît comme quelqu'un d'indépendant et surtout comme celui qui défie le meneur du groupe de voyageurs, un allemand nommé Hans¹⁰⁶. Le récit livré par Mary Watson à propos Belano peut donner prise à une double interprétation. D'un côté Belano se révolte contre Hans, qui incarne l'autorité dans le groupe, car il est le plus fort physiquement (et est accessoirement le propriétaire du véhicule). Mais, d'un autre côté, comme un grand nombre de personnages de l'œuvre, Belano, est caractérisé par une forme de fragilité. Cette fragilité est bien sûr en premier lieu sociologique puisque sa condition d'immigré latino-américain le place dans l'indigence et le conduit à travailler comme veilleur de nuit dans un camping. Mais elle a également des corrélats psychologiques : la fragilité d'Arturo Belano se manifeste ainsi par exemple lorsqu'il court sans raison vers le bord d'un fleuve, et qu'un des membres du groupe de voyageurs constate que le Chilien a le visage « *bañado en lágrimas* »¹⁰⁷. Ainsi, le voyageur

¹⁰⁴ Claude Fell, « Errancia y escritura en *Los detectives salvajes*: viaje a los confines de la poesía », dans Fernando Moreno et Chris Andrews (éd.), *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*, Santiago de Chile, Ediciones Lastarria, 2011, p. 153.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 156.

¹⁰⁶ Roberto Bolaño, *op. cit.*

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 258.

romantique est placé sous le signe de la dualité : tantôt rebelle incorrigible, tantôt mélancolique reclus. Bien entendu la bravoure « taurine » de celui qui recherche, comme Belano l'affrontement physique « à risque » doit être analysée.

I.2.2. Le mythe littéraire et le mythe de l'artiste

Peut-être que l'élément central du romantisme chez Bolaño est la place occupée par la littérature et l'art dans la fiction. Les personnages sont toujours attirés par les possibilités magiques de la création esthétique, comme si un pouvoir étrange pouvait être lié à la création ou la « consommation » d'œuvres d'art. Ce rapport à l'œuvre d'art est si fort qu'il prend par moments les caractéristiques du religieux. Nous voulons signifier par là qu'il s'agit d'une forme de mythe : la promesse d'un retour aux origines du temps et la proposition d'un modèle auquel s'identifier. Le mythe littéraire de l'avant-garde promet ainsi de créer une nouvelle société, hors du temps, à laquelle il ne sera possible d'accéder que grâce à la médiation de l'art. Mais, comme ce rapport avec l'art est mythique, ses représentations voudront signifier qu'elles se situent dans le domaine de l'imaginaire, d'où la prédilection pour ce qui a par exemple trait au rêve. Ainsi, lorsque Arturo Belano et Ulises Lima découvrent l'unique poème écrit par Cesárea Tinajero, le Chilien affirme que ce poème lui est apparu en rêve lorsqu'il était enfant. On sait de toute façon que de fortes affinités, instruites par leur opposition commune à la logique rationnelle, relie le rêve et le sacré. Pour continuer à développer cette idée d'une portée sacrée ou religieuse de l'art, on ajoutera que quand les actions et les discours des personnages ne sont pas suffisamment explicites en la matière, c'est la narration qui prend le relai en situant le récit dans un cadre ou un contexte où l'art d'une façon que nous pourrions qualifier d'ontologique, est *le fin mot du réel* (de la même façon que les idées sont plus réelles que les phénomènes chez Platon : elles sont pour lui la véritable substance du réel, la réalité qui *prime* sur les autres). Quoique généralisée dans l'ensemble de l'œuvre de Bolaño, c'est une fois de plus dans *Los detectives salvajes* que cette mythification de l'art se présente sous sa forme la plus prononcée. C'est d'ailleurs à notre avis en ce sens que Florence Olivier considère que, dans ce qu'elle appelle le « lyrisme » de Bolaño, il y a une perception poétique de la réalité, à travers les rêves, les visions ou les hallucinations¹⁰⁸. Le sujet privilégié de cette perception poétique reste le personnage de l'écrivain, une sorte de démiurge qui occupe le rôle de médiateur entre le sacré (la vraie

¹⁰⁸ Florence Olivier, *op. cit.*, p. 25.

littérature) et le profane (le public qui ne connaît pas encore cette vérité). La figure de l'écrivain est ainsi pour Rodrigo Fresán le moteur de la dynamique du roman, qui se constitue à partir de la vocation et de la pulsion de l'écrivain. Ainsi, le texte exprimerait « *unas ganas feroces de que todo sea escritura y de que la tinta sea igual de importante que la sangre (...) una irrefrenable necesidad de leer y de escribir y de entender al oficio como un combate postrero, un viaje definitivo, una aventura de la que no hay regreso* »¹⁰⁹. Être écrivain est chez Bolaño le programme d'une forme de vie, un code de conduite semblant régir ou devoir régir toutes les actions des personnages concernés. Et c'est dans cet esprit que Fresán ajoute : « *Tanto los relatos como los poemas de Bolaño (...) acaban en realidad ocupándose de una única e inmensa cosa: la persecución y el alcance (...) de la literatura como si se tratara de una cuestión de vida o muerte* »¹¹⁰.

La première phrase de *Los detectives salvajes*, forcément significative, déclare l'évènement heureux d'une intégration : « *He sido cordialmente invitado a formar parte del realismo visceral*¹¹¹ », raconte le jeune Garcia Madero. Il déclare faire partie de cette « minorité sélective » qui va constituer la promesse d'un surplomb, d'une prérogative. En effet, le label d'authenticité de la poésie va à partir de là être essentiellement conditionnée par son éventuelle relation de proximité avec ce mouvement d'avant-garde, le réalisme viscéral, donc. *L'incipit* commence ainsi à affiner la typologie du poète. Très vite, le texte confirme la vision de Fresán : l'enthousiasme dont témoigne García Madero à l'égard de ce mouvement réal viscéraliste le confirme. La première rencontre du jeune homme avec Ulises Lima et Arturo Belano est présentée comme l'évènement jusqu'ici le plus important de sa courte vie. La rupture semble importante vis-à-vis de sa vie d'avant, qui se résume à des études de droit ne suscitant chez Madero que très peu d'enthousiasme. Le jeune homme n'est pas non plus vraiment convaincu de la valeur ni de la pertinence des ateliers de création poétique (très nombreux dans le Mexique de cette époque) qui lui arrive de fréquenter. C'est en ce sens que *l'irruption intempestive* de Lima et Belano au sein de l'un de ces ateliers (qu'ils piratent au sens du « *crashing* » anglais : *party crashers, wedding crashers*, etc.) est ressentie par Garcia Madero comme vertigineuse, dérangeante et contestataire. L'autorité de l'animateur de l'atelier ainsi parasité, le poète Julio César Álamo, est on l'aura compris immédiatement remise en question, sapée par Lima et Belano. La description de cette irruption montre clairement comment le récit entend présenter la poésie comme quelque chose de « magique » :

¹⁰⁹ Rodrigo Fresán, «El samurái romántico», dans Edmundo Paz Soldán et Gustavo Faverón Patriau (ed.), *Bolaño salvaje*, Canet de Mar (Barcelona), Editorial Candaya, 2008, p. 295.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ Roberto Bolaño, *op. cit.*, p. 11.

Pero la poesía (la verdadera poesía) es así: se deja presentir, se anuncia en el aire, como los terremotos que según dicen presienten algunos animales especialmente aptos para tal propósito. (Estos animales son las serpientes, los gusanos, las ratas y algunos pájaros.) Lo que sucedió a continuación fue atropellado pero dotado de algo que a riesgo de ser cursi me atrevería a llamar maravilloso. Llegaron dos poetas real visceralistas¹¹².

La poésie semble ainsi nimbée d'une aura mystérieuse, excédant les limites de l'entendement et de la rationalité qui en est le produit. Les animaux évoqués dans la citation précédente au titre de leur capacité sensible, voire même pré-sensible (« *presienten* ») à percevoir confirment cette idée en associant symboliquement la poésie à ce qui relève du domaine du corps (l'animalité et le corps sont indissociables dans l'histoire des idées) et de l'intuition. Un domaine se situant en somme à la fois en-deçà et au-delà de la rationalité. La parenthèse restrictive au début de cet extrait (« *la verdadera poesía* ») insiste bien sur une hiérarchie qualitative de l'art poétique : seule la « vraie » poésie peut ainsi toucher au magique. Ce serait l'enseignement de ce début de roman, d'une part que la poésie est quelque chose de la plus haute importance, voire la chose la plus importante, d'autre part que la condition de possibilité de son plein accomplissement, de sa réalisation la plus authentique est, à l'époque où vivent les personnages, *discriminante*. Un privilège pour *happy few*, que Garcia Madero touche du doigt en écoutant pour la première fois Ulises Lima lire un de ses poèmes :

Y finalmente oí su voz que leía el mejor poema que yo jamás había escuchado. Después Arturo Belano se levantó y dijo que andaban buscando poetas que quisieran participar en la revista que los real visceralistas pensaban sacar¹¹³.

Nous voudrions commencer par insister sur le processus de mythification, au moins aux yeux de Garcia Madero, de ces deux personnages, Belano et Lima, qui deviendront pour le jeune homme des référents incontournables, des modèles à imiter. Et qui entretiendront également un lien avec le mythe du fait de la médiation qu'ils opèrent ou qu'ils incarnent vis-à-vis d'avec un certain nombre de déterminations *originelles* : le mythe et l'origine ont on le sait partie liée. La première de ces déterminations originelles pourrait ainsi être la *pureté*. Nous y reviendrons le concept est bien entendu éthiquement réversible chez Bolaño, et pourra donc parfois apparaître, comme chez d'autres comme particulièrement sulfureux, vicié ou répréhensible. Mais c'est au sens *d'intégrité* que nous l'entendons ici, au sens d'une absence de corruption dont on aura compris en quoi elle renvoie à l'idée d'origine, et que nous renverrons également à l'intransigeance romantique décrite précédemment.

Nous pouvons à partir de là revenir à la définition du mythe que nous avons proposée plus haut. Nous avons montré que le mythe est un récit revêtant une signification forte voire

¹¹² *Ibidem*, p. 15.

¹¹³ *Ibidem*, p. 16.

structurante pour l'ensemble d'une communauté donnée. Pour Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, « le mythe a toujours été le mythe d'un événement et d'un avènement, le mythe de l'Événement absolu, fondateur »¹¹⁴. Et c'est en ce sens que le mythe renferme la promesse, là encore sélective, d'un accès à la vérité. Une vérité bien entendu par définition occulte : on aura compris qu'il s'agit là d'un *parti-pris* plus affectif que conceptuel –il faut que la vérité soit cachée–, une tournure d'esprit radicalisé par le gnosticisme. Le mythe se réfère à une création et donc à un temps originaire et par cette référence il instaure une nouvelle réalité en tant que cette réalité serait la conséquence d'une nouvelle lecture du monde¹¹⁵. C'est ce qui fait affirmer à Eliade que « le mythe est solidaire de l'ontologie : il ne parle que des réalités, de ce qui est arrivée réellement, de ce qui s'est pleinement manifesté¹¹⁶ ». A partir de moment où le mythe fonde la réalité, tout ce qui n'appartient pas à la sphère du mythe devient profane. Tandis qu'à l'opposé de la sphère profane, le *rituel*, partie intégrante du mythe permet à l'homme de reprendre la main ou le contrôle sur le temps linéaire qui lui échappe *a priori* et ce à travers la répétition, rituelle, donc des gestes instaurés en tradition.

I.2.3. Le poète-prophète

Les travaux sur Bolaño n'ont pas manqué de signaler cette place prépondérante du mythe. Alan Pauls met ainsi par exemple en évidence la façon dont ce qui est au centre du mythe de l'artiste dans *Los detectives salvajes* est précisément la vie du poète. Le critique argentin parle en effet d'une « *mitología existencial* »¹¹⁷ qui ferait de la biographie la première œuvre. Il faut préciser que Pauls utilise le terme de « mythe » dans sa double acception : au sens culturel où nous l'avons cantonné jusqu'ici, et au sens populaire de « mensonge ». Seul le premier va continuer à nous intéresser mais il est très instructif de lire que le mythe au sens qu'Alain Pauls lui prête a des propriétés expansives : « *en vez de descomponer compone, y en vez de disminuir la potencia de la literatura no hace más que intensificarla, expandirla, tenderla hacia su límite* »¹¹⁸. Ainsi, selon Pauls, tout le monde dans le roman est poète ou désire l'être. Ce qui fait que *Los detectives salvajes* peut être considéré comme une *somme de points de vue* sur ce en quoi consiste le fait d'être un poète. Pauls ajoute même que tous ceux qui ne sont pas des poètes sont au moins des gens que côtoient des poètes. Nous pouvons pour illustrer

¹¹⁴ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 15.

¹¹⁵ On reviendra plus tard sur le débat de la signification du mythe, car René Girard propose une théorie alternative sur son origine.

¹¹⁶ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 85.

¹¹⁷ Alan Pauls, *op. cit.*, p. 326.

¹¹⁸ Ibidem, p. 331.

cette idée par exemple nous pencher sur les récits de Mary Watson, Perla Avilés ou Edith Oster. En effet, toutes les trois vont avoir une romance avec Arturo Belano, l'un des deux leaders des réal-viscéralistes. Leurs descriptions de la personnalité de Belano permettent de créer un faisceau ou une illusion d'intersubjectivité dans la caractérisation du personnage. Aucune assertion n'est ainsi seule, et donc sujette à caution : c'est encore une fois la résultante des points de vue dont le lecteur, réellement actif ici, devra effectuer la « moyenne », qui va circonscrire la vérité du personnage d'Arturo Belano. D'un point de vue strictement discursif, il est certain que ce mode choral de référence à un tiers, à un individu *absent* peut renvoyer aux mécanismes de construction langagière, notamment orale, d'un mythe (où tous convergent vers un seul, la pluralité vers l'unité). Le récit assumé par le personnage de Perla Avilés, la petite amie d'Arturo Belano à l'époque où ils sont encore au lycée. Avilés décrit ainsi un Belano dont une des vertus serait le courage, un courage notamment démontré lors d'une promenade équestre à la campagne. Belano y monte en effet à cru un des chevaux du père de la jeune fille, et tandis que cette dernière semble presque paralysée par la peur l'intrépide Belano disparaît à vive allure vers l'horizon. Cette attitude, qui semble renvoyer de façon quasi-parodique à la figure de l'aventurier, suggère que cette brève disparition est la forme miniaturisée des disparitions mythiques des réal-viscéralistes, et en premier lieu de celle de Tinajero. Quelques instants plus tard, lorsqu'ils sont en train de rentrer, Belano affirme quelque chose d'assez énigmatique :

Horas después, cuando regresábamos en el coche de mi padre, él iba adelante, yo atrás, me dijo que probablemente debajo de aquellas tierras yacía enterrada alguna pirámide. Recuerdo que mi padre desvió la vista de la carretera para mirarlo. ¿Pirámides? Sí, dijo él, el subsuelo debe estar lleno de pirámides. Mi padre no hizo ningún comentario¹¹⁹.

Cette conviction de détenir un secret dont nul autre ne connaît l'existence pourrait avoir un rapport avec le mythe de l'artiste. C'est la médiation dont nous avons parlé, celle par exemple du poète qui bénéficie d'un accès privilégié aux récits sacrés du mythe. Avant d'analyser la façon dont l'ironie du texte interfère avec cette image topique de la prérogative de l'artiste, il nous faut essayer de brièvement l'étudier à l'état chimiquement pur. Et ce d'autant plus que la narration ne se départit jamais vraiment d'une certaine ambiguïté en la matière, comme si elle était déjà sur le registre lacanien du « je sais bien, mais quand même... » que nous détaillerons dans notre troisième partie. Ainsi, selon le point de vue « romantique » ou naïf privilégié qu'impliquerait ce *topos*, la sensibilité du vrai poète dépasserait la sensibilité moyenne du commun des mortels. Cette capacité de révéler les choses qui restent cachées pour les autres ferait alors du poète, toujours selon l'image d'Epinal, une espèce de *medium*, un relai des forces obscures, assez proche par certains côtés

¹¹⁹ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, *op. cit.*, p. 145

de la fonction du prophète. Une lecture naïve, que nous n'allons volontairement pas discréditer dans l'immédiat ferait donc du poète un médiateur, un sujet dont l'hypersensibilité lui confère l'aptitude de voir plus loin, de lire correctement les signes et d'enseigner à sa communauté la bonne façon d'interagir avec tous ces signes.

Dans *Los detectives salvajes*, Edith Oster est une mexicaine qui recroise Arturo Belano à Barcelone après une première rencontre au Mexique (il est important de rappeler que la deuxième partie du roman est composé d'un récit choral où plusieurs personnages se racontent à la première personne dans des situations ou des interactions toujours en rapport avec le réal-viscéralisme). Dans ce récit, Oster et Arturo Belano, amoureux, décident d'aller monter à cheval dans la campagne catalane. Le texte propose de ce fait une répétition tout à fait étonnante, puisqu'un épisode sentimentalo-équestre, situé vers 1970 entre une jeune fille et Belano est déjà narré par Perla Avilés (la jeune fille en question) en 1976. Cette redite pourrait dès lors sembler signaler comme suspecte la surdétermination du personnage, Arturo Belano qui repasse donc une seconde fois par la case « équitation » pour montrer tout le courage du cavalier improvisé qu'il n'est en réalité pas tant que cela puisque la narration de Perla Avilés, se référant à un épisode antérieur le présente au contraire comme un cavalier déjà aguerri. Par cette régressivité tout-à-fait assumée à notre sens, le texte semble fort discrètement décrédibiliser cet environnement équestre où s'exprimerait une capacité à voir et faire les choses *autrement*. Car il s'agit tout de même, convenons-en, d'un contexte particulièrement propice à l'appréhension parodique de ces déterminations, la fougue du cheval et la course du cavalier vers l'horizon étant de réels clichés de l'expression romantique. Mais le fait est que le texte de Bolaño ne donne jamais d'indice corroborant définitivement cette lecture, il la laisse à l'entière responsabilité du lecteur. C'est ainsi que tout ce que peut lire est : « *Entonces ocurrió algo sorprendente. Vi pasar a Arturo a mi lado como una flecha y vi que me miraba y sonreía, sin detenerse, una sonrisa similar a la del gato de Cheshire* »¹²⁰. Le comparant final est ainsi à double entrée : on a du mal à adhérer totalement au sérieux de l'assertion du fait de la dimension topique et attendue de ce comparant, mais ce sourire qui diabolise le personnage n'en contribue pas moins à le rendre énigmatique, aux yeux tout au moins, ne l'oublions pas, de la narratrice ponctuelle, Edith Oster, éventuellement sous le charme du chilien. Elle nimbe en tout cas ce dernier d'une aura « magique », celle, donc du célèbre personnage d'*Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll¹²¹. Et ce répétons-le en des termes très similaires à ceux composant le témoignage de Perla Avilés, elle aussi sous le charme d'Arturo Belano, cette projection onomastique d'un

¹²⁰ *Ibidem*, p. 405.

¹²¹ Lewis Carroll et Ralph Steadman, *Alice in Wonderland*, Buffalo, N.Y., Firefly, 2009.

auteur qui se donne, en tout cas sur le plan de la séduction qu'il exerce, le beau rôle. Et bien entendu l'effet pervers de cette valorisation implicite est qu'elle convergerait de façon discrètement hagiographique avec l'idée d'une lucidité quasi-médiatique associée au personnage de Belano, qui comme le chat de Chesire, connaîtrait les secrets de l'univers. Toute duplicité textuelle mise à part, il est de toute façon certain que la simple conjonction de la délocution quasi-permanente de Lima et Belano (ils n'ont que très rarement la parole) et le fait qu'on finisse toujours par comprendre que c'est en réalité d'eux que nous parlent les narrateurs successifs du roman contribue à ce que nous souhaitons appeler, avec toutes les précautions d'usage, la mythification de ces deux personnages. Ne serait-ce que parce que, comme nous venons de le souligner, leur modalité d'apparition dans le texte est presque toujours heuristique : le récit *dévoile* à un moment que c'est à eux qu'il fait référence, ce qui implique bien entendu la dimension préalablement énigmatique ou mystérieuse de leur apparition dans le texte. Nous pouvons même être plus précis : les récits assumés par les narrateurs successifs de la deuxième partie du roman procèdent presque toujours selon la même logique de la fausse piste. Ces récits semblent dans un premier temps toujours traiter des circonstances personnelles propres à l'énonciateur du récit (ces entrées de journaux intimes si suspectes quant au phénomène là encore œcuménique ou prolifératif, pour reprendre l'idée d'Alan Pauls, de l'activité diariste : tout le monde tiendrait un journal...), mais elles s'avèrent systématiquement *in fine* un simple préambule à la rencontre du narrateur diariste avec Belano ou Lima, une contextualisation préalable. Il est vrai que tous ces narrateurs personnages entretiennent de près ou de loin une relation avec la poésie.

I.2.4. Récit polyphonique du mythe

Los detectives salvajes possède une dimension fragmentaire ayant été soulignée à maintes reprises¹²². Il n'en reste pas moins que tous ces fragments « tiennent ensemble », car ils semblent partager le même centre de gravité. La construction narrative d'un mythe sera donc pour nous le fait qu'une pluralité de versions, de variations ou de déplacements vont tous pointer dans la même direction, et plus exactement circonscrire le même objet. Ce fonctionnement est en accord avec une des particularités du mythe soulignée par Durand : la répétition ou la permanence de certaines caractéristiques de l'objet du mythe (le héros) indépendamment de la diversité des situations. Le fait de répéter dans des contextes très variés les mêmes idées sur Ulises Lima, Arturo Belano et Cesárea Tinajero instruit une

¹²² Voir par exemple le travail d'Antoine Ventura, "De la fragmentation et du fragmentaire", dans Karim Benmiloud et Raphaël Estève (éd.), *op. cit.*

continuité de déterminations propice à l'édification du mythe. Cette stratégie de récit choral donne en outre de « l'épaisseur » à la biographie de l'artiste. Alan Pauls souligne ainsi lorsqu'il analyse les romans de Bolaño que la valeur suprême, celle qui instruit toutes les autres significations serait non pas l'œuvre mais la *vie* de l'artiste. Dans la terminologie que nous souhaitons adopter, on dira que *Los detectives salvajes* élève au rang de mythe l'expérience vitale (entendre aussi par-là celle de sa vie de tous les jours : son mode ou sa forme de vie). Alan Pauls ajoute dans cet esprit :

Lo que se infiltra en la ficción y ocupa el sistema circulatorio de la literatura, es algo que solo creíamos conocer (y despreciábamos) bajo la forma del peor de los estereotipos: la Vida misma, la Vida Poética. (...) En ese sentido, a lo largo de toda su carrera, Bolaño no habría escrito sino una sola cosa, un libro único, a la vez entusiasta y doliente, eufórico y fúnebre: una Gran Introducción a la Vida Artística¹²³.

Si le mythe, au sens le plus commun de son acception, met parfois en scène des héros accomplissant des exploits dans un cadre signifiant donné, dans le cas du premier roman fleuve de Bolaño, on dira que la « Vie Artistique », comme l'appelle Alan Pauls, est la scène où vont apparaître les héros du mythe réal-viscéraliste. On notera au passage que la citation de Pauls insiste sur la relation entretenue par le roman au reste de l'œuvre. *Los detectives salvajes* constituerait ainsi une sorte de cœur de l'œuvre de l'auteur chilien, foyer originel de répétition ou plus exactement de déploiement des déclinaisons d'un même motif : celui, donc, de la vie artistique. C'est en ce sens que *Los detectives salvajes* est un roman total : parce qu'il cristallise le mythe central de l'œuvre de Bolaño, celui du pouvoir ou du rayonnement *extratextuel* de la littérature. Ce mythe de la vie artistique va ainsi fonctionner comme ce qu'on a coutume d'appeler un « noyau générateur ». Alan Pauls y fait allusion dans les termes suivants :

La vida artística es un principio de inmanencia, una especie de campo informe, anti jerárquico, sin más allá, que lo procesa todo – política, sexualidad, socialidad, territorio- y se define menos por lo que son las cosas que por lo que pueden, menos por valores que por potencias¹²⁴.

C'est ainsi que le jeune García Madero dans sa logique purement initiatique, va compter les orgasmes de ses partenaires sexuelles comme il compte le nombre de livres lus et de poèmes écrits : « *Hoy he cogido con Rosario de tres a cinco de la tarde. Se vino dos veces, puede que tres, no lo sé y prefiero dejar ese guarismo en el enigma, y yo dos veces* »¹²⁵. Comme s'il essayait de mesurer ses progrès dans les deux domaines. C'est en ce sens que Pauls parle de puissances susceptibles de se déployer : parce que tout est potentiellement poétique, tout peut potentiellement devenir, dans la nomenclature que nous avons choisi de

¹²³ Alan Pauls, *op. cit.*, p. 328.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 329.

¹²⁵ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, *op. cit.*, p. 99.

privilégier, un fragment de récit du mythe¹²⁶. Prenons l'exemple du récit assumé par Quim Font. Le père des sœurs Font fait en quelque sorte lui aussi partie du groupe réal-viscéraliste. Son personnage est néanmoins assez extravagant dès le début du roman, toujours décrit comme nerveux et obsessionnel, qu'il soit obnubilé par l'édition de la première revue réal-viscéraliste ou par le projet de sauver Lupe, une amie de sa fille María, du proxénète Alberto. Dans la deuxième partie de *Los detectives salvajes*, on apprend qu'il a été interné dans un asile. Quim Font assume néanmoins la narration de plusieurs paragraphes dans cette partie du roman, et aussi bien sa façon de s'exprimer que l'objet de son discours finissent toujours par nous ramener du côté de la poésie. Ainsi, une de ses visions récurrentes concerne Laura Damián, la jeune poétesse prématurément disparue :

Ay, Laura, suspiré. Y luego Laura me preguntó, como si se hiciera la desentendida, qué tal iba la joven poesía mexicana, que si mi hija me había traído noticias de la larga y sangrienta marcha de los jóvenes líricos del DF. Y yo le dije va bien¹²⁷.

La présence fantomatique de Laura Damián, qui vient en rêve s'enquérir du devenir de tous les jeunes gens qu'elle a jadis côtoyé, est d'ailleurs en elle-même la preuve de l'inscription poétique du discours de Quim Font : la jeune fille semble en effet paradigmatiquement incarner la pureté de la poésie, le temps (et peut-être aussi les affres biographiques) n'ayant pas eu le temps de corrompre son intégrité. Dans cet extrait il est fait référence à la poésie, mais on peut constater que la façon d'y référer est elle-même poétique. Le discours de Quim Font fait ainsi référence à « *la larga y sangrienta marcha de los jóvenes líricos del DF* », qui nous renvoie au postulat de Florence Olivier quand elle parle de « l'écriture lyrique » de Bolaño, en faisant même de *Los detectives salvajes* un « chant élégiaque » à la littérature¹²⁸. Il faut par ailleurs également prendre en compte l'ambiguïté référentielle du langage poétique : dans la poésie, il y a une invitation à compléter l'information, à interpréter le sens qui manque. On retrouve là une des constantes de l'expression, ou plus exactement des modes d'expression liés aux réal-viscéralistes : on a l'impression qu'en ce qui les concerne, il y a toujours un territoire de la pensée qui reste caché. Et cet espace vide serait l'appel d'air, ou la place devant rester vacante pour le discours poétique, toujours *en puissance* ou virtuel, jamais pleinement réalisé (en retrouvant là une vieille définition de la poésie par René Char : « le désir demeuré désir »). C'est de cette façon que tout pourra être rapproché de la poésie, chaque fois que l'interprétation, c'est-à-dire la

¹²⁶ Cf. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Editions de Minuit, 1991. Deleuze parle des concepts comme des puissances, capables de s'articuler avec d'autres éléments pour établir des nouvelles associations *ad infinitum*.

¹²⁷ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, *op. cit.*, p. 369.

¹²⁸ Florence Olivier, *op. cit.*, p. 27.

« traite » avec ce qui n'est pas, occupe une place centrale. La poésie est à ce titre potentiellement œcuménique.

Comme Quim Font, tous les personnages narrateurs du roman semblent participer, de façon inconsciemment collaborative, à l'élaboration conjointe du mythe réal-viscéraliste : une littérature au pouvoir d'invocation, capable d'une part de renouer les liens avec un événement fondateur et, d'autre part de s'inscrire d'autant plus dans son époque qu'elle aspire à la faire changer. Quand ils ne s'emparent pas directement de la voix narrative, c'est à partir de là par leur action ou leur posture que les personnages de *Los detectives salvajes* vont corroborer ce mythe en s'y incorporant. Et ce, pour ensuite disparaître afin de céder la place à une autre voix ou un autre personnage. Alan Pauls relie de fait ce caractère éphémère à la condition spécifique du personnage-artiste, qui serait donc voué à « *aparecer y desaparecer una y otra vez, en un régimen de intermitencias que la literatura de Bolaño nunca deja de experimentar* »¹²⁹.

I.2.5. Le mythe littéraire : entre platonisme et matérialisme

Chez Bolaño, il y a donc quelque chose comme l'idée d'un héroïsme de l'art, où le personnage va devoir surmonter toute une série d'obstacles pour pouvoir exercer comme il l'entend l'activité artistique cruciale pour lui. Placé au-dessus de tout, l'accomplissement artistique auquel nous donnons le nom particulier ici de mythe réal-viscéraliste va donc faire signe vers des valeurs transcendantes. Dans cette optique, l'art devient aussi le moyen d'une sorte de dépassement de soi. Celui qui parviendra à se mettre en conformité avec le mythe de l'artiste, à correctement en observer les prescriptions, – même les plus adolescentes, comme cette marginalité ou cette révolte scrupuleusement prescrites par le programme réal-viscéraliste –, s'avèrera ainsi capable de se libérer des contraintes sociales, voire de s'affranchir de certaines inquiétudes plus métaphysiques. Pour ce qui est d'un type de préoccupation plus idéologique, les jeunes poètes réal-viscéralistes en seront soulagés par l'ironie mordante que le texte relève dans les préceptes du groupe. Ainsi lorsqu'il est dans le roman question de Cuba ou du mouvement des « *poetas campesinos* », on comprend que la révolution socialiste prête surtout à rire du côté de nos jeunes poètes mexicains. C'est que cette dernière se prend vraisemblablement trop au sérieux, aux antipodes de la *poétique de*

¹²⁹ Alan Pauls, *op. cit.* p. 330.

l'échec dont *Los detectives salvajes* distille avec délectation le parfum, et qui est incontestablement une geste d'indépendance de la sphère esthétique (à l'égard de l'utilité, de la rationalité, de l'économie de marché, etc.). C'est bien du reste ce que Bolaño accrédite dans la métaphore suivante :

La literatura se parece mucho a las peleas de samuráis, pero un samurái no pelea contra otro samurái: pelea contra un monstruo. Generalmente sabe, además, que va a ser derrotado. Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura¹³⁰.

On s'est ainsi beaucoup focalisé sur la bravoure *malgré* la défaite annoncée. Il est à notre avis temps de faire porter l'accent sur la certitude de la défaite, que nous rendrons synonyme de cette poétique de l'échec.

Le mythe peut, nous l'avons vu avec Mircea Eliade, avoir pour fonction de révéler un mystère : gageons que dans *Los detectives salvajes* ce mystère concerne l'énigme de la création. C'est la raison pour laquelle la recherche de la poétesse Cesárea Tinajero va revêtir une importance fondamentale. On pourrait en effet lire *Los detectives salvajes* comme la stratification ou la sédimentation d'un mythe en deux couches : le mystère d'Ulises Lima et Belano et le mystère de Tinajero. Tous deux sont porteurs du même motif : le pouvoir de l'art sur nos vies. Et la résistance ou la lutte nécessaire pour faire valoir cette vision de l'art se nichant y compris dans l'ordinaire de nos existences et dans les gestes anodins du quotidien. C'est d'ailleurs bien là l'un des paradoxes vivifiants de la position réal-viscéraliste : l'idéal littéraire (ce que nous avons appelé le « mythe ») promet l'accès à un monde quasiment platonique dans sa radicalité et son refus de toute compromission « séculière ». Mais dans les faits, et dans la lettre même du nom « réal-viscéraliste » se trouve une exaltation hédoniste du corps (les viscères, donc), et du sensible, que ces jeunes mexicains bien en prise avec leur temps s'empressent de prendre au mot. L'écrivain et critique chilien Carlos Franz semble précisément pointer ce paradoxe lorsqu'il parle de l'éthique des réal-viscéralistes :

Esa "ética de la resistencia", que a veces se atribuye a B., parece un nombre demasiado elíptico y posmoderno para llamar a lo que es una vieja estética, en realidad. Esa que querría convertir a la vida en obra de arte, en poesía, mediante el dramático recurso del "vivere pericolosamente"¹³¹.

Pour Carlos Franz, l'éthique de la résistance, présentée comme un idéal, est en réalité une position on ne peut plus artificielle voire spéculaire. Le recours à la vie aventurière du « *vivere pericolosamente* », ne faisant que souligner le caractère inéluctablement terrestre de cette attitude. C'est d'ailleurs ce que va révéler la caractérisation progressive dans le roman de l'archétype du poète réal-viscéraliste. Ainsi, si le texte est indéniablement polyphonique, cette

¹³⁰ Roberto Bolaño et Andrés Braithwaite, *op. cit.*, p. 90.

¹³¹ Carlos Franz, « "Una tristeza insoportable" Ocho hipótesis de la mela-cholé de B. », dans Edmundo Paz Soldán et Gustavo Faverón Patriau (éd.), *op. cit.*, p. 105.

polyphonie semble unidirectionnelle, et paraît toujours porter le même discours, toujours observer la même hiérarchie symbolique : les poètes de Bolaño sont ainsi la plupart du temps confrontés au même type de configurations ou de motifs symboliques et réagissent tous plus ou moins de la même façon, comme le signalent les chercheuses argentines Andrea Cobas Carral et Verónica Garibotto :

Poetas invisibles o consagrados, poetas revolucionarios o que escriben para el Estado, poetas desesperados o que hacen de la desesperación un lamento vendible circulan por las páginas de la novela. Abandonar la lectura que sólo percibe una representación poética sin fisuras implica comprender el modo en el que ética y estética se enlazan en concepciones poéticas en pugna. Poesía y revolución son las líneas que permiten ordenar la cronología para recomponer las temporalidades que el texto quiebra¹³².

Ce que nous appelons le mythe littéraire apparaît donc comme l'élément reliant les différentes temporalités du texte (il n'est pas inutile de rappeler que, dans le cas de *Los detectives salvajes*, la chronologie de la trame s'étend sur un peu plus de 20 ans). Et comme nous l'avons annoncé, si tous ces poètes ont en commun la poésie et l'idéal d'une vie littéraire, l'analyse de leurs particularités permet d'observer qu'ils ne sont pas plus proches de l'idéalisme, au sens commun ou non philosophique du terme, que d'une certaine forme de matérialisme. Ces poètes semblent en effet la plupart du temps uniquement agir en fonction de leur intérêt le plus immédiat, et chercher les moyens les plus directs de gagner de l'argent et de subvenir à leurs besoins. C'est d'ailleurs peut-être la raison pour laquelle le personnage de Cesárea Tinajero est si important dans le roman : elle marque bien la distinction entre le caractère intemporel du mythe et l'ancrage séculier des valeurs réal-viscéralistes, qui ont donc peut-être besoin de cette intégrité extérieure à leur petit mouvement pour lui donner un sens. Tinajero condense en effet, ainsi que nous l'avons vu, un certain nombre d'attributs susceptibles de conférer au mouvement ce supplément de dignité nécessaire à sa constitution : le fait d'appartenir à un passé lointain, de n'avoir laissé qu'un poème, qui plus est totalement énigmatique, ou encore d'habiter un endroit se trouvant aux confins de la civilisation. Et surtout, le fait d'être invisible : « *Cesárea Tinajero es una mujer rebelde para su época, una mujer que (...) renuncia a todo convirtiéndose en un fantasma. Más que por su programa estético, atrae por su invisibilidad* »¹³³. Cesárea Tinajero incarnerait ainsi l'alpha et l'oméga de la nouvelle poésie pour les réal-viscéralistes et ce d'une façon qu'on pourrait qualifier de *métonymique* car de façon encore plus représentative que chez ses successeurs, l'œuvre semble constituer une donnée absente chez elle, y compris de façon ne serait-ce qu'allusive. Si Tinajero est au final nimbée d'une telle dimension mythique, c'est bien entendu en premier

¹³² Andrea Cobas Carral et Verónica Garibotto, "Un epitafio en el desierto. Poesía y revolución en *Los detectives salvajes*, dans Gustavo Faverón et Edmundo Paz Soldán, *op.cit.* p. 163.

¹³³ *Ibidem*, p. 165.

lieu parce que le snobisme de Lima et Belano, leur « distinction » bourdieusienne pourrait-on dire, les conduit à promouvoir ce qu'il y a de plus *underground* (qui sera forcément leur exclusivité initiale). Mais c'est également en second lieu, (mais au « premier degré ») parce qu'elle fait preuve d'*intégrité*, valeur cardinale de l'artiste post-adolescent, parce qu'elle témoigne ainsi d'une volonté sans faille pour suivre sa voie : la voie de la « nouvelle » poésie (de la poésie sans œuvre ?). Ainsi, Amadeo Salvatierra, l'ami de Tinajero et le personnage qui raconte son histoire à Belano et Lima qui sont venus pour ce faire (et pour l'enivrer à la téquila), reconnaît qu'il est impossible de cerner la personnalité de son amie : « *me di cuenta de lo poco que conocía a Tinajero* »¹³⁴. Cesárea réaffirme cette indépendance d'esprit à chaque fois qu'elle le considère nécessaire, par exemple lorsqu'elle refuse au général Carvajal, le mécène des avant-gardistes à l'époque, la proposition de l'accompagner en voiture. Or, l'acte définitif de l'indépendance de Cesárea est la décision de partir dans le Nord du Mexique, dans le désert de Sonora. Elle le fait contre l'avis de ses amis, consciente du fait que cela signifie l'abandon de sa carrière artistique et qu'elle va se retrouver totalement isolée. Il s'agit donc d'un éloignement recherché. Ce geste d'intégrité dans la revendication de son indépendance fait de Tinajero un modèle *idéal* aux yeux d'Ulises Lima et Arturo Belano.

Mais on s'en doute, malgré cette méticuleuse construction du mythe de Tinajero pour le rendre opératoire aux yeux des réal-viscéralistes (il serait d'ailleurs intéressant de se demander quelle est la part de spontanéité et quelle est la part de calcul de la part de Belano et Lima dans leur *storytelling* : en quelle mesure sont-ils des « faiseurs »), la poétesse perdue dans le Nord s'avère finalement aussi « terrestre » que ses acolytes. En effet, dans le récit livré par Amadeo Salvatierra qui l'a connue lorsqu'elle avait une vingtaine d'années, Cesárea Tinajero apparaît comme une jeune fille travaillant comme secrétaire, pouvant se fâcher avec ses amies pour les raisons les plus banales et aimant danser dans les salles des fêtes à la mode de Mexico : « *Cesárea era una aficionada de esas que son capaces de recorrer la ciudad de punta a punta con tal de asistir a un baile, aunque por lo que recuerdo mayormente los que le gustaban más eran los del centro* »¹³⁵.

¹³⁴ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, op. cit, p. 294.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 295.

I.2.6. Le récit mythique dans la modernité

D'un point de vue anthropologique, le mythe est nous l'avons dit le partage d'un récit commun. Il conditionne à ce titre le rapport qu'entretiennent les membres qui composent la communauté avec la réalité et contribue ainsi à constituer ou tout au moins cimenter un imaginaire social ou commun. Dans le roman, les motifs du mythe réal-viscéraliste, comme la littérature sacré, la vie bohème du poète, l'attitude rebelle ou l'indépendance, sont on le sait l'apanage des jeunes gens composant le groupe des réal-viscéralistes. Et les aventures de ces derniers forment le socle de l'imaginaire commun des personnages. La communauté est donc créée autour de cette histoire « partagée », à laquelle les membres peuvent s'identifier. Claude Fell ne manque pas de souligner cette dimension communautaire :

Tanto Ulises Lima como Arturo Belano manifiestan un sentido "tribal" relativamente fuerte - que parece acentuarse a medida que envejecen -, y, para ellos, la creación de un "grupo" (la palabra se repite con frecuencia a lo largo de la novela) es una manera de diferenciarse del mundo exterior; este aislamiento implica evidentemente la codificación del lenguaje y una práctica constante de la improvisación¹³⁶.

On note qu'il y a donc un double mouvement d'ouverture et de repli, la communauté « tribale » ou groupusculaire ayant pour corrélat une volonté de vivre en vase clos, d'être coupé du monde extérieur. C'est ce qui explique en partie la décision des réal-viscéralistes de vivre aux marges de la société. On note d'ailleurs que ce qu'écrit ici Claude Fell nous renvoie à la définition du mythe par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy déjà citée. Pour les deux philosophes français, qui en développent le concept dans une étude s'interrogeant sur le nazisme, le mythe serait surtout une question de mimétisme, c'est-à-dire d'imitation d'un sujet mis en exergue par le récit mythique. Dans le roman de Bolaño, García Madero n'a en tête qu'un idéal : celui de ressembler le plus possible ses modèles, les jeunes gens qui font partie du groupe réal-viscéraliste. Dans cette petite communauté, le signe distinctif des membres va donc être le partage de ce discours « codifié » auquel Fell fait référence. Et pour ce qui est des thématiques véhiculées par ces codes, indissociables d'eux, on notera entre autres une posture de désenchantement vis-à-vis de la réalité, un volontarisme rêveur, encore une fois, un engagement total pour la littérature.

L'observance de valeurs fondatrices du réal-viscéralisme dont nous avons parlé et le besoin d'agir en tant que membre à part entière du groupe se manifestent dans des actions concrètes. Nous pouvons notamment évoquer la course poursuite qui va s'engager et obliger

¹³⁶ Claude Fell, "Errancia y escritura en *Los detectives salvajes*", dans Fernando Moreno et Chris Andrews (éd.), *op. cit.*, p. 154.

Belano et Lima à fuir vers le Nord du Mexique. Et si l'on suit notre raisonnement, on pourra penser que le Nord est en un certain sens le territoire du sacré (pour le mythe réal-viscéraliste). Car c'est au nord que vivait (et encore plus au nord qu'a décidé de partir) le personnage le plus mythifié par ces jeunes gens, la « fondatrice » Cesárea Tinajero. Belano et Lima partent dans le but apparent ou immédiat d'« exfiltrer » Lupe, la prostituée qui est aussi une amie des réal-viscéralistes, pour l'aider à échapper à son proxénète, Alberto. Les personnages mandatés par la famille Font pour accomplir cette mission ne sont bien entendu pas par hasard les leaders du mouvement vice-réaliste, Lima et Belano (et la famille Font, qui est la famille réal-viscéraliste par excellence, puisqu'elle compte trois membres dans le mouvement, les sœurs Angélica et María et son père Quim : elle est donc très représentative de l'imaginaire du groupe). Lors de cet épisode, tout le monde est nerveux, car Alberto surveille l'entrée du domicile des Font. Lima et Belano, manifestent pourtant, au contraire, un calme olympien, comme s'ils avaient conscience d'être en dehors de la diégèse ou tout au moins sur un autre plan qu'elle, un plan que nous considérerons, on l'aura compris, comme mythique, qui fait éventuellement d'eux les prophètes du mythe réal-viscéraliste :

Sorprendentemente quien llevaba la voz cantante era Álvaro Damián. Se había sentado en la silla de Quim (éste permanecía de pie en un rincón) y firmaba varios cheques al portador. Belano y Lima sonreían. Lupe parecía preocupada, pero resignada¹³⁷.

En partant vers le Nord Lima, Belano et Madero répètent le geste de Tinajero, et semble de ce fait vouloir souscrire au mode de vie éthique implicitement prescrit (c'est-à-dire prescrit par les actes plus que par les dires) par cette dernière. Devenant les premiers disciples de Tinajero, ses disciples *mimétiques*, ils réitèrent d'une certaine façon l'acte fondateur du mouvement réal-viscéraliste, celui qui déclare encore une fois l'expérience comme seule forme authentique de poésie, dans un illocutoire inversé : ce n'est plus le langage qui est un acte mais bien l'acte qui est un langage. Cette fuite d'une société normative les propulse donc à la recherche de l'inconnu, un inconnu significativement tu dans le roman. Claude Fell décrit ainsi ce caractère sans cesse fondateur (ou fondateur réitéré : palingénésique, dirait-on) des actions réal-viscéralistes :

Por otro lado, si “toda literatura fundacional es religiosa” (en el sentido que “conciene la puesta en relación, la re-uni6n - vínculo -, con los otros y el mundo”), la creaci6n en el seno de un grupo, tal y como la practican los real visceralistas, y los numerosos debates que surgen de ella, se presentan como intrínsecamente fundacionales, incluso si el movimiento se disgrega poco a poco y el grupo de partida termina por desintegrarse¹³⁸.

¹³⁷ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, op. cit. p. 116

¹³⁸ Claude Fell, “Errancia y escritura en *Los detectives salvajes*”, dans Fernando Moreno et Chris Andrews (éd.), op. cit., p. 154.

Dans ce sillage où le mythe est *in process*, s'édifie avec chaque action entreprise, la signification de chaque geste « des héros » est beaucoup plus profonde et a l'ambition de perdurer dans le temps. Les aventures de Lima et Belano peuvent ainsi être lues comme une tentative presque rituelle de répéter les gestes mythiques ou tout-au-moins constituent-elles une tentative de renouveler en permanence le cadre fondationnel du mythe, un mythe contemporain et donc ouvert qu'il faudrait sans cesse alimenter. C'est dans cet esprit que le parcours de ces « héros » d'un genre très particulier est considéré par Alexis Candia comme une version moderne de l'épopée. Candia s'appuie pour ce faire sur *La théorie du roman* de George Luckács en renouvelant l'idée que le roman est un genre qui procède de l'épopée.

Desde el siglo XVI se produce un notable desfase en la mimesis de la epopeya, que tiene como telón de fondo un mundo que comienza a desaparecer. (...) La novela es la epopeya del mundo abandonado por los dioses. Mientras la epopeya configura una totalidad vital por sí misma concluida, la novela intenta descubrir y construir la oculta totalidad de la vida¹³⁹.

Pour Alexis Candia, le roman est une sorte d'épopée dénaturée. L'ordre cosmique harmonieux de l'épopée a disparu, pour laisser la place au monde contingent du roman, inévitablement moins harmonieux. Si le roman marque bien notre entrée dans la modernité, il n'en semble pas moins conserver une forme d'aspiration au sacré, cette « *oculta totalidad de la vida* » dont nous parle Candia. Nous comprenons alors que le mythe du réal-viscéralisme est lui aussi porteur de cette aspiration, de ce désir de découverte. Le récit mythique moderne, comme celui des réal-viscéralistes, est donc « troué » : il aspire à une vérité mais il est incapable d'en imposer une de manière totalisante et permanente dans le temps. C'est pour cette raison que le récit mythique réal-viscéraliste laisse voir ses failles et ses paradoxes. Bolaño est conscient de ces limitations lorsqu'il parle de la version « moderne » de l'épopée en commentant une scène de *Las aventuras de Huckleberry Finn* de Mark Twain¹⁴⁰, qu'il qualifie à la fois d'épique et de sordide : « *lo único que puede paliar algo la tristeza de toda épica es el humor* »¹⁴¹. Le mythe doit donc cohabiter avec des éléments qui le détournent. Ainsi, le personnage d'Ulises Lima, figure mythique du réal-viscéralisme, se retrouve souvent dans des situations conjuguant le pathétique et le ridicule (ou le sordide, pour reprendre l'adjectif employé par Bolaño), comme lorsqu'il essaie de travailler sur un bateau de pêche dans le sud de la France. Très vite, il devient évident pour tous les autres marins que Lima est incapable de faire quoi que ce soit et qu'il ne prendra absolument aucune initiative : « *Bastaron unas cuantas horas para que todos supiéramos que Lima no había estado en un*

¹³⁹ Alexis Candia, «La épica sórdida de Roberto Bolaño», dans Fernando Moreno et Chris Andrews, *op. cit.*, p. 168.

¹⁴⁰ Mark Twain, *The adventures of Huckleberry Finn*, 2017. Ce n'est pas un hasard si Bolaño s'intéresse à ce roman, dont le personnage principal constitue un des modèles les plus archétypiques de l'adolescent rebelle et aventurier.

¹⁴¹ Roberto Bolaño et Ignacio Echevarría, *op. cit.*, p. 276.

barco ni una sola vez en su vida. Al menos esperemos que no se nos caiga por la borda, dijo el patrón »¹⁴².

Répétons-le, faire des personnages la cible de l'humour, en faire des victimes de l'« ordinaire » ou du trivial ne ruine pas toute volonté de mythification de la part de l'auteur : il s'agit simplement d'affirmer que le mythe renonce à la possibilité d'être totalisant et se voit contraint de partager l'espace symbolique qui est le sien avec des éléments dégradés par la parodie. L'échec pathétique par lequel se soldent la plupart des aventures de Lima et Belano est à entendre de cette manière. Dans cette optique, « l'échec fondateur » est la mort de Tinajero, celui qui préfigure tous les autres. La poétesse recherchée avec tant d'enthousiasme et de passion meurt à cause de ses disciples les plus fervents. Le mythe n'est pas ruiné, mais il est relativisé. Et nous pouvons affirmer que cette tension entre le mythe littéraire et sa relativisation dépasse le cadre de *Los detectives salvajes* et constitue une des thématiques de prédilection de Roberto Bolaño. Nous venons d'évoquer Lima, mais s'il y a un personnage qui incarne caractéristiquement la tension ou la dualité dont nous parlons, c'est celui d'Arturo Belano. Car Belano a, on l'aura compris, l'intérêt d'apparaître dans plusieurs ouvrages de l'auteur. Parfois nommé tout simplement « B », l'alter-égo de Bolaño traverse ainsi toute l'œuvre de ce dernier en ne s'éloignant jamais trop loin à notre sens de la mythologie réal-viscéraliste vis-à-vis de laquelle il perpétuerait dans toute l'œuvre une forme de prosélytisme. Il est ainsi tantôt l'écrivain latino-américain qui survit en envoyant ses écrits aux concours des provinces espagnoles (comme dans la nouvelle « Sensini », du recueil *Llamadas telefónicas* où se mélangent la foi inébranlable en la littérature, la mélancolie et l'humour), tantôt celui qui échappe à la mort après avoir été fait prisonnier dans le coup d'État au Chili (*Los detectives salvajes* et *Amuleto*). Et le plus souvent Arturo Belano voyage : cette errance est l'occasion de rencontres et de séparations, ou d'autres affections de tous ordres dominées par un sens mélancolique du temps et de la réalité.

Nous nous sommes, on l'aura constaté, presque exclusivement appuyé sur *Los detectives salvajes* pour démontrer la présence du romantisme et la force d'une dimension mythique dans les textes de Bolaño, car c'est l'œuvre qui se prête le mieux à cet exercice. Cela ne signifie bien entendu aucunement que ces aspects soient absents des autres écrits de l'auteur, comme nous venons de le suggérer avec l'exemple du personnage d'Arturo Belano. De la même façon, la figure de l'écrivain Benno von Archimboldi dans *2666* est, nous aurons l'occasion d'y revenir dans le détail, en bien des points analogue à celle de Tinajero. Archimboldi est ainsi lui aussi un écrivain dont on a perdu la trace, mystérieux, et au sujet

¹⁴² Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, op. cit., p. 267.

duquel les informations sont rares. L'homologie entre ces deux figures, Tinajero et Archimboldi est renforcée par une topographie associée à leur absence ou à leur disparition: le désert de Sonora au Mexique. Les personnages qui partent en quête de l'auteur Archimboldi ne sont pas des poètes mais des professeurs d'université qui travaillent sur son œuvre. Cependant, un grand nombre de ce que nous avons présenté comme des déterminations mythiques de la figure de l'écrivain relevées dans *Los detectives salvajes* se maintiennent dans *2666*. Au nombre de ces dernières, mentionnons le caractère prophétique du discours de l'écrivain, adoptant souvent une modalité onirique ; le mystère qui entoure sa personne ; le rôle de modèle qui finit par influencer le mode de vie de ses « disciples » (les spécialistes qui travaillent sur lui finissent par aller au Mexique à sa recherche) ; le rapport au temps (il est le personnage le plus vieux, mais son influence s'étale tout au long du roman) ; l'engagement dont il fait preuve vis-à-vis du métier d'écrivain.

I.3. La fin des grands récits : l'échec, l'ambigüité et l'énigme

Le critique littéraire Ignacio Echavarría, ami personnel de l'auteur et éditeur de certaines de ses œuvres publiées à titre posthume, décrit *Los detectives salvajes* comme un roman observant un seul et unique mouvement mais porté par une multiplicité de témoignages différents¹⁴³. Tous ces témoignages pointent donc vers une même direction : livrer le récit d'une génération marquée par l'idée d'un paradis littéraire. Pour y parvenir, il faut, comme nous l'avons dit, se livrer corps et âme à l'entreprise de cette conquête, celle d'une littérature totale ou témoignant plus exactement de la perméabilité du monde à son égard. A côté de cela, Echavarría précise qu'il s'agit d'une génération dont les rêves ne sont que des vaines illusions anachroniques. La vie littéraire n'est plus ce qu'elle était auparavant et ces jeunes gens ne semblent être rien de plus que des romantiques délaissés. Une génération placée en somme sous le signe d'une certaine fatalité. C'est cette fatalité (qui revêt tantôt la forme de l'ironie, tantôt la forme de la mélancolie) qui caractérise l'autre face ou l'envers du mythe romantique, et qui va nous permettre de retrouver le motif de la chute dans l'organisation de notre analyse de l'œuvre de Bolaño. Cette thématique de la chute a en effet le mérite d'embrasser à la fois la déréliction du rêve romantique et la problématique du Mal, centrale dans l'œuvre de Bolaño.

I.3.1. La fin du projet romantique

L'auteur et critique chilien Roberto Brodsky s'intéresse à l'exemple de la comparaison entre le personnage de *Los detectives salvajes* García Madero et le poète Arthur Rimbaud¹⁴⁴ : García Madero a plus ou moins le même âge que Rimbaud quand ce dernier commence à publier. Rimbaud pratique aussi une poésie « du vivant », qui « contamine » ou déborde sur sa conception du monde et son mode de vie. A tous égards, Rimbaud représente l'archétype du « poète maudit », il est un mythe incarné. Dans sa biographie on retrouve les thèmes et les attitudes qui vont être repris par García Madero : le renoncement à la vie et aux valeurs qui

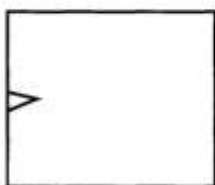
¹⁴³ Ignacio Echevarría, "Sobre la juventud y otras estafas", dans Celina Manzoni (ed.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002, p. 71-74.

¹⁴⁴ Roberto Brodsky, "Perdidos en Bolaño", en: Celina Manzoni (ed.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires: Corregidor, 2002, p. 81-91.

précèdent la découverte de la poésie ; l'artiste qui abandonne tout parce qu'il considère qu'il se doit à son art ; l'idée que toutes ses actions doivent ratifier son engagement artistique, toute action devant à partir de là d'une façon ou d'une autre s'avérer poétique. Cependant, dans le cas de Garcia Madero, tous les chemins tracés par le « programme » de l'artiste réal-viscéraliste débouchent sur une impasse. La preuve est selon Brodsky apportée par l'image de la fin du roman, la devinette graphique de la fenêtre et ce qu'elle cache derrière, une image d'une certaine manière analogue au poème graphique de Tinajero, que nous avons évoqué dans le premier chapitre de ce travail. Cette devinette prend aussi la forme d'une série où sont présentées trois images évoquant nommément une fenêtre, derrière laquelle une légende nous demande à chaque fois de deviner ce qui se cache.

13 de febrero

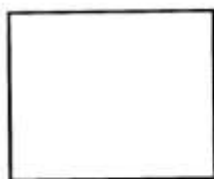
¿Qué hay detrás de la ventana?



Una estrella.

14 de febrero

¿Qué hay detrás de la ventana?



Una sábana extendida.



Si pour les premières deux fenêtres il est bien possible de livrer une réponse, pour la troisième toute réponse semble non-avenue. On ne peut même pas affirmer qu'il y a une fenêtre. La solution de cette énigme graphique semble éventuellement nous ramener à la relation entretenue par l'artiste avec la promesse du mythe littéraire de produire l'avènement d'un temps nouveau, mais cette promesse ne semble déboucher concrètement nulle part. Ainsi, le poète est condamné à errer dans sa quête d'une preuve ou des indices de ce futur promis et de ce passé sacrée, deux éléments caractérisant ce que nous appelons le mythe.

Pour le critique argentin Joaquín Manzi, les personnages bolañiens sont construits autour de l'idée d'une forte communauté générationnelle¹⁴⁶. Manzi décrit l'errance physique des poètes, leur vie de bohème dans le Mexique des années 70, le fait de vivre au jour le jour, l'envie de partir à l'aventure. Or, cette reconstruction littéraire d'une époque reflète aussi ses frustrations : à savoir la certitude qu'à la fin les luttes seront vaines. Manzi parle à ce propos d'un moment inévitable à la fin des textes de Bolaño, moment où la mort s'empare de la trame. Dans *Los detectives salvajes*, cette mort est facilement repérable, il s'agit de celle de Tinajero. Manzi affirme à partir de là que cette mort est réminiscente de la dimension épique qui caractérisait la quête des héros tragiques, héros conscients du sort fatal qui leur était réservé. Les personnages tragiques face à la tragédie annoncée de leur destin, essaient comme Œdipe le premier de décrypter les signes qui s'offrent à eux. Dans le cas de personnages comme Lima, Belano ou encore García Madero, ces signes semblent apparaître quand leur quête les mène dans le désert de Sonora, alors qu'ils tentent d'échapper au proxénète Alberto : « *Punta Chueca-Tiburón, Dólar-Patos, naturalmente son sólo nombres, pero a mí me llenan el alma de oscuros presagios, como diría un colega de Amado Nervo* »¹⁴⁷. On le sait, le décryptage par Œdipe des signes ou des oracles est sinon erroné, du moins fort mal avisé. Et il en ira de même avec les réal-viscéralistes qui seront indirectement responsables de la mort de

¹⁴⁵ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, op. cit., p. 608.

¹⁴⁶ Joaquín Manzi, "El secreto de la vida (no está en los libros)" dans Celina Manzoni (ed.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002, p. 153-166.

¹⁴⁷ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, op. cit., p. 584.

Tinajero en la retrouvant. Ainsi, le héros bolañien va lui aussi faire une lecture trop univoque des signes : il va les manquer par son incompréhension. La comparaison faite par Brodsky entre le héros tragique et le personnage bolañien peut paraître un peu forcée. Mais en schématisant, il est vrai que chez Bolaño, il a comme une dimension *oraculaire* de la littérature ou plus exactement du mythe littéraire en tant que ce dernier serait un mythe tragique.

L'article du critique espagnol Juan Antonio Masoliver propose une lecture proche de celle de Manzi. Il souligne, dans son article *Espectros mexicanos*¹⁴⁸, l'existence d'une quête double : l'une avec des objectifs littéraires et l'autre, plus mondaine, ayant pour le but de se construire une « vie sociale », comme il est de nos jours d'usage de dire. Cette entreprise menée par un jeune souhaitant avant tout *s'intégrer* a ainsi une généalogie très claire : « *La búsqueda es doble. Por un lado, afecta a las relaciones humanas, en las que el sexo es un factor determinante. También en la necesidad de romper con la soledad* »¹⁴⁹. En ce sens, García Madero mène bien une quête tout à fait conforme à son jeune âge et assez autonome vis-à-vis de sa quête littéraire : la découverte du sexe opposé. Son initiation puis ses relations sexuelles avec les serveuses Rosario et Brigide, les sœurs Font, et avec la prostituée Lupe constituent bien entendu une des parts les plus substantielles de son processus d'apprentissage. Pour ce qui concerne le versant littéraire de sa quête, comme nous l'avons déjà dit, García Madero va tenter d'aider Lima et Belano à chercher Cesárea Tinajero. Masoliver arrive à une conclusion qui a beaucoup de points communs avec celle Manzi :

Bolaño nos ofrece, pues, en esta novela de más de seiscientas páginas, la desgarradora búsqueda de una generación, la suya, que ha estado buscando en el vacío y que, en un país sin futuro, solo parece encontrar respuesta en un pasado ya perdido¹⁵⁰.

Chiara Bolognese confirme cette importance du vide comme motif dans les textes de Bolaño. Elle considère que chez le chilien il y a trois préoccupations fondamentales, à savoir la société, l'individu et la quête de la totalité à travers l'écriture. Ce sont les deux premières de ces lignes thématiques que Chiara Bolognese va donc articuler avec l'idée d'une menace constante du vide : « *Son estos los temas que constituyen el mencionado territorio Bolaño : un mundo donde el hombre es víctima de una sociedad vacía, que aniquila toda razón de vida y lo condena a un futuro incierto* »¹⁵¹. Et la critique d'ajouter que la troisième préoccupation thématique, la littérature, sera un des antidotes possibles à cette angoisse d'un vide

¹⁴⁸Juan Antonio Masoliver Ródenas, "Espectros mexicanos", dans Celina Manzoni (ed.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002, P. 65-70.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 66.

¹⁵⁰ Joaquín Manzi, *op. cit.*, p. 68.

¹⁵¹ Chiara Bolognese, *op. cit.*, p. 300.

existentiel : « *escritura y lectura son las estrategias para oponerse a la banalización y la uniformidad de algunas capas de la sociedad actual* »¹⁵². Le décalage est bien entendu nécessaire entre l'utopie d'un bouleversement de fond de la société est le caractère vicié de celle-ci : si la société n'est pas insatisfaisante, elle sera moins susceptible de générer le désir de la faire changer. Néanmoins dans le cas présent, il semble que le fossé entre la réalité effective et l'espoir que l'utopie lui oppose soit insurmontable. L'échec des réal-viscéralistes, à l'image de celui d'autres personnages de l'œuvre qui sont, vraisemblablement, bien davantage que ces derniers victimes de la société dans laquelle ils évoluent (pensons à l'écrivain Archimboldi, de *2666*, qui écrit au milieu de l'horreur de la Seconde Guerre Mondiale) est donc à partir de là un échec *annoncé*. C'est ce que nous allons confirmer en nous penchant sur le cas de *Los detectives salvajes*.

I.3.1.1. Gradations de l'échec

Face au vide, les personnages de *Los detectives salvajes* brandissent leur romantisme farouche. Mais cet élan vital ne suffit pas à conjurer l'angoisse de façon définitive, et il va donc en découler une forme de déréliction ou de sentiment défaitiste. C'est ce que résume très clairement le constat fataliste de Rafael Barrios, un réal-viscéraliste, qui déclare que les jeunes membres du groupe ont tout essayé pour changer la littérature, « *pero nada salió bien* »¹⁵³. La plupart du temps, la non-réalisation des projets de révolution artistique a d'ailleurs pour conséquence une forme de stigmatisation des contextes et des lieux où l'espoir de ce changement est frustré. C'est d'ailleurs peut-être une des raisons pour lesquelles les réal-viscéralistes ne cessent de voyager. Mais ce qui nous intéresse ici bien davantage est, comme nous l'avons annoncé, qu'il possible de concevoir une véritable poétique de l'échec dans les textes de Bolaño¹⁵⁴. L'échec y est en effet d'autant plus visible qu'il vient décevoir les ambitions les plus hautes, vis-à-vis desquelles l'échec n'est que plus fracassant ou « cuisant ». Ainsi tous les processus de quête instaurent on le sait un rapport dialectique entre d'un côté une finalité qui serait transcendante à la quête (le résultat et la recherche sont deux choses distinctes, qui ne se situent pas sur le même plan), et d'un autre côté, le fait que l'inexistence effective ou le caractère décevant du résultat de la quête rend *in fine* le but de la quête immanent à la quête elle-même, ce que la sagesse populaire, pour le dire plus simplement,

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, *op. cit.*, p. 214.

¹⁵⁴ L'échec est un thème récurrent dans la littérature du XXe siècle. L'exemple le plus éloquent nous en est assurément fourni par l'écriture de Kafka, au sujet duquel Maurice Blanchot affirme que : « À force de creuser le négatif, il lui donne une chance de devenir positif (...) une chance qui ne se réalise jamais tout à fait et à travers laquelle son contraire ne cesse jamais de transparaître ». (Maurice Blanchot, *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, 1981, p. 66).

formule de la façon suivante : ce n'est pas le but qui est important, mais le chemin qui nous y conduit. Les quêtes bolañiennes sont ainsi toujours forcément décevantes : Cesárea Tinajero finit par mourir. Et dès avant ce dénouement tragique une forme de fatalisme s'est déjà instillée dans les discours des protagonistes, toujours déjà, pourrait-on dire, en situation d'échec. L'apprentissage, ou l'édification, si on tient à conserver une vertu d'initiation à la quête, vont donc habituellement être rebasculés sur les moyens plutôt que sur les fins, ce qui est une métaphore habituelle de la primauté de la forme en littérature. Mais dans le cas de Bolaño, il semble important de considérer une valeur (artistique, esthétique ou éthique, nous verrons) *en soi* de l'échec, et non pas de le subordonner seulement à l'édification, aux leçons qu'on peut en tirer.

Si l'on revient sur le cas précis de Cesárea Tinajero, Cobas Garral et Garibotto mettent en lumière les conditions extrêmes dans lesquelles vit (ou plutôt survit) la poétesse :

Si el desierto de Sonora condensa espacialmente el fracaso de los proyectos vanguardistas mexicanos, Cesárea los condensa temporalmente. Constatar la derrota del primer realvisceralismo significa al mismo tiempo comprobar la del segundo. La muerte de la poeta, madre de los dos, se vuelve en este punto necesaria¹⁵⁵.

Le désert de Sonora devient on le voit un territoire où l'impossibilité des idéaux se cristallise. Ce lieu (car on aura compris du fait du rôle qu'il va jouer qu'il n'est pas possible ici de parler de « décor ») est ainsi le théâtre de la mise à l'épreuve d'une sorte de sacralité : celle que le mythe réal-viscéraliste a instituée. Si l'on part du principe que la mort de Tinajero signifie l'échec du surmontement de ces épreuves –ce qui est bien entendu une interprétation parmi d'autres–, on pourra considérer le désert comme un « lieu de vérité » (comme on parle de « moment de vérité ») : celui de l'échec, et en l'occurrence, peut-être de l'obsolescence de l'avant-garde en tant que projet. L'échec dans un premier temps d'une avant-garde du passé, *el estridentismo* et l'échec de la nouvelle génération qui croit en recueillir l'héritage. C'est peut-être d'ailleurs ce pli chronologique qui fait se toucher et se superposer deux époques distinctes que peut, mieux que les autres endroits faciliter ou symboliser, l'intemporalité du désert.

Le motif de l'échec se répète ainsi chez les personnages de l'œuvre de Bolaño de façon presque systématique. On peut par exemple évoquer le cas de l'écrivain Sensini, dans la nouvelle du même nom qui ouvre le recueil *Llamadas telefónicas*. Sensini est un personnage inspiré de l'écrivain argentin Antonio Di Benedetto au sujet duquel le narrateur et alter-égo de Bolaño, le jeune Arturo Belano, découvre qu'il envoie, comme lui, ses écrits à des concours littéraires de province pour subvenir à ses besoins. Arturo Belano est à partir de là surpris de

¹⁵⁵ Cobas Carral y Garibotto, *op. cit.*, pg. 172

découvrir qu'un écrivain qu'il admire vit dans la plus totale confidentialité dans l'Espagne des années quatre-vingts, et donc également dans une certaine indigence malgré la qualité de ses écrits. D'autres personnages bolañiens, moins bien reluisants, échouent aussi à leur manière, comme l'artiste fasciste d'*Estrella distante*, Carlos Wieder, qui doit lui aussi s'exiler dans l'anonymat de l'Europe : un anonymat en un certain sens salutaire, puisqu'il est traqué par les anciens opposants à Pinochet, mais néanmoins également ressenti comme un échec. Plus personne ne parle en effet de son œuvre après la chute de la dictature, or Wieder avait lui aussi l'ambition avant-gardiste de *révolutionner* la littérature chilienne.

Dans *Los detectives salvajes* l'illustration la plus visible de cette poétique de l'échec est la caractérisation des personnages de Lima et Belano, dont les décisions et les déplacements semblent la plupart du temps en effet erratiques. L'événement qui déclare paradigmatiquement leur échec est bien entendu la mort de Tinajero : mais les moindres détails de leur vie quotidienne nous ramènent à la faillibilité de ces deux personnages. Nous pouvons par exemple évoquer le séjour parisien d'Ulises Lima, qui choisit particulièrement mal l'endroit pour s'installer dans la ville : « *Le pregunté cuánto pagaba por aquello. Cuando me lo dijo me di cuenta que estaba siendo estafado a conciencia* »¹⁵⁶. Bien entendu cette propension à échouer sur le plan pratique ou prosaïque pourrait très classiquement instaurer une ligne de partage, voire instruire une forme de coquetterie de sujets déclarant implicitement par ce type d'échec n'être intéressés que par les choses de l'esprit, loin des contingences matérielles de ce bas monde qu'on mettrait un point d'honneur à négliger : mais nous avons suffisamment montré que cette dichotomie est inopérante chez Bolaño : Belano et Lima sont tout sauf de purs esprits...

Il faut donc prendre en compte le fait que pour Bolaño, qui semble tenir à l'idée d'une identité commune latino-américaine, l'échec du réal-viscéralisme représente l'échec des jeunes révolutionnaires latino-américains des années 60 et 70. Ignacio Echavarría explique ainsi cette perspective œcuménique de l'auteur :

Roberto Bolaño viene escribiendo el gran poema épico – destartalado, terrible, cómico y tristísimo – de Latinoamérica; viene escribiendo la epopeya y el fracaso de un continente fantasma que alumbró primero el sueño de un mundo nuevo, que animó luego el sueño de la revolución, y que hoy sobrevive únicamente en las formas residuales de la emigración y la bancarrota¹⁵⁷.

On voit que le critique espagnol étend ici l'empan de cet échec à l'échelle de tout le continent latino-américain, en prêtant un fort crédit contextuel aux écrits de Bolaño : pas forcément au sens directement référentiel du terme, mais en considérant que la caractérisation

¹⁵⁶ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, op. cit., p. 227.

¹⁵⁷ Ignacio Echavarría, "Bolaño extraterritorial", dans Edmundo Paz Soldán et Gustavo Faverón Patriau (éd.), op. cit., p. 431.

proposée par l'auteur touche à l'essence paradigmatique d'un moment et d'une génération. Si les personnages sont (au moins en partie) fictifs, les idées qu'ils mettent en acte ou qu'ils abdiquent ne sont évidemment pas de nature à être contrefaites par la fiction, un cadre aux spécificités duquel les concepts ou notions sont indifférents : le courage ou la vérité sont la même chose dans la fiction qu'en dehors de la fiction. C'est donc le cas de l'esprit du temps, du *zeitgeist*, selon la formule désormais généralisée. Selon Bolaño, l'esprit du temps serait le *désabusement*, lié au constat d'un échec d'une part quant à la possibilité de changer le monde à travers l'art, but déclaré de l'avant-garde, et d'autre part quant à la viabilité d'une coexistence harmonieuse entre les idéaux politiques et leurs corrélats artistiques.

Chiara Bolognese insiste quant à elle sur les causes historiques de cet échec :

La compleja situación política de Hispanoamérica y la escisión que padecen sus habitantes causan una sensación de desamparo que en los personajes de Bolaño es constante. América se convierte en el lugar de las promesas no cumplidas, un continente con muchas posibilidades que sólo consiguen revelarse como fracaso y parecen condenadas "a apagarse prematuramente como se apagan tantas cosas en Latinoamérica", como dice Auxilio Lacouture¹⁵⁸.

L'échec bolañien serait donc le signe ou le symptôme d'une crise continentale, la société latino-américaine se trouvant dans l'incapacité de remédier au caractère scindé et conflictuel de son identité. Et cette incapacité se manifeste aussi bien sur le plan politique que sur le plan artistique.

Certains textes de Bolaño témoignent bien de cet échec politique. L'épisode historique de Tlatelolco constitue ainsi le cœur historique du roman de *Amuleto*. Dans le récit dont elle est la narratrice, Auxilio Lacouture raconte comment elle s'est cachée dans les toilettes de l'Unam, l'université publique de Mexico, pendant que l'armée envahissait le campus. L'épisode se situe en mai 68 et les revendications de tous ordres sont à l'ordre du jour : la jeunesse dénonce la répression policière et demande plus d'égalité et davantage d'opportunités pour les classes populaires, certains prônent même l'instauration d'un régime révolutionnaire¹⁵⁹. Pourtant, la lecture de l'enfermement de Lacouture est double : d'un côté il peut symboliser la résistance face au pouvoir oppresseur. Mais d'un autre côté, compte tenu de la caractérisation du personnage, assez extravagant voire délirant dans le romantisme de son engagement, l'enfermement pourra être lu comme un symptôme d'un échec : personne hormis la narratrice ne semble accorder beaucoup d'importance à cet acte de résistance. On retiendra en effet si l'on privilégie cette interprétation le fait qu'Auxilio Lacouture va *monologuer* dans cette réclusion forcément triviale (elle est dans les toilettes, ce qui sape bien

¹⁵⁸ Chiara Bolognese, *op. cit.*, p. 116.

¹⁵⁹ Pour connaître les détails des revendications du mouvement des étudiants au Mexique lors de l'épisode de Tlatelolco, voir Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco: testimonios de historia oral*, México, D.F., Ediciones Era, 1998.

entendu la portée éventuellement épique de son geste). Elle parle toute seule comme la poétesse qu'elle est, elle ne parle pas à la société, son discours n'est tenu que pour elle-même, à l'écart, presque en secret. Chiara Bolognese ajoute :

En la tormenta que lleva al naufragio de enteras generaciones, es la identidad latinoamericana misma la que se hunde en la nada posmoderna, y de ello Auxilio se hace portavoz y ejemplo hasta llegar a definirse a sí misma como "sombra de un barco naufragado"¹⁶⁰.

La critique italienne conclut que l'échec est inévitable et dresse à partir de cet enseignement une typologie orientée des personnages de Bolaño, qu'elle classe en deux catégories : les personnages expatriés, et les personnages qui vivent l'horreur des dictatures dans leur propre chair. Patricia Espinosa propose le terme « posdevastación »¹⁶¹ pour décrire les références de Bolaño à une réalité latino-américaine qui serait en elle-même un échec.

Le fait d'avoir pris acte de cette impossibilité ou frustration des rêves révolutionnaires latino-américains pourrait expliquer le recours de l'auteur à l'esthétique de l'absurde, ainsi que l'explique Antoine Ventura :

On observe une écriture très existentialiste, qui s'apparente à la manière de la littérature de l'absurde par les comportements assez fermés, hiératiques, voire fragmentés (schizo) d'un certain nombre de personnages, des personnages froids, proches de L'étranger de Camus, dont la psychologie reste plutôt hors champ pour le lecteur¹⁶².

Ce comportement « schizo » et les situations absurdes qu'il provoque nous placent bien évidemment dans un champ où les relations causales sont distendues, où la logique échappe au lecteur. L'effet est comique mais il trahit en même temps un monde dominé par le hasard et l'arbitraire. Une bonne illustration de ce phénomène sera fournie par 2666. La deuxième partie du roman nous narre l'histoire d'un professeur de philosophie, l'exilé chilien Óscar Amalfitano. Son épouse, qui est également la mère de leur enfant, Lola, montre de nombreux signes d'instabilité mentale. Elle finit par abandonner son époux et sa fille pour se rendre à l'asile de Mondragón, en Catalogne. Elle est en effet obsédée par un poète qui s'y trouve interné, seulement désigné par le texte comme « *el poeta* » (sous les traits duquel a été unanimement reconnu le poète Leopoldo María Panero). Après un voyage improvisé et par conséquent émaillé de nombreuses péripéties, elle réussit enfin à rencontrer le poète. Elle lui demande de s'évader avec lui à Paris : « *Viviremos como profetas mendigos o como profetas niños mientras los ojos de París estarán enfocados en otros blancos, la moda, el cine, los juegos de azar, la literatura francesa y norteamericana* »¹⁶³. Le poète sourit et pour toute

¹⁶⁰ Chiara Bolognese, *op. cit.*, p. 120.

¹⁶¹ Patricia Espinoza, "Tres de Roberto Bolaño: el crac a la posmodernidad", dans Patricia Espinosa, *op. cit.*, p. 173.

¹⁶² Antoine Ventura, « De la fragmentation et du fragmentaire dans l'œuvre narrative de Roberto Bolaño », dans Karim Benmiloud et Raphaël Estève (éd.), *op. cit.*, p. 205.

¹⁶³ Roberto Bolaño, 2666, *op. cit.*, p. 224.

réponse lui demande du chocolat. Après une conversation où personne n'écoute l'autre –il y a deux autres personnages présents– le poète lui demande une cigarette et part. On a ici l'impression que toute l'histoire naît du comportement arbitraire de Lola. Celle-ci, en abandonnant sa famille, réalise le même geste que les artistes engagés du réal-viscéralisme, le renoncement romantique dont nous avons parlé dans le chapitre précédent. Le poète interné, en tant qu'il est sujet à des troubles mentaux, semble évoluer dans une réalité parallèle : celle de Lola est on l'aura compris elle-même déjà assez étrange. Le projet d'évasion de la jeune femme semble ainsi particulièrement manquer de fondement et s'avère comme on pouvait s'en douter non-avenu. Lola présente son plan d'évasion au poète dans des termes si ingénus que le lecteur comprend que le projet est voué à l'échec et la situation, totalement absurde :

Y luego le dije lo que de verdad quería decirle: que ella sabía que él no era homosexual, que ella sabía que él estaba preso y deseaba huir, que ella sabía que el amor maltratado, mutilado, dejaba siempre abierta una rendija a la esperanza, y que la esperanza era su plan (o al revés), y que su materialización, su objetivación consistía en fugarse del manicomio con ella y emprender el camino de Francia¹⁶⁴.

Cette absurdité est confirmée par la réponse du poète : « *¿Y esta qué?* »¹⁶⁵. Le projet de Lola ne se réalisera jamais, le poète ne manifestant à son égard aucune forme d'intérêt. Dans 2666, l'époque a changé par rapport à celle des réal-viscéralistes. Et c'est peut-être ce qui y comprime encore davantage la durée de vie du mythe romantique de l'artiste, avant que ce dernier ne se solde définitivement par une l'échec, Le décalage entre le projet de Lola et la probabilité de le mener à bien est plus abyssal que jamais, et témoigne de l'égarement du personnage. Lola ne va d'ailleurs pas tarder à passer à autre chose.

I.3.1.2. L'esthétique de l'ambigüité

On aura compris de tout ce qui précède que les textes de Bolaño, peut-être est-ce leur façon de s'inscrire dans la post-modernité, jouent avec l'ambigüité. Ainsi, la critique vénézuélienne María Antonieta Flores insiste sur le fait que *Los detectives salvajes* met en œuvre une véritable esthétique de l'imprécision. La critique évoque ainsi « *una atmósfera de vaguedad, de falta de certeza* »¹⁶⁶. Ce manque délibéré de précision n'est pas seulement une posture conceptuelle, mais bien également une stratégie stylistique, car cette approximation va correspondre mimer le cheminement du lecteur vers l'information, son accès fragmentaire à celle-ci (de la même façon que dans un récit policier, le lecteur veut avancer à travers les pistes fragmentaires pour trouver la réponse aux énigmes proposées par le texte). Dans *Los*

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 222.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ María Antonieta Flores, "Notas sobre Los detectives salvajes", dans Celina Manzoni (ed.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002, p. 92.

detectives salvajes, García Madero, projection à ce titre du lecteur dans le texte (puisque l'auteur est toujours chez Bolaño le tiers délocuté), ne cesse de rassembler les informations éparses qu'il glane çà et là auprès des autres membres du réal-viscéralisme. Il apprend ainsi qu'Ulises Lima est en réalité un pseudonyme :

- ¿Qué edad tenía Ulises Lima cuando Laura Damián murió?
María tardó en responderme.
- Ulises Lima no se llama Ulises Lima – dijo con la voz enronquecida.
- ¿Quieres decir que ése es su nombre literario?
María hizo una señal afirmativa con la cabeza, la vista perdida en los intrincados dibujos de la enredadera.
- ¿Cómo se llama entonces?
- Alfredo Martínez o algo así. Ya lo he olvidado. Pero cuando lo conocí no se llamaba Ulises Lima¹⁶⁷.

Pour García Madero, nous avons vu que l'acolyte de Belano représentait un modèle à imiter. Or, son vrai nom, son état-civil pourrions-nous dire, reste flou tout au long de l'œuvre. Et quand celui-ci affleure avec la plus grande incertitude (il n'est pas formellement attesté), on constate qu'il est on ne peut plus générique : Alfredo Martínez, un nom bien entendu beaucoup moins évocateur que celui de Ulises Lima. De la même façon, la première mention de Cesárea Tinajero serait susceptible d'accréditer la thèse de cette esthétique de l'énigme : « *Después mencionaron a una tal Cesárea Tinajero o Tinaja, no lo recuerdo, creo que por entonces yo discutía a gritos con un mesero por unas botellas de cerveza* »¹⁶⁸. C'est ici le sempiternel jeu littéraire sur l'imprécision onomastique (un nom qui change sans cesse ou qu'on n'arrive pas à retenir, lieu commun de toute proposition métafictionnelle qui lui permet de se revendiquer dans l'émancipation vis-à-vis du monde « réel ») qui va ici à privilégier la dimension symbolique ou fonctionnelle du personnage au détriment de sa dimension référentielle. Et les symboles, puisqu'ils ne fonctionnent que sous le régime de *l'absence* (être « à la place de ») ont nécessairement partie liés avec l'énigme ou le mystère. Un mystère que nous appréhendons donc dans le présent paragraphe sous la modalité de l'imprécision (en ayant bien conscience que les deux termes ne sont pas systématiquement superposables, mais gageons que cela est plutôt le cas chez Bolaño)

María Antonieta Flores insiste à partir de là sur le fait que ces imprécisions fonctionnent comme éléments qui réveillent le désir du lecteur :

La escritura va despertando un deseo que va más allá de alcanzar el desenlace y se inscribe en el otro inalcanzable. El saber del lector se va conformando desde la suma de fragmentos y, apenas, se concreta al final y de forma penumbrosa¹⁶⁹.

¹⁶⁷ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, op. cit., p. 41.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 17.

¹⁶⁹ María Antonieta Flores, op. cit., p. 92

Cette préméditation textuelle de l'imprécision aurait ainsi deux fonctions. En premier lieu, esquisser performativement (quand le texte fait formellement ce qu'il dit substantiellement) le portrait d'une société dominée par l'ambiguïté telle qu'elle peut, être conçue par la post-modernité. Parallèlement, cet appel d'air permanent que le texte crée par les lacunes liées à cette imprécision, va bien sûr s'avérer un très puissant moteur herméneutique : comme un appât pour le lecteur, sans cesse incité à combler les vides, à interpréter tous les signes comme autant d'indices dont la résultante, espère-t-on sans cesse, nous permettra d'accéder à un sens concret. Car c'est bien de cela qu'il s'agit, et qui est accentué par cette esthétique de l'imprécision : la quête du sens. Sauf que, chez Bolaño, nous l'avons répété à de nombreuses reprises, il n'y a jamais une réponse finale ou définitive. Comme le signale Antoine Ventura au sujet des nouvelles de Bolaño :

Cette avancée vers le rien s'explique en partie par le recours à des clôtures non accentuées (Philippe Hamon, Guy Larroux), c'est-à-dire que les nouvelles concernés ne se terminent pas sur un effet de surprise, de résolution, sur un point, mais au contraire semblent finir sans finir, comme au moyen de points de suspension, suspension de la narration qui laisse l'histoire racontée incomplète ou du moins chez le lecteur un sentiment d'incomplétude, d'inaboutissement. La fin du texte n'est pas la fin de l'histoire, et le texte installe, parfois, seulement des prémisses¹⁷⁰.

Et nous pouvons donc relier ces « prémisses », à une signification pour elles-mêmes (c'est-à-dire en tant qu'elles sont et sont uniquement des prémisses et expriment à ce titre une forme d'incomplétude) : la déclaration formelle – le texte ne dit pas, il *fait* – de la crise de valeurs d'une époque. Dans le cas du réal-viscéralisme, face au traditionalisme de la littérature mexicaine, seuls deux choix paraissent s'offrir aux individus : un romantisme suranné ou une forme de nihilisme. Telle est l'alternative bolañienne que nous essayons de circonscrire.

Un exemple très parlant de cet inachèvement narratif dont nous parlons est donné par *Una aventura literaria*, une nouvelle du recueil *Llamadas telefónicas*. Dans cette nouvelle, un écrivain plutôt confidentiel appelé B devient peu à peu obsédé par un autre écrivain, A, celui-là célèbre. Le motif de l'obsession est la bienveillance publique dont A témoigne à l'égard de l'œuvre de B et ce malgré le fait que B s'est moqué de A dans un de ses livres. Très intrigué, B décide de se rendre dans la ville où réside A. Le lecteur s'attend alors à la résolution promise tout au long du texte : une discussion entre les deux écrivains et surtout connaître les raisons de A. Pourtant, la nouvelle se termine au moment où B arrive chez A. Cet inaboutissement suggère plusieurs lectures possibles eu égard aux prémisses proposées par le texte. La critique de l'aspect lié aux « relations publiques » parasitant éventuellement la pureté du métier d'écrivain pourrait en être une. Une autre lecture nous fait retrouver une

¹⁷⁰ Antoine Ventura, *op. cit.*, p. 205.

configuration récurrente chez Bolaño : un personnage, la plupart du temps un artiste, est mû par un désir particulier (accéder à une vérité, résoudre une énigme, combler un manque, cerner sa propre identité). Mais ce désir n'est jamais complètement satisfait, et le personnage désirant (comme B dans cette nouvelle ou comme García Madero) ne parvient même pas à établir la nature exacte de son désir. Le texte pose ainsi beaucoup plus de questions (qu'il décline sous diverses formes) qu'il n'apporte de réponse, la propension de l'auteur à la fragmentation déclarant bien entendu le parti pris esthétique de l'*inachèvement*. Dans *Los detectives salvajes*, la question de l'idéal ou du mythe littéraire est posée de toutes les manières possibles par la démultiplication des voix constituant ce récit en partie choral. Et on voit bien que l'image finale que le roman nous propose, est, au-delà de l'errance, bien davantage celle de *l'errément* : García Madero et Lupe perdus dans le désert nous font comprendre qu'aucune réponse ne sera proposée. Le sens fait défaut.

La fragmentation puisqu'elle ruine en la pluralisant l'unicité de la vérité, support de toute certitude, a donc partie liée avec le mystère : le mystère, en particulier, de la condition de l'artiste dont le thème est quasi obsessionnel dans l'œuvre de Bolaño. C'est quasiment un lieu commun, ce qui est obscur a toujours l'air plus « profond » que ce qui est clair, et le mystère est par conséquent très souvent le ferment de la fascination. Dans *Los detectives salvajes* tous les personnages se montrent donc intrigués par Lima, Belano et Tinajero, parce que mais personne n'arrive à les connaître entièrement. C'est le sens que nous donnons à cette idée de sacralisation : moins les choses sont compréhensibles, plus elles sont sacralisées. Pour ce qui est des individus et en l'occurrence, des personnages, cette difficulté d'accès (les relations de séduction amoureuses capitalisent depuis toujours la mécanique du « suis-moi je te fuis, fuis-moi je te suis ») à leur identité/intimité/vérité provoque nécessairement, comme l'a bien souligné María Antonieta Flores, le désir de les connaître mieux. La narration avance (le lecteur a envie de continuer à lire) parce que l'on nous promet de nous délivrer le secret de la vraie poésie, mais aussi – et peut-être surtout – parce qu'on nous promet de nous livrer le secret des trois personnages mythifiés ou sacralisés par leur aura de mystère, Lima, Belano et Tinajero. Nous l'avons répété, la réalisation de cette promesse est toujours différée. La relation concomitante entre la promesse d'une révélation et le désir de l'atteindre ouvre la voie à une lecture du roman qui n'a pas à notre sens été suffisamment exploitée, et c'est bien entendu là que nous souhaiterions situer notre apport : celle du désir comme moteur de la diégèse.

Dans son étude, María Antonieta Flores confirme que cette esthétique de l'imprécision est bien entendu en premier lieu un fait langagier. Ainsi, dans *Los detectives salvajes*, le début de la narration d'Edith Oster illustre bien ce régime de l'ambiguïté. Dans l'extrait à suivre, la

conjonction « o » est ainsi l'objet d'une utilisation particulièrement dense que nous interpréterons comme un signe du caractère « hésitant » décelable dans le discours de la plupart des narrateurs du roman : « *en esa época yo estaba gorda o creía que estaba gorda (...) también tenía dos vidas o una vida que parecía dos vidas (...) Abraham tenía una beca o algo parecido* »¹⁷¹.

L'interprétation livrée par María Antonieta Flores à propos de cette esthétique de l'imprécision est très prévisible : elle affirme ainsi que cette tendance « évasive » de la narration entend mimer ou exprimer la dissolution contemporaine du sujet, brisé par la multiplicité qui rend son identité poreuse. Le critique péruvien Julio Ortega écrit ainsi à propos de cette multiplicité que

[...] al reconstruir la noción postmoderna de identidad, para que sea capaz de expresar lo no meramente idéntico sino la inclusividad del "sí mismo" desde el Otro, nos encontramos con este espacio abierto por la indeterminación del yo. Por eso, (...) he propuesto que escribamos en español esta palabra como y/o; porque el yo opera como este y aquel, o como este o aquel, siendo un yo ilativo, desiderativo, rearticulatorio¹⁷².

La fragmentation formelle des récits correspond donc prévisiblement à la fragmentation conceptuelle de l'identité des personnages. Ce qui mène à aborder le thème de l'errance, qui va bien entendu elle aussi métaphoriser l'idée d'une identité en mouvement constant.

I.3.2. Errance et marginalité

Les personnages de Bolaño sont toujours en train de voyager, comme s'ils craignaient de devenir sédentaires (Lima et Belano dans *Los detectives salvajes*, Benno von Archimboldi dans *2666*). D'autres récits plus courts, en premier lieu, donc, des nouvelles, traitent de personnages qui se trouvent à l'étranger ou loin des endroits qui leur sont familiers (Héctor Pereda, citadin se trouvant loin de la civilisation dans la nouvelle *El gaucho insufrible* ; Rogelio Estrada, chilien qui part en exil à l'Union Soviétique dans la nouvelle *La nieve* ; Auxilio Lacouture, uruguayenne qui habite à Mexico dans le roman *Amuleto*). Nous allons essayer d'expliquer la raison de la présence de ce motif dans l'œuvre de l'auteur et la façon dont il s'articule à d'autres éléments du texte.

I.3.2.1. Des nouveaux itinéraires de l'errance

Nous avons vu qu'il était préférable d'appréhender l'identité du sujet bolañien sous l'angle de l'indétermination. Ce moi multiple et fragmentaire, jamais identique à lui-même,

¹⁷¹ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, op. cit., p. 402.

¹⁷² Julio Ortega, « Identidad y postmodernidad en América Latina », *Guaragua*, 1997, (« Año 1 »), p. 4.

c'est-à-dire jamais assigné à une place fixe et définitive, va donc trouver dans l'itinérance de l'individu son expression la plus appropriée. D'où notre insistance à venir sur le motif de l'errance chez Bolaño qui va donc connoter cette itinérance dans le sens de l'indigence. Le déplacement ne permet en effet pas seulement au sujet bolañien de s'inscrire dans le mythe romantique du voyageur en quête d'aventure : ce mouvement constant semble également être nécessaire à sa survie. En outre, endosser le rôle de l'étranger et la position de l'altérité, intégrer une minorité, semble garantir une bonne visibilité politique, au sens contestataire ou militant du terme. Nous verrons plus loin comment se manifeste la conscience que Bolaño a d'un certain épuisement de cette manière de penser binaire (normes/marges, pouvoir/contestation, oppresseurs/opprimés). Cette double signification du voyage (en tant que mythe romantique et en tant que stratégie politique) est repérable dans *Los detectives salvajes*. En effet, les personnages sont constamment en mouvement, que ce soit un mouvement qui correspond à la poursuite d'un objectif précis, comme la quête de Tinajero ou que ce soit un mouvement apparemment chaotique, sans un but défini, comme le séjour de Lima en Europe. Évidemment, la recherche de Cesárea Tinajero poursuit un objectif bien défini, mais l'errance ne cesse malgré tout à notre sens de la parasiter. La quête de Tinajero est ainsi fortement digressive et elle ne semble jamais épuiser la volonté de voyage. Le lecteur apprend en effet l'existence de la poétesse au début du roman, mais les réal-viscéralistes n'arrivent à la retrouver que dans la dernière partie du texte. La digression est ainsi une technique d'écriture qui s'articule avec la condition errante des personnages, comme si la quête entreprise par Belano et Lima n'était qu'une excuse pour permettre aux jeunes réal-viscéralistes de se perdre dans le désert, pour devenir cet Autre, étranger à jamais, se déplaçant aux limites de la civilisation.

Il est à ce titre significatif que les dernières entrées du journal de García Madero (juste avant l'excipit du roman proposant ces devinettes graphiques) ne soient qu'une série de toponymes des endroits parcourus, sans aucune glose quant aux tenants et aux aboutissants des déplacements que ces lieux impliquent:

10 de febrero
Cucurpe, Tuape, Meresichic, Opodepe.
11 de febrero :
Carbó, El Oasis, Félix Gómez, El Cuatro, Trincheras, La Ciénega.
12 de febrero
Bamuri, Pitiquito, Caborca, San Juan, Las Maravillas, Las Calenturas¹⁷³

Le voyage semble ici être parvenu à son terme : le texte suggère que García Madero va continuer à errer dans le désert dans une forme de mouvement perpétuel. Ce faisant, la figure

¹⁷³ Roberto Bolaño, *op. cit.*, p. 607.

de García Madero remplace, d'une certaine manière, qu'on qualifiera de symbolique, celle de Tinajero.

Il y a bien entendu, ainsi que nous l'avons laissé entrevoir, une symbolisation politique (toujours au sens contestataire du terme) du thème de l'errance, qui pourra même de façon plus concrète être envisagée en soi comme un acte militant. Ainsi, Joaquín Manzi affirme que cette disposition à l'itinérance est un trait caractérisant la génération de ceux qui ont eu 20 ans dans les années 70¹⁷⁴, une génération hantée par le rêve de liberté et de l'autonomie. C'est en tout cas ce que semblaient lui promettre les créations culturelles nord-américaines d'après-guerre, références obligées des réal-viscéralistes dans *Los detectives salvajes* :

¿Ustedes han visto Easy Ryder? Sí, la película de Dennis Hooper, Peter Fonda y Jack Nicholson. Más o menos así éramos nosotros entonces. Pero sobre todo más o menos así eran Ulises Lima y Arturo Belano antes de que se marcharan a Europa. Como Dennis Hooper y su reflejo: dos sombras llenas de energía y velocidad¹⁷⁵.

Le film *Easy Rider* met en effet en scène des personnages eux aussi notoirement et surtout *sauvagement* avides de liberté¹⁷⁶. Il s'agit de deux jeunes appelés Wyatt et Billy, qui parcourent les routes des États-Unis portés par le vent de la culture rock et hippie. Le texte cherche ainsi à établir des ponts entre les personnages du film et les réal-viscéralistes (et à travers eux génération mexicaine de 68) qui seraient le pendant mexicain de cette vague de contestation idéologique nord-américaine de la seconde moitié des années soixante.

L'article du critique français Claude Fell définit ainsi l'errance des réal-viscéralistes comme une forme de résistance contre le pouvoir :

El nomadismo, tal y como lo viven los dos protagonistas en la segunda parte de la novela, se convierte en prolongamiento de esta actitud « rebelde » (de donde viene el adjetivo « salvajes » del título), y en expresión de un rechazo del statu quo, del inmovilismo, del uniformismo, de la « violencia totalitaria » (...), de la residencia forzada, propios de cierta modernidad¹⁷⁷.

Cette réaction contre le pouvoir est souvent interprétée à la lumière d'une dialectique chère aux penseurs postmodernes, celle du centre opposé aux marges, comme nous pouvons l'observer dans les propositions de la critique canadienne Lynda Hutcheon :

When the center starts to give way to the margins, when totalizing universalization begins to self-deconstruct, the complexity of the contradictions within conventions—such as those of genre, for instance—begin to be apparent¹⁷⁸.

¹⁷⁴ Joaquín Manzi, "El secreto de la vida (no está en los libros)", dans Celina Manzoni (ed.), *op. cit.*, p. 153.

¹⁷⁵ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, *op. cit.*, p. 321.

¹⁷⁶ Dennis Hooper, *Easy Rider*, (DVD), Paris, Le Monde, 2009, 92 min.

¹⁷⁷ Claude Fell, *op. cit.* p. 153.

¹⁷⁸ « Lorsque le centre cède sa place aux marges, lorsque l'universalité totalisante commence à se déconstruire elle-même, la complexité des contradictions à l'intérieur des conventions -comme celles du genre, par exemple- commencent à devenir visibles ». Linda Hutcheon, *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*, New York, Routledge, 1988, p. 59.

Comme nous pouvons le confirmer à la lumière de cette citation, les études postmodernistes tendent plus ou moins toujours implicitement à valoriser les sujets se situant « à la marge » et les discours dits marginaux. C'est là, dirons-nous, leur affect « romantique ». On comprendra par conséquent notre volonté, en menant une étude sur l'œuvre de Bolaño, si caractéristique en ce sens, de continuer au moins partiellement à nous maintenir dans le cadre d'interprétation ouvert par les théoriciens de la postmodernité, comme la plupart des études critiques portant sur l'auteur chilien l'ont fait en ayant elles aussi conscience du caractère daté de ce paradigme. Le départ de Tinajero pour aller au Nord du Mexique ou, dans 2666, celui d'Amalfitano qui quitte sa terre d'adoption, l'Espagne, pour aller à Santa Teresa au Mexique peuvent donc être interprétés comme répondant au besoin de s'éloigner de ce qui s'apparentera à un centre (culturel, politique, économique) pour se rendre à la périphérie, ou à la marge, donc.

Quant à l'errance, que nous opposerons donc à l'itinérance en tant que cette dernière est préméditée tandis que la première correspond à une dynamique de mouvement plus aléatoire ou arbitraire, presque chaotique avons-nous dit, c'est à elle que Claude Fell réserve l'emploi de l'adjectif « nomade ». Une des caractéristiques principales du groupe réal viscéraliste est en effet *l'improvisation*. Cette improvisation qui caractérise donc l'errance nomade, nous renvoie ainsi à une forme de mouvement continu. Le prix à payer pour ceux qui mènent une vie nomade est bien entendu une forme de précarité. Une précarité contre laquelle le premier recours est celui de la vie en communauté, une communauté par définition elle-même mouvante. Claude Fell signale très clairement l'existence de ce rapport entre nomadisme et communautarisme : « *hay que señalar que nomadismo y comunitarismo van frecuentemente a la par, lo que subraya el aspecto "fundacional" del primero, incluso si muchas de estas comunidades presentan un carácter efímero* »¹⁷⁹. Malgré cette solidarité communautaire et ce rapport à l'altérité induit par la *tutelle* que cette communauté se choisit (l'inspirateur ou le précurseur que le groupe va suivre nécessairement antérieur à la communauté), Fell propose une lecture du roman allant dans le sens du désenchantement où il y aurait un discours de « *desencanto y pesimismo* »¹⁸⁰.

Nous l'avons dit, il est parfois plus approprié de parler d'itinérance à propos de l'œuvre, même si chez Bolaño l'itinéraire laisse ponctuellement sa place à l'errance. Pour nous référer au déplacement ayant un but avéré, nous utiliserons tout simplement le terme « voyage ». Le voyage implique souvent chez Bolaño une forme de quête, même si le sujet n'est pas sûr de

¹⁷⁹ Claude Fell, *op. cit.*, p. 154

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 155

l'objet de celle-ci. C'est ainsi que l'objet de la quête vice-réaliste est extrêmement vague, étant de nature poétique (un « idéal ») ou littéraire. Et c'est cette grande imprécision de l'objet, son aspect non substantiel qui pourra le cas échéant rapprocher leur quête du mouvement a priori contraire parce qu'indéterminé de l'errance. Le voyage sera aussi une façon de satisfaire l'exigence initiatique, le passage obligé du fait de son caractère canonique d'une formation intellectuelle ou d'une maturation individuelle. Ainsi dans *Los detectives salvajes*, les réal-viscéralistes s'inspirent largement des avant-gardes européennes et il est donc peu surprenant que les membres du groupe aillent directement sur le Vieux Continent s'imprégner de l'esprit qui animait ces dernières. Le fait qu'Ulises Lima décide de se rendre à Paris n'est à ce titre pas anodin. Dans ce sens, son voyage est tout sauf erratique puisque Lima va souhaiter rencontrer Michel Bulteau, le poète d'avant-garde français. Dès que l'information du départ de Lima est communiquée à María Font, cette dernière n'a aucun doute quant aux attendus « poétiques » du voyage : « *Ulises viaja esta semana a París. Qué bien, dije, podrá conocer a Michel Bulteau* »¹⁸¹.

Roberto Bolaño présente lui-même le voyage comme un geste artistique, se situant dans un éventuel rapport d'imitation vis-à-vis de mouvements culturels antérieurs et faisant, on l'aura compris, référence :

En un principio, para mí, el viaje era esencial. El viaje, en el imaginario de mi generación, era el viaje de los beatniks. Y eso se prolongó varios años después, incluso cuando viajé por Europa. Pero hay un momento en que todo viene a ser lo mismo. El paisaje varía, la arquitectura varía, pero la mecánica del viaje, las revelaciones del viaje, se empiezan a repetir. El viaje, cuando eres joven, es una especie de epifanía de las grandes apariciones¹⁸².

C'est donc le cas de la génération *beat*, mouvement artistique américain des années 50, qui se caractérise par toute une tradition de voyages et d'errance, comme par exemple le roman le plus représentatif du mouvement, *On the road*¹⁸³. Telle est en effet la liberté que semble offrir le continent américain d'après-guerre, l'indépendance à laquelle les jeunes gens accèdent dans le choix de leur destin, la revendication d'un style de vie alternatif, bohème, nomade, opposé aux codes de l'*establishment*. Mais, comme l'auteur le signale, même le voyage peut conduire à l'ennui baudelairien, à force de se répéter et de perdre cette magie susceptible de nous mener à l'« épiphanie ».

Le voyage a une autre fonction dans *Los detectives salvajes*, qu'on pourra qualifier de beaucoup plus instrumentale. Comme il a déjà été signalé, le roman se présente comme une série de récits fragmentaires. Cette fragmentation narrative qui implique donc un nombre

¹⁸¹ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, *op. cit.*

¹⁸² Roberto Bolaño et Andrés Braithwaite, *op. cit.*, p. 57.

¹⁸³ Jack Kerouac, *On the road*, London, Penguin, 2000.

important de narrateurs distincts qui, homodiégétiques, sont autant de personnages différents. Pour une meilleure lisibilité et un meilleur repérage ou une meilleure identification de ces personnages, il n'est pas inutile de différencier les lieux associés à leur récit, astuce narrative à laquelle le roman ne se prive pas d'avoir recours. Cette polyphonie ou démultiplication narrative des voix est donc accompagnée d'une démultiplication des espaces. Qui suggère de la sorte une forme de mouvement perpétuel, une poétique du changement constant. Il y a des moments où le roman semble suggérer une extension infinie de sa diégèse. Le caractère perpétuel du voyage peut bien entendu également être la métaphorisation du rapport entretenu par l'auteur avec son texte. Un rapport par exemple placé sous le signe du doute, à l'origine de la nécessité du créateur de reporter la fin du texte. Claude Fell souligne cette fonction :

El viaje es entonces una empresa permanente de regeneración y al mismo tiempo la representación metafórica de la duda propia del creador, "incierto de sí mismo y como inexistente" (Blanchot). Desde esta perspectiva, la trayectoria de los personajes de *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño no ofrece ninguna solución de continuidad: los veinte años de errancia de Arturo Belano y Ulises Lima se sitúan el prolongamiento exacto de su educación poética, de su voluntad inicial de ruptura, de salir de los "caminos balizados" y de su búsqueda frustrada¹⁸⁴.

Le nomadisme serait une métaphore du nécessaire *tâtonnement* de l'artiste : celui qui dans la lignée des écrits de George Steiner place l'art avant tout sous le signe de la contingence. On soulignera aussi dans une moindre mesure la volonté de l'artiste de chercher une voix qui diffère des autres. La quête d'une originalité qui nous ramène on le sait à l'idéal romantique.

I.3.2.2. Le canon littéraire : centres et marges

Comme nous l'avons vu, la littérature est le sujet principal de l'œuvre de Bolaño. Nombreux sont ainsi ceux, parmi les narrateurs de l'ouvrage qui se positionnent vis-à-vis de leurs goûts littéraires et d'une éthique de la vie de l'artiste. Ce positionnement peut parfois s'accompagner d'un regard condescendant envers tout ce qui se trouverait « en deçà » de leur système de valeurs. Ainsi, les réal-viscéralistes ont une piètre opinion des écrivains qu'ils déclarent « médiocres » du fait de l'appui politique ou institutionnel dont semble bénéficier leur carrière. La remise en cause politique de ce que les latino-américains appellent le « canon » littéraire devient ainsi une forme de passage obligé. Vivant ainsi comme une nécessité fondamentale le fait de se situer d'une façon ou d'une autre à la marge, les vices-réalistes recourent de la sorte l'idée postmoderne soutenant qu'il n'y a plus de centre, c'est-à-dire de Un. La seule réalité accessible serait en effet désormais *intersubjective*, c'est-à-dire la

¹⁸⁴ Claude Fell, *op. cit.*, p. 165.

résultante de la synthèse de la *multiplicité* qui par définition caractérise la marge, une marge qui est toujours déjà plurielle : les marges.

C'est tout le sens de l'approche de l'œuvre de Bolaño par Edmundo Paz Soldán. En empiétant sur l'espace du débat critique théoriquement réservé à l'essai (il est bien entendu loin d'être le premier à le faire en Amérique latine), Bolaño fait selon Paz Soldán du texte de fiction « *una máquina textual de guerra* »¹⁸⁵. Ce qui équivaut dans l'esprit du Bolivien à « *atacar a algunos autores para reivindicar a otros (y de paso, en la reformulación, instalarse en el nuevo paradigma del canon* »¹⁸⁶. Il s'agit d'un point de vue que l'on retrouve également chez Celina Manzoni :

La persistencia en la construcción de un proyecto de escritura que transforma la biografía del artista, junto con las series de nombres y obras, en instrumento de modulación y linaje, proyecta los textos de Roberto Bolaño al espacio siempre polémico de la reformulación canónica¹⁸⁷.

Dans pratiquement tous les romans de Bolaño il y a donc des références constantes aux auteurs historiques (non fictifs) et à leurs œuvres, que ce soit pour en faire l'éloge ou (le plus souvent) pour les attaquer. Quand l'attaque vise de façon explicite l'œuvre d'auteurs consacrés ou commente avec ironie leur attitude mondaine, éthique, donc (un rapport obsessionnel, par exemple, à leur propre célébrité), on peut dire que l'auteur propose d'une certaine façon ou implicitement une révision du panthéon littéraire. Dans *Los detectives salvajes*, un des écrivains le plus attaqués est on le sait Octavio Paz, dont les réal viscéralistes déclarent qu'il est leur « *gran enemigo* »¹⁸⁸. On sait bien pourquoi : Octavio Paz est présenté dans le texte (et bien entendu ailleurs aussi) comme un écrivain « officiel » de l'État mexicain. La marginalité revendiquée des réal-viscéralistes est par définition programmée pour s'opposer à cette condition sociale privilégiée en commençant par la dénoncer.

Cette idée se confirme lorsqu'on analyse, toujours dans *Los detectives salvajes*, les témoignages des écrivains qui participent à la *Feria del Libro de Madrid*. Sept auteurs prennent ainsi la parole dans ce que le texte présente comme des sortes d'entretiens ou d'interviews où ces auteurs, certains plus reconnus que d'autres, évoquent leur conception de la littérature et du métier de l'écrivain. Le dénommé Pere Ordóñez affirme ainsi :

Hoy los escritores de España (y de Hispanoamérica) proceden en número cada vez más alarmante de familias de clase baja, (...) y su ejercicio más usual de la escritura es una forma de escalar posiciones en la pirámide social, una forma de asentarse cuidándose mucho de no transgredir nada. No digo que no sean cultos. Son tan cultos como los de antes. O casi. No digo que no sean trabajadores. ¡Son mucho más

¹⁸⁵ Edmundo Paz Soldán, "Roberto Bolaño: literatura y apocalipsis", dans Edmundo Paz Soldán et Gustavo Faverón Patriau (éd.), *op. cit.* p. 28

¹⁸⁶ Ibidem.

¹⁸⁷ Celina Manzoni, "Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño", dans Edmundo Paz Soldán et Gustavo Faverón Patriau, *op. cit.* p. 342

¹⁸⁸ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, *op. cit.*, p. 14.

trabajadores que los de antes! Pero son, también, mucho más vulgares. Y se comportan como empresarios o como gánsters. Y no reniegan de nada o sólo reniegan de lo que se puede renegar y se cuidan mucho de no crearse enemigos o de escoger entre estos a los más inermes. (...) Las puertas, implacablemente, se les abren de par en par. Y así la literatura va como va¹⁸⁹.

Le texte condamne sans ambiguïté le « galvaudage » de l'art et de la condition d'artiste, trivialement réduits à des leviers d'ascension sociale. Avec tout le corolaire de compromissions que cela implique : pour n'en citer qu'un, le souci permanent du « politiquement correct ». C'est-à-dire cette autocensure « intéressée » où l'artiste subordonne sa liberté de parole à une prise d'intérêt : celle qui lui permettra de faire carrière. Mais l'intérêt de cet extrait si situe surtout dans le fait que la critique ne vise pas seulement les écrivains établis, célèbres ou riches. Elle vise aussi les écrivains inconnus. Le discours serait donc en quelque sorte politique au sens éthique du terme, mais pas au sens idéologique, indifférent par exemple, à la problématique de l'antagonisme de classe. Mais cela ne veut pas dire pour autant que le « marché » cesse d'être diabolisé. Cobas Garral et Garibotto donnent leur analyse à ce sujet :

Cualquier práctica poética termina por ser cooptada por el mercado y por volverse funcional al sistema; la industria editorial acaba por erosionar el carácter subversivo de la literatura; su conversión en mercancía trae aparejada la despolitización¹⁹⁰.

L'ennemi serait donc, c'est bien entendu une posture topique et un peu datée, le système au sens large : le cadre institutionnel, et le système capitaliste. C'est donc l'émotion, elle aussi déjà un peu ancienne (elle date au moins, des premiers représentants de l'Ecole de Frankfort, Horkheimer, et surtout Adorno), suscitée par la transformation de l'art en marchandise qui va être ici relayée. Avec la « fatalité » suivante, elle aussi désormais bien repérée, que le marché pourra s'approprier les créations artistiques y compris lorsque ces dernières naissent de l'intention politique de dénoncer les travers ou les abus de ce même marché.

Florence Olivier propose ainsi une analyse très instructive des témoignages livrés à la *Feria del libro*. Le cadre à la fois fictif et référentiel d'énonciation est déjà très parlant (puisque la manifestation existe, et au-delà d'elle le lecteur de Bolaño a bien entendu un préjugé assez net sur ce que peut être un salon du livre en général). En effet, un salon du livre est une manifestation à caractère commercial et met à ce titre en avant les écrivains institutionnalisés, publiés par les maisons d'édition les plus importantes. Autant de repoussoirs pour l'idéal romantique de l'artiste tel que semblent l'énoncer les poètes en herbe chez Bolaño. En se servant de l'alibi contextuel de ce salon, chaque écrivain à qui la parole est donnée va ainsi s'exprimer : parfois sur le thème de l'honneur des poètes, parfois sur la

¹⁸⁹ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, *op. cit.*, p. 485.

¹⁹⁰ Andre Cobas Carral et Verónica Garibotto, *op. cit.*, p. 181.

valeur de la littérature, etc. Le passage, très ironique, met en évidence le cynisme des personnages que Florence Olivier souligne de la façon suivante :

Con la carga satírica que encierra el conjunto de los monólogos del capítulo de Los detectives salvajes dedicado a la Feria del libro de Madrid, queda casi despojada de sentido la eventual gradación del “deshonor de los escritores” entre su arribismo y oportunismo en el mercado de los valores literarios convertidos en valores comerciales o su virtual y acomodaticia cobardía frente a formas represivas y criminales del poder político, que los lleva a aceptar o anticipar la censura¹⁹¹.

Il apparaît que ces écrivains, plus opportunistes les uns que les autres, font preuve d'une hypocrisie sans limite. La plupart d'entre eux avouent être satisfaits de leur situation actuelle. C'est ce qui permet à Florence Olivier de parler non plus de l'honneur des poètes mais bien plutôt de leur « déshonneur ». Le contraste avec l'idéal artistique vice-réaliste est d'autant plus facile à saisir que le chapitre se trouve presque à la fin du roman, lorsque le lecteur connaît déjà la philosophie du mouvement. La parodie naît donc de la contextualisation mais aussi bien sûr de ce que disent dans l'absolu ces auteurs. Et toute l'ambiguïté va venir du fait que ce déshonneur va par contrecoup crédibiliser cet idéal romantique des réal-viscéralistes, cette revendication de la marginalité contre le système que le lecteur aurait eu tendance, là encore dans l'absolu, à éventuellement juger caricaturale ou adolescente.

I.3.2.3. L'action politique

Nous l'avons répété, la marginalité est un des étendards du discours postmoderniste. Le critique anglais Terry Eagleton présente cette dimension nettement politique du postmodernisme dans les termes suivants :

Against these Enlightenment norms, it sees the world as contingent, ungrounded, diverse, instable, indeterminate, a set of disunified cultures or interpretations which breed a degree of scepticism about the objectivity of truth, history and norms, the givenness of natures and the coherence of identities¹⁹².

Comme nous pouvons l'observer, cette marginalité n'aurait de sens que dans le rapport antagonique qu'elle instruit vis-à-vis d'un « centre » (instance il est vrai parfois indéterminée). On comprendra alors toute l'importance revêtue par le concept de *territoire*. Le territoire entendu comme espace symbolique permet ainsi de délimiter les contours d'une identité et le cas échéant de problématiser les points d'achoppement de cette identité. En ce

¹⁹¹ Florence Olivier, “El honor y el deshonor de los poetas”, dans Karim Benmiloud et Raphaël Estève (éd.), *op. cit.*, p. 179.

¹⁹² « S'opposant aux normes des Lumières, [le postmodernisme] considère que le monde est contingent, déraciné, diverse, instable, indéterminé, un ensemble de cultures désunies ou des interprétations qui cultivent un degré de scepticisme sur l'objectivité de la vérité, l'histoire et les normes, les idées reçues sur la nature des choses et la cohérence des identités ». Terry Eagleton, *The illusions of postmodernism*, Oxford, UK; Cambridge, Mass., Blackwell Publishers, 1997, p. vii.

sens, la critique chilienne Macarena Areco Morales définit *Los detectives salvajes* comme un roman de « *la intemperie* »¹⁹³, qui s’opposerait ainsi au roman bourgeois dont le critique va préciser la définition. Areco Morales opère ainsi une distinction à partir des concepts de l’intime et du public. L’intime est à partir de là identifié au roman dit « bourgeois ». Cette tradition peut être repérée jusqu’au XIXe siècle. A l’inverse, la sphère du public correspond à une pluralité de voix et à une construction du fait littéraire différente de celle de l’intime. Ainsi entendue, l’écriture de Bolaño appartiendrait au territoire de la dispersion de l’intime, l’endroit où s’installe la prédominance du public. Areco Morales propose l’exemple du renoncement de García Madero au territoire bourgeois du quartier de Lindavista, qui est synonyme d’une vie confortable chez son oncle et sa tante et qui est également associé aux études de droit dans lesquelles le jeune homme s’est lancé. Renoncer à cet environnement peut effectivement équivaloir à s’écarter du cocon de la sphère privée. Et par conséquent marque l’entrée de García Madero dans la sphère publique, condition de possibilité de la vie de bohème à laquelle aspire l’artiste :

Un paraíso-infierno de drogas, sexo y literatura, practicados en espacios no íntimos: cafés de la calle Bucareli, casas de familias disfuncionales, cuartos de azotea, hoteles de mala muerte, paseos por las calles y por los desiertos de México, en los que su rastro desaparece¹⁹⁴.

Même si la formulation « drogas, sexo y literatura » est un peu marquée, le raisonnement d’Areco Morales semble tout-à-fait pertinent : le nomadisme typique des personnages de Bolaño est le résultat d’un refoulement de cette logique du privé.

L’ensemble de ces déterminations pourrait quasiment induire l’idée d’une valorisation de la précarité, qui apparaîtrait, poétiquement, comme une forme de « résistance » à cette logique du privé. Si la compromission est synonyme d’un statut social privilégié, alors par une règle d’association symétrique, on pourrait arriver à l’idée, certes un peu simplificatrice et schématique, que l’indigence est sinon l’indication manifeste du moins le signe éventuel d’une forme d’intégrité morale chez Bolaño. De là à souhaiter consciemment cette précarité, la provoquer, il y a évidemment un pas que ne s’interdiraient peut-être pas de franchir certaines lectures contestataires de l’œuvre du Chilien. D’autant qu’on le sait, le concept de « résistance » est un des mantras des jeunes latino-américains de cette génération. Claude Fell parle à ce propos des références historiques du texte et de la construction d’archétypes en prise avec la mythologie de cette génération née dans les années 50. Une des caractéristiques

¹⁹³ Macarena Areco Morales, “Bolaño no íntimo o la novela de la intemperie” dans Moreno et Andrews (éd.) *op. cit.*, p. 53

¹⁹⁴ Ibidem, p. 54.

de cette génération, très politisée, est l'existence de ce que Fell appelle « *los polos repulsivos* »¹⁹⁵. Les institutions donc, mais aussi la société de consommation.

Il existe à ce titre une forme de paradoxe idéologique dans le discours des réal-viscéralistes (et, par extension, dans le discours de la plupart des personnages chez Bolaño). Il s'agit de leur rapport ambivalent à l'engagement. D'une côté ces personnages sont les énonciateurs d'un discours que nous avons qualifié de postmoderniste, c'est-à-dire exprimant un désabusement vis-à-vis des « grands récits », au premier rang desquels, on le sait se trouvent les eschatologies idéologiques. D'un autre côté, ils continuent pourtant à promouvoir une forme d'engagement par leur rébellion manifeste contre tout ce qui peut se rapporter de près ou de loin à un pouvoir établi. Ce paradoxe est bien à l'œuvre dans *Los detectives salvajes*. On peut par exemple observer cette double tendance contradictoire dans le passage du roman où Rafael Barrios, un membre du groupe réal-viscéraliste que nous avons déjà évoqué, recense toutes les formes artistiques privilégiées par les réal viscéralistes après le départ de Lima et Belano :

Qué hicimos los real visceralistas cuando se marcharon Ulises Lima y Arturo Belano: escritura automática, cadáveres exquisitos, performances de una sola persona y sin espectadores, contraintes, escritura a dos manos, a tres manos, escritura masturbatoria (con la derecha escribimos, con la izquierda nos masturbamos, o al revés si eres zurdo), madrigales, poemas-novela, sonetos cuya última palabra siempre es la misma, mensajes de sólo tres palabras escritos en las paredes (...) ¹⁹⁶.

La liste se prolonge en occupant toute une page et elle indique bien la volonté affichée des réal-viscéralistes de rester à la marge, d'investir les formes de l'avant-garde dans le but premier de s'opposer aux formes traditionnelles. Pourtant, à la fin du passage, une forme de confession va laisser entrevoir le désenchantement dont nous avons parlé :

(...) poemas apócrifos de los nadaístas colombianos, horazerianos del Perú, catalépticos de Uruguay, tzántzicos de Ecuador, caníbales brasileños, teatro Nô proletario... Incluso sacamos una revista... Nos movimos... Nos movimos... Hicimos todo lo que pudimos... Pero nada salió bien ¹⁹⁷.

Comme souvent, c'est l'humour qui va permettre à Bolaño de passer outre le caractère insoluble de cette dialectique marges/centre. En effet, cette longue liste des formes « avant-gardistes » pratiquées par les réal-viscéralistes témoigne clairement d'un sentiment d'épuisement. Et le geste volontariste de rechercher perpétuellement et désespérément de nouvelles manières de se différencier de la tradition finit on le sait dans l'absurdité de l'auto-contradiction.

¹⁹⁵ Claude Fell, *op. cit.*, p. 157.

¹⁹⁶ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, *op. cit.*, p. 214.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

I.3.2.4. Les parcours des marginaux

Chez Bolaño, les artistes s'éloignent donc velléitairement des cercles qui détiennent le pouvoir et s'installent « al margen de las instituciones, abocados más bien a una erosión de la esfera pública desde la periferia, desde la casi invisibilidad »¹⁹⁸. Ce qui nous intéresse ici c'est que cette volonté de demeurer à la marge et va s'accompagner d'un désir ou d'une pratique de l'invisibilité chez les poètes réal-viscéralistes. De ce point de vue, aussi bien la quête par Belano et Lima de Cesárea Tinajero que la disparition volontaire de cette dernière des années auparavant sont symptomatiques de cette volonté d'invisibilité. Devenir invisible offre ainsi la possibilité de n'avoir pas à se voir soi-même comme un objet que le système s'est approprié. Considérée sous cet angle, la quête ne finit jamais, elle doit continuer et recommencer tout le temps. C'est pour cette raison que l'histoire de Lima et Belano et les narrations des autres personnages sont d'une certaine façon les substituts de la production scripturale et entendent (qu'on adhère ou non à ce postulat) faire au même titre que cette dernière, partie de l'œuvre poétique : la poésie serait (dans) la vie des poètes.

C'est en ce sens que la marginalité sera un état éventuellement recherché par les personnages. Quand Chiara Bolognese fait un lien entre l'écriture et la vie de l'auteur, elle affirme qu'aussi bien pour Bolaño que pour ses personnages cette marginalité sera le filtre à travers lequel le désenchantement de la postmodernité est ressenti, sa valeur ajoutée pourrait-on dire si on se risquait à négliger le manque que cette indigence peut impliquer : « *El autor no describe la sociedad posmoderna en sí, sino que se dedica a retratarla viéndola desde el margen y lo marginal*¹⁹⁹. » Ceci implique bien entendu d'avoir préalablement dissocié davantage que ne le font certains critiques marginalité et postmodernité.

Dans cette optique, la narration chorale de *Los detectives salvajes* n'est pas seulement, comme nous l'avons signalé, une stratégie textuelle pour édifier le mythe du réal-viscéralisme : cette polyphonie révèle également la volonté de caractériser la société où l'histoire se situe. Les différentes voix nous donnent accès à une pluralité de perceptions dont la résultante nous informe, sans cependant écraser la subjectivité des énonciateurs quant au contexte dans lequel ils s'inscrivent : leur époque, leurs pays, et bien sûr cette rémanence de l'avant-garde qu'est le réal-viscéralisme avec lequel ils entretiennent tous un rapport plus ou moins direct. Ignacio Echavarría met ainsi l'accent sur ces éléments d'homogénéité discursive repérable dans la série de témoignages composant la deuxième partie de *Los*

¹⁹⁸ Andrea Cobas Carral y Verónica Garibotto, *op. cit.*, p. 170.

¹⁹⁹ Chiara Bolognese, *op. cit.* p. 68.

*detectives salvajes*²⁰⁰. On y relève en effet sous diverses formes un même rapide premier moment d'idéalisation prospective : le rêve d'un paradis promis par l'avant-garde. Puis très vite, ce rêve est repris, *arraisonné* par la logique du désenchantement : celui d'une génération désemparée, désorientée, abdiquant à contrecœur sa candeur romantique sous l'effet plus ou moins traumatisant de la réalité et de l'éventuelle fatalité dont celle-ci est porteuse.

Nous l'avons dit à de nombreuses reprises, un reste de force vitale tente toujours d'échapper à cette fatalité. Ainsi, Ulises Lima, passe un séjour désastreux en Israël : humilié par son ex petite amie (la raison d'être du voyage étant de lui demander de revenir avec lui), il ne parvient pas à trouver du travail et il finit emprisonné. En prison il se lie d'amitié avec Heimito Kuntz, un autrichien d'extrême droite pour le moins extravagant. Cette rencontre remet la machine du voyage en marche, car Ulises Lima va partir en Autriche avec son nouvel ami. De manière remarquable, cette capacité de résilience des réal-viscéralistes se manifeste de la façon la plus *flegmatique* qui soit. A l'opposé, donc, de toute dramaturgie au populaire du terme. C'est particulièrement visible lorsque les réal-viscéralistes accomplissent quelque chose qui pourrait sembler héroïque. Le flegme des personnages va donc contraster avec le caractère tragique de certaines situations dramatiques, ce qui sera de nature à accentuer le caractère comique de certaines scènes. Ainsi, il est impossible de ne pas relever la distance humoristique du texte lorsque les réal-viscéralistes aident Lupe à fuir Alberto, car le lecteur sait qu'Ulises Lima et Arturo Belano sont particulièrement *inefficaces* et malchanceux (comme le prouve le fait qu'ils vont causer indirectement la mort de Tinajero). Le lecteur est placé dans les mêmes dispositions lorsqu'Arturo Belano se rend au siège d'une maison d'édition pour publier « *la antología definitiva de la joven poesía latinoamericana* »²⁰¹. Lisandro Morales, le directeur de la maison d'édition et narrateur de ce récit, se rend immédiatement compte lors de l'entretien avec Belano qu'il s'agit d'un jeune homme plutôt naïf et peu communicatif :

Para matar el tiempo le expliqué que los libros de poesía, ya se sabe, se publican muchos pero se venden pocos. Sí, dijo él, se publican muchos. Por Dios, parecía un zombi. Por un momento me pregunté si no estaría drogado, ¿pero cómo saberlo? Bueno, le dije, ¿y le costó mucho hacer su antología de poesía latinoamericana? No, dijo él, son todos amigos. Qué cara²⁰².

Morales, qui fait preuve d'un certain pragmatisme, se rend compte du fait qu'investir dans le livre de Belano est tout sauf une bonne idée : « *Supe que era mejor no publicar nada de ese poeta* »²⁰³. L'ambition « révolutionnaire » (au sens littéraire su terme donc) de Belano

²⁰⁰ Ignacio Echevarría, "Sobre la juventud y otras estafas", dans Celina Manzoni (ed.), *op. cit.*

²⁰¹ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes.*, p. 207.

²⁰² *Ibidem.*

²⁰³ *Ibidem.*, p. 208.

est donc ici quelque peu ridiculisée. Pourtant l’alter-égo de l’auteur va réussir à faire publier le livre par cette maison d’édition sans trop de difficultés, les employés de Morales ayant accepté à l’avance (et à l’insu de leur patron) de publier l’anthologie du jeune poète. La désinvolture du personnage va donc ici de pair avec une forme de malice picaresque. Le réal-viscéraliste réussit en effet à « contaminer » le territoire qu’il visite, *a priori* une sphère d’effectivité économique, en y faisant prévaloir l’à-peu-près hasardeux dans lequel il se meut comme un poisson dans l’eau. Cette force vitale (et en effet, compte tenu de l’indigence économique des personnages, pourquoi ne pas la qualifier de picaresque ?) incite les personnages à rechercher une extraterritorialité permanente (celle de la maison d’édition est caractéristique pour Belano), pour *resémantiser* ces nouveaux territoires avec les possibilités qu’offre la littérature. Au-delà du fait que Belano réussisse à faire publier un livre « alternatif » dans une maison d’édition qui ne semble pas être mue en premier lieu par l’amour de l’art, cette resémantisation sera bien entendu à l’œuvre au moment de sacrifier certains lieux, comme désert de Sonora où se trouve Tinajero. Nous pouvons d’ailleurs étendre concept de resémantisation territoriale à la biographie de l’auteur. On peut en effet avoir l’impression que Bolaño joue de son extranéité perpétuelle (au Mexique, en Espagne, ailleurs en Europe) vis-à-vis des territoires dans lesquels il situe ses récits pour prévenir tout risque d’une littérature « locale » (ou « nationale ») vraisemblable repoussoir à ses yeux. Le critique espagnol Ignacio Echavarría utilise lui aussi le terme d’extraterritorialité²⁰⁴ pour caractériser ce processus. Ignacio Echavarría définit l’extraterritorialité d’une façon tout à fait attendue comme un régime de production discursive caractérisé par le fait que l’on écrit soit en dehors de la stabilité linguistique de la langue maternelle ou d’une de ses variantes caractérisée (dans le cas de l’espagnol), soit dans une situation d’éloignement géographique de son lieu et plus précisément de son pays d’origine : une situation d’exilé en somme. Pour Echavarría, Bolaño est le paradigme d’une littérature à vocation universelle. Cependant, chez Bolaño il ne s’agit pas de célébrer une mondialisation culturelle. Au contraire, la culture occidentale est présentée comme une entité fracturée. Dans les termes d’Echavarría : « *la noción de extraterritorialidad subvierte la ya anticuada y más complaciente de cosmopolitismo para sugerir (...) una estrategia de exilio permanente* »²⁰⁵. Nous pouvons donc définir cette stratégie de manière schématique : opposer le « global » au « local ». Cette affirmation délimite l’espace bolanoïen comme un espace toujours propre parce qu’il ne l’est jamais : pour le dire autrement, Bolaño est chez lui partout car il n’habite nulle part. Il n’y a

²⁰⁴ Terme également repris par George Steiner pour faire référence aux écrivains nomades et multilingues, dont les écrits n’ont plus de « centre » linguistique. Voir George Steiner, *Extraterritorialité: essais sur la littérature et la révolution du langage*, Paris, Hachette littératures, 2003.

²⁰⁵ Ignacio Echavarría, *op. cit.*, p. 438

donc jamais à strictement parler *d'exotisme* dans sa littérature, un travers qui a peut-être parfois affligé la littérature latino-américaine ou en tout cas constituer un héritage littéraire (celui légué par des auteurs comme García Márquez, Juan Rulfo ou encore Alejo Carpentier) ayant pu s'avérer pesant pour les nouvelles générations d'écrivains.

I.3.3. Les représentations du mal

Selon Georges Bataille, le Mal et la littérature sont tous les reliés d'une façon structurale : « La littérature est l'essentiel, ou n'est rien. Le Mal – une forme aigüe du Mal – dont elle est l'expression, a pour nous, je crois, la valeur souveraine »²⁰⁶. Le Mal est présent dans la littérature comme une « nature » de l'expression littéraire. C'est-à-dire que l'acte de la parole littéraire va toujours impliquer des interdits (que l'écriture de Sade ou de Baudelaire vont braver), des représentations de l'horreur (le fondement de ce qu'Aristote appelle la *catharsis*), des pulsions de mort (caractéristiques de notre modernité littéraire, où l'homme avance vers « l'indicible » sans mobile apparent, comme nous pouvons l'observer chez Kafka). C'est pour cette raison qu'est susceptible de se tisser entre la littérature et le lecteur une forme de *complicité*, peut-être compensatoire, autour de ce qui ne peut être dit. Et l'indicible est comme nous allons l'expliquer en premier lieu le Mal, dont la littérature permet sinon l'expression du moins l'expérience, une expérience « partagée » du double sentiment de fascination et de refoulement que le Mal génère.

Pour définir le Mal, il semblait opportun dans un travail portant sur Roberto Bolaño de commencer en citant Thomas Hobbes, pour qui le Mal est quelque chose d'inhérent à la nature humaine. Ainsi, pour le philosophe anglais, cette nature encline au Mal est la nécessité sur laquelle se fonde le « Léviathan », autrement dit, l'état de civilisation permettant de parer au risque de la guerre de tous contre tous :

Le même homme à des moments divers diffère de lui-même : à un moment, il célèbre, c'est-à-dire il appelle Bien, ce qu'à un autre moment il blâme, et, alors il l'appelle Mal ; c'est de là qui naissent les Discussions, les Disputes et enfin la Guerre. Tant qu'un homme est dans la condition de simple Nature (qui est une condition de Guerre), son Appétit particulier est donc la mesure de Bien et du Mal²⁰⁷.

Pour sa part, Kant se réfère au Mal comme une entité qui se caractérise par sa radicalité. Si, en effet, pour l'auteur des trois *Critiques* la nature humaine est également à mauvaise, on comprendra qu'il soit enclin à parler d'un Mal qui serait *absolu* : un Mal dont la diversité des manifestations sensibles cache l'unité intelligible. Le Mal n'est à partir de là plus tributaire

²⁰⁶ Georges Bataille, *La Littérature et le mal: Emily Brontë - Baudelaire - Michelet - Blake - Sade - Proust - Kafka - Genet*, Paris, Folio, 1990, p. 9.

²⁰⁷ Thomas Hobbes, *Leviathan, ou la matière, la forme et la puissance d'un Etat ecclésiastique et civil*, Paris, Marcel Giard & Cie., 1921, p. 265.

d'une quelconque subjectivité, mais au contraire quelque chose qui précède l'expérience. C'est l'idée que reformule ici la philosophe française Myriam Revault d'Allonnes :

On sait que, dans la perspective kantienne, la « radicalité » du mal est étrangère à toute considération d'ordre psychologique (individuelle ou collective), qu'elle n'a rien à voir avec l'enracinement intellectuel ou idéologique ni avec la présence de telle ou telle motivation: toutes ces déterminations auraient été qualifiées par Kant d'« empiriques ». Le mal est radical parce que, face au motif que constitue la loi morale, il se dresse tel un motif antagoniste²⁰⁸.

C'est dans une perspective bien entendu différente qu'Hanna Arendt définit le Mal comme « banal ». Pour la philosophe allemande le Mal est comme chez Kant inhérent à la nature humaine. Mais le Mal sur lequel Arendt réfléchit n'affleure que lorsque les conditions de sa *normalisation* sont satisfaites aux yeux de l'homme du commun. Indifférent à toute forme de finalité (de sens, de motivation ou de but : dans terminologie arendtienne, « sans profondeur ») c'est bien sa dimension *instrumentale*, ou « technicienne » si on adopte une perspective heideggérienne, qui va rendre le Mal « banal », et donc possible. C'est ainsi, on le sait qu'Arendt qualifie le Mal lorsqu'elle se penche sur le cas d'Adolf Eichmann²⁰⁹, lors du procès de ce dernier à Jérusalem : le procès d'un bureaucrate, ainsi que le confirme Myriam Revault d'Allonnes :

Si Arendt inscrit la « banalité » de l'individu Eichmann dans la filiation du mal politique totalitaire (ce mal absolu qui procède de l'hypothèse que « tout est possible », y compris l'idée que les hommes sont superflus), elle argue toutefois de l'absence, dans le personnage d'Eichmann, de toute « profondeur », de toute dimension démoniaque ou diabolique et même de tout mobile ancré dans la dépravation, la convoitise et autres passions obscures²¹⁰.

Le thème du Mal et de sa représentation chez Bolaño fait l'objet de nombreuses études. En effet, le Mal est une problématique récurrente dans l'œuvre de l'écrivain chilien. Un thème traversant déjà le roman *El tercer Reich*, où Udo, un jeune allemand passant ses vacances sur la Costa Brava, est le champion d'un *wargame* au nom et au *background* sulfureux, puisqu'il porte sur la Seconde Guerre Mondiale et que son nom va donner son titre au roman, *Tercer Reich*. On ne sera par conséquent pas surpris que ce jeune homme soit soupçonné par les autochtones d'une forme de nazisme latent (il n'est jamais revendiqué). Face à lui, se dresse cet exilé latino-américain défiguré, vraisemblablement torturé par le régime autoritaire qu'il a fui, el Quemado. Ce dernier, tacitement vindicatif, semble tout droit sorti de l'enfer, et semble représenter pour Udo une menace constante : le Mal semble donc venir de toute part, et personne dans ce roman ne semble caractérisé dans le sens d'une parfaite exemplarité morale. Les deux personnages principaux gravitent autour de la « possibilité » du Mal, qui apparaît

²⁰⁸ Myriam Revault d'Allonnes, « Kant et l'idée du mal radical », *Lignes*, vol. 2 / 22, février 1994, p. 161-187, p. 164.

²⁰⁹ Hannah Arendt, Anne Guérin, Martine Leibovici[et al.], *Eichmann à Jérusalem: rapport sur la banalité du mal*, 2015.

²¹⁰ Myriam Revault d'Allonnes, *op. cit.*, p. 163.

comme une puissance (à l'état potentiel). Bolaño va continuer à développer ce sujet dans *La literatura nazi en América*. Un roman, si tant est qu'on puisse le qualifier ainsi, où, sous la forme d'une encyclopédie apocryphe – le clin d'œil au Borges de *Historia universal de la infamia* y est on le sait manifeste –, on voit défiler toute une galerie d'écrivains proches du nazisme. Les passerelles de ce texte sont nombreuses avec *Estrella distante*, car le personnage principal de ce roman paru la même année que *La literatura nazi en América*, Carlos Wieder, apparaît aussi dans *La literatura nazi en América* sous le nom de Carlos Ramírez Hoffmann. Le roman *Nocturno de Chile* porte sur la dérive morale de tout un pays, cristallisée dans la conscience d'un prêtre de l'*Opus Dei* ayant collaboré avec la dictature. Mais c'est sans doute le roman *2666* qui traite le problème du mal de la façon la plus développée. Notamment par la description de ces crimes de masse perpétrés contre les jeunes femmes de Santa Teresa, ville fictive située au nord du Mexique. Le texte décrit le cercle vicieux qui en résulte au sein d'une société fracturée et accablée par la violence. Le problème de l'Holocauste et du caractère tantôt bureaucratique tantôt absurde du Mal est aussi développé, surtout à travers les aventures de l'écrivain Benno von Archimboldi. Cet écrivain participe en effet à la Seconde Guerre Mondiale en tant que soldat allemand et il est témoin des atrocités qui y sont commises.

Les travaux sur Bolaño permettent de relever au moins deux tendances principales dans leur traitement de la thématique du Mal. D'abord, une exploration du Mal comme substance, comme entité contingente à l'univers de l'écrivain chilien. La deuxième tendance consiste à faire du Mal l'attribut ou l'émanation d'un moment historique donné. L'accès à la représentation du Mal nous sera à partir de là donné au travers de témoignages relatant une situation ou une configuration particulière : le régime nazi ou encore les dictatures latino-américaines sont ainsi largement représentés chez Bolaño. De la première de ces approches on retiendra l'idée suivante : le Mal, la violence dont il est l'origine est une manifestation qui échappe à la rationalité. C'est peut-être un peu plus compliqué dans la seconde approche, historique, puisqu'on a beaucoup écrit, notamment les fondateurs de l'École de Frankfurt, que la barbarie nazie était le fait d'un excès de rationalité, mais cela revient bien entendu à jouer sur les mots : l'idée est globalement vraie, et nul ne niera que les nazis aient perdu la raison.

I.3.3.1. Une longue marche vers l'apocalypse

Hormis quelques cas repérables dont Wieder est bien entendu le plus fameux exemple, le Mal est en règle générale plutôt désincarné dans l'œuvre de Bolaño, et quand il n'est pas désincarné, il est indéfinissable, comme c'est particulièrement le cas dans le roman *El tercer Reich* où l'axiologie (ce qui est bien vs ce qui est mal) morale n'est jamais avérée pour les

deux personnages principaux, Udo et *El Quemado*. Qu'il soit désincarné ou indécidable, le Mal apparaît ainsi comme une espèce de puissance qui travaille à l'arrière-plan du texte et qui semble pouvoir gagner du terrain au fur et à mesure que l'histoire avance, ce que le lecteur peut observer dans *El tercer Reich*, *Nocturno de Chile*, ou *2666*. C'est ce qui arrive aussi dans la troisième partie de *Los detectives salvajes* avec un désert qui semble aliéner Ulises Lima, Arturo Belano et García Madero, surtout compte tenu de la proximité d'Alberto, le proxénète qui les hante. Il y a donc une sorte d'effet causé par la présence diffuse du Mal qui affecte les personnages et le ton de la narration :

Belano está cada día más nervioso y Lima más ensimismado. Hoy vimos a Alberto y a su amigo policía. Belano no lo vio o no lo quiso ver. Lima sí lo vio pero le da igual. Sólo a Lupe y a mí nos preocupa (y mucho) el previsible encontronazo con su antiguo padrote²¹¹.

Parfois, cette présence du Mal rencontre l'imaginaire religieux ou mystique : elle a chez Bolaño, on l'a souvent écrit, des accents apocalyptiques, la fin du monde semble souvent être proche. « Proche » mais en même temps irréelle (la proximité dit bien d'une certaine façon le contraire de la coïncidence : le train est proche donc, *littéralement*, il n'est pas là, abstraction faite bien entendu de l'orientation argumentative permise par l'adjectif), comme si cette apocalypse concernait une sorte de dimension parallèle. Ce caractère paradoxal de la présence du Mal, à la fois latent et irréel, présent et absent, donc, semble appeler ou aller de pair avec un langage qu'on qualifiera de « mystique ». Un langage à mi-chemin, laissant l'impression de l'imminence du Mal. Le terme mystique, souvent associé au fait religieux renvoie de manière générale à une résolution du mystère par le biais exclusif de la foi. C'est pourquoi le langage mystique est toujours caractérisé par un mode de pensée *analogique* qu'on oppose à la pensée rationnelle. C'est particulièrement vrai dans *2666*, comme en témoignent les pensées du jeune tueur à gages Lalo Cura, pseudonyme ou patronyme déjà présent dans la nouvelle éponyme du recueil *Putas asesinas* (« La préfiguración de Lalo Cura » : lire, bien entendu, « la *locura* »), qui, dans le roman de 2004, se fraie un chemin dans le monde de la délinquance de Ciudad Juárez :

Vivir en este desierto, pensó Lalo Cura mientras el coche conducido por Epifanio se alejaba del descampado, es como vivir en el mar. La frontera entre Sonora y Arizona es un grupo de islas fantasmales o encantadas. Las ciudades y los pueblos son barcos. El desierto es un mar interminable. Éste es un buen sitio para los peces, sobre todo para los peces que viven en las fosas más profundas, no para los hombres²¹².

Le discours semble rester ici sur le plan symbolique, car la mer est convoquée de façon analogique pour faire référence au désert, au sens où la profondeur, l'extension et la dangerosité de la mer génèrent un sentiment proche de l'angoisse éprouvée dans le désert par

²¹¹ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, *op. cit.*, p. 591.

²¹² Roberto Bolaño, *2666*, *op. cit.*, p. 698.

le jeune Lalo Cura. Dans le contexte de violence qui caractérise le récit, tout prend une signification plus concrète : les profondeurs sont l'antithèse de la surface, et, dans l'imaginaire de nombreuses religions, elles sont le lieu où se situent les enfers. Comme le dit ici Lalo Cura de façon explicite, le désert n'est plus habitable par les humains. C'est un lieu où il l'humanité, concept entendu au sens d'une communauté morale capable de faire face de façon raisonnée à la violence a disparu. C'est le motif, dont nous avons déjà annoncé la récurrence chez Bolaño, de l'Apocalypse. Le critique français Raphaël Estève rapproche cet imaginaire de la fin du monde du sublime kantien. Le sublime kantien s'oppose au beau parce qu'il dépasse notre capacité d'entendement. Ainsi, le sublime est ce à quoi on ne peut pas accéder, mais qu'on peut pressentir. Le fait qu'il nous dépasse complètement explique qu'il soit si souvent associé à l'immensité ou au gigantisme des phénomènes naturels. Ainsi, pour Estève, le sublime représente « Le monde indépendant, indifférent à notre perspective »²¹³.

Le langage mystique pose donc le problème de la représentation du Mal, en mimant peut-être sa nature incompréhensible. Il y a en effet à partir de là deux options : soit on considère que le Mal n'est rien d'autre que la somme des manifestations concrètes répondant aux qualificatifs de « mauvais », « néfaste », « nuisible », tragique », etc. Soit on considère au contraire que la violence n'est qu'une émanation d'un principe abstrait, sa simple conséquence. C'est plutôt cette seconde option que semble accréditer l'approche des assassinats des femmes à Santa Teresa dans 2666 : si cette violence est présentée comme un phénomène impossible à éradiquer c'est parce que ses auteurs n'ont pas de visage (ils ne sont pas identifiés), ce qui équivaut symboliquement à dire que leur visage est indifférent, leur individualisation est non-venue. Ceux qui se rendent coupables de la violence sont *interchangeables*. Car ils ne sont que les instruments d'un principe à l'œuvre. D'où l'emploi du qualificatif « endémique », pour faire référence à cette nature nécessairement informelle et souterraine du Mal, qui nous renvoie à l'éternel problème aussi bien philosophique que religieux de *l'origine* du Mal. Une origine bien entendu insondable, expliquant le recours à des langages de *médiation* avec l'« autre » de la Raison, comme le discours prophétique, la parole mystique, le délire ou la transe. Florence Olivier précise dans ce sens :

La atrocidad de la realidad en Santa Teresa consiste en la conversión de la barbarie en hecho común y trivial, cuyo carácter sistemático permanece intencionalmente ignorado por las autoridades, por más evidente que resulte. Si la realidad de Santa Teresa se convierte en pesadilla, la novela explora sus excesos y aparentes carencias de sentido gracias a la tensión entre lo visible y lo invisible (...) ²¹⁴.

²¹³ Raphaël Estève, article inédit.

²¹⁴ Florence Olivier, « Sueño, alucinación, visión: la percepción de lo oculto en 2666 de Roberto Bolaño », dans Fernando Moreno et Chris Andrews (éd.), *op. cit.*, p. 244.

Bien sûr, il est possible de faire une lecture généalogique ou étiologique de la violence (dans les deux cas : une recherche « séculaire » ou sociétale des causes) prenant en considération les conditions de vie à Santa Teresa ainsi que l'attitude des forces de l'ordre face à la délinquance, qui ne font que l'aggraver (complicité par omission, manque de professionnalisme, voire participation directe à la violence). Mais le roman ne semble pas privilégier cette dimension, et va en ce sens largement dépasser le cadre de la critique sociale. Comme le dit Florence Olivier, le problème du mal se pose parce qu'il y a une face visible et une face invisible, celle-là beaucoup plus difficile à appréhender. Et dont nous l'avons dit, les modalités discursives émancipée du *logos* grec (discours prophétique, délire, etc.) tentent d'exprimer la nature. Et nous ajouterons bien sûr à la liste de ces dernières l'une des plus importants chez Bolaño: le discours onirique. Florence Olivier dit ainsi à propos des rêves d'Amalfitano : « *Nuevamente se desvía la atención y el suspenso del argumento realista de los asesinatos hacia la percepción de lo oculto por parte de un personaje visionario e intuitivo* »²¹⁵.

Nous l'avons dit, l'autre façon d'appréhender le mal est par le biais de ses manifestations concrètes. Et, avons-nous dit, personnifiées ou incarnées. Les personnages violents ne manquent pas dans *2666*. Comme Kant avant lui, l'écrivain chilien établit une relation entre l'horreur et le sublime. Et il semblerait que Bolaño y surimpose une dimension de jouissance ou de plaisir.

Dans *Los detectives salvajes*, il est possible d'identifier cette « insinuation » du mal. Il se manifeste comme un pressentiment, parfois déclenché par ce qui n'a pas été dit, mais seulement suggéré. On pourrait parler d'une forme de soupçon naissant dans l'intuition du lecteur. Dans la troisième partie, Belano, Lima, García Madero et Lupe sont à la recherche de Tinajero dans le désert de Sonora où, nous l'avons dit, ils essaient de fuir Alberto. L'imminence du Mal, du dénouement violent, se laisse pressentir à travers quelques signes. L'entrée du 16 janvier du journal de García Madero ne contient ainsi qu'une seule phrase : « *Belano ha comprado un cuchillo*²¹⁶ ». Quelques jours plus tard, le 24 janvier, García Madero écrit à nouveau à propos de ses camarades : « *Belano está cada día más nervioso y Lima más ensimismado*²¹⁷ ». Le lendemain, il ajoute : « *Según Lupe, Alberto ya sabe dónde estamos, en qué pensión vivimos, en qué coche viajamos, y solo espera el momento propicio para caernos encima*²¹⁸ ». De cette façon, nous pouvons postuler qu'Alberto est une

²¹⁵ Florence Olivier, dans Edmundo Paz Soldán et Gustavo Faverón Patriau (éd.), *op. cit.*, p. 249.

²¹⁶ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes.*, p. 584.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 591.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 592.

métaphore du Mal hobbesien. Dans le désert du nord du Mexique, aux limites de la civilisation, il n'y a plus de loi et l'avènement de la violence n'est qu'une question de temps.

Les textes de Bolaño semblent par ailleurs montrer que la raison n'est pas en mesure de combattre le Mal ou d'y apporter une quelconque solution, car il n'est pas forcément régi par les relations de causalité. C'est ce qu'exprime le passage suivant de *Los detectives salvajes* énoncé par Abel Romero, exilé chilien au Mexique, comme Belano :

Belano, le dije, el meollo de la cuestión es saber si el mal (o el delito o el crimen o como usted quiera llamarle) es casual o causal. Si es causal, podemos luchar contra él, es difícil de derrotar pero hay una posibilidad, más o menos como dos boxeadores del mismo peso. Si es casual, por el contrario, estamos jodidos. Que Dios, si existe, nos pille confesados. Y a eso se resume todo²¹⁹.

Cet espoir d'une résorption du Mal dans ou par la rationalité (qui est le *credo* fondateur du genre policier et de la modernité que ce genre littéraire instruit) se heurte, ainsi que Romero le suggère, au caractère totalement hasardeux de la violence, dont la prévention est par conséquent quasi impossible. Seules les conséquences du Mal semblent ainsi intelligibles, mais malheureusement pas ses causes. D'où la sensation de désarroi qui en résulte. Ainsi, le critique péruvien Peter Elmore affirme à propos de *2666* : « *La ansiedad milenarista y el élan decadente del fin de siglo nutren el presente de la trama* »²²⁰. En effet, l'impression que la fin du monde approche est relayée presque en permanence, surtout dans les parties du roman postérieures à la première. Cette angoisse s'exprime ainsi par exemple dans la quatrième partie du roman, à travers le personnage de Florita Almada, une mystique qui passe à la télé et qui y raconte ses rêves ainsi que ses intuitions à propos des assassinats :

Y entonces ya no pudo más y entró en trance. Cerró los ojos. Abrió la boca. Su lengua empezó a trabajar. Repitió lo que ya había dicho: un desierto muy grande, una ciudad muy grande, en el norte del estado, niñas asesinadas, mujeres asesinadas²²¹.

Toujours dans la quatrième partie de *2666*, on prêtera attention aux paroles de Klaus Haas, un Allemand à qui échoit pendant un certain temps le rôle du bouc émissaire, puisqu'il est accusé d'être l'auteur de tous les crimes perpétrés à Santa Teresa (un toponyme qui évidemment fleure bon le mysticisme). Dans la prison où il est incarcéré, il affirme ainsi à ses camarades :

Va a venir un gigante y el gigante te va a matar (...) Un hombre grande, muy grande y te va a matar a ti y a todos. (...) Haas dijo que escuchaba sus pasos. El gigante ya estaba en camino. Era un gigante ensangrentado de la cabeza a los pies y se había puesto a caminar²²².

²¹⁹ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, p. 397.

²²⁰ Peter Elmore, « *2666*, la autoría en el tiempo límite », dans Edmundo Paz Soldán et Gustavo Faverón Patriau (éd.), *op. cit.*, p. 260.

²²¹ Roberto Bolaño, *2666*, p. 546.

²²² *Ibidem*, p. 603.

Le géant représente évidemment cette fin des temps ou violence généralisée dans laquelle la civilisation menace de sombrer. Nous l'avons vu, les tentatives d'approximation linguistique de l'origine du Mal varient, mais elles ont en commun leur « surnaturalité », même si celle du rêve est bien entendu totalement intégrée à nos représentations « cognitives ».

Comme d'autres personnages bolañiens, Klauss Haas est un personnage ambigu²²³, car son statut victimaire de bouc émissaire accusé indument de tous les crimes commis à Santa Teresa n'exclut pas la possibilité qu'il en ait par ailleurs commis quelques-uns. Le personnage est troublant, difficile à comprendre et, comme nous venons de le voir, son discours ne cesse d'avoir recours à des métaphores ou à des propositions qui semblent au mieux allégoriques, au pire des formes caractérisées de délire. Et il sera donc susceptible d'exercer une certaine forme de fascination, du fait même de cette aura de mystère qui l'entoure. Tout fonctionne comme s'il était une fois encore le médiateur : le dépositaire du secret du Mal (on sait qu'*El secreto del mal* est d'ailleurs le titre, certes posthume, d'un recueil de nouvelles de Bolaño). C'est d'ailleurs leur indissociabilité respective avec la notion de secret qui constituera le principal point commun entre le mal et la poésie, une poésie dont la vibration ne peut que demeurer un mystère. Quant à cette capacité de fascination caractérisant les personnifications du mal, chez Bolaño, Elmore ajoute :

Una condición patológica – es decir, mórbida e impregnada de pathos – penetra al mundo representado y, por ello, quienes se internan en el conocimiento del Mal detentan un poder carismático y turbador²²⁴.

Dans la quatrième partie de 2666 le « monde représenté » est presque exclusivement cantonné à Santa Teresa, une communauté dont la condition pathologique (un vocable typiquement kantien ainsi que nous y reviendrons dans notre troisième partie) est attestée à travers la description clinique des cadavres de ces jeunes femmes victimes des meurtres de masse. Le charisme de Klauss Haas et Florita Almada, qui bénéficient de l'attention généralisée des médias de la ville, s'explique à partir de la fascination qui peuvent provoquer les tentatives de *dire* le Mal. Il ne faut pas oublier que Haas et Almada sont finalement des personnages qui répètent dans la diégèse le geste de l'auteur, qui essaie lui-même de creuser la problématique du Mal à travers les modalités de sa représentation. Comment expliquer à partir de là ce pouvoir d'attraction de l'abject ? Marcial Huneeus soumet à notre appréciation l'hypothèse suivante :

²²³ Il est bien entendu impossible de ne pas remarquer que ce pouvoir d'attraction des bras armés effectifs ou putatifs du Mal est presque systématiquement lié à la *germanité* de ces criminels, ou à défaut, s'ils ne sont pas Allemands, à leur obédience nazie. Tel est évidemment le cas d'Heimito Kunst, l'ami néonazi d'Ulises Lima dans *Los detectives salvajes*, d'Udo dans *El Tercer Reich*, de Leo Sammer dans la cinquième partie de 2666 et bien d'autres.

²²⁴ Peter Elmore, *op. cit.*, p. 264.

Retomando el tema de la abyección, resulta pertinente señalar que no se limita a ese estado de indeterminación tan propio de nuestra época, sino que asimismo encierra una oscura dinámica entre el goce y lo amenazante²²⁵.

Il y a donc une tension entre la jouissance provoquée par le mystère du Mal et la menace réelle qu'il représente pour les habitants de Santa Teresa. Ainsi, cette jouissance fonctionne de la même manière que les faits divers, c'est-à-dire comme un appât qui permet d'avoir l'illusion de saisir le problème du Mal dans toute sa complexité. L'importante présence sur la scène publique de ces « médiateurs » entre les habitants et l'horreur, est un signe montrant que le Mal a fini par être accepté comme une composante de la vie quotidienne. Nous voyons comment cette situation s'inscrit dans la logique des idées de Hanna Arendt à propos de la nature du Mal et de son articulation à une normalisation de l'horreur que nous avons évoquée plus haut. C'est peut-être en raison de cette « banalisation » locale du Mal qu'une bonne partie des témoignages vont être livrés des étrangers, dont la capacité à s'horrifier reste au contraire intacte. Cette indolence indifférente ou plus exactement résignée des habitants de Santa Teresa alimente bien entendu encore davantage le cercle vicieux de la violence. Cette situation est décrite par Huneus :

Si la maldad y la violencia no la encarna una persona (...), sino que se encuentra repartida en la sociedad, podríamos aducir que estamos en un contexto social en el que el mal se ha generalizado hasta perder su carácter de excepcionalidad. Nos encontramos, entonces, ante lo que Hannah Arendt denomina *la banalidad del mal*²²⁶.

Cette habitude ou résignation à l'horreur, et en premier lieu, bien entendu celles manifestées par les policiers et les autorités politiques locale n'écartent pas le spectre d'une responsabilité collective ou sociétale, même si, redisons-le, l'essentiel pour Bolaño ne semble pas être en prise avec une approche historique et rationalisée de la question du Mal.

I.3.3.2. Les représentations du mal

Nous allons cependant à présent essayer d'entrer un peu plus dans le détail de l'analyse des émanations individuelles et des configurations politiques (le fascisme, l'autoritarisme, etc.) du Mal dans l'œuvre de Bolaño.

Si l'on commence par s'intéresser aux personnages maléfiques, on évoquera avec profit le critique et traducteur australien Chris Andrews, qui propose une typologie détaillée de ces derniers. Il en distingue quatre types: « *En el mundo ficticio de Bolaño, el mal tiene cuatro caras: las del dictador, del administrador, del psicópata, y del cómplice* »²²⁷. Andrews prend

²²⁵ Marcial Huneus, « ¿De qué hablamos cuando hablamos del mal? 2666 de Roberto Bolaño », dans Fernando Moreno et Chris Andrews (éd.), *op. cit.*, p. 257.

²²⁶ *Ibidem*, p. 259.

²²⁷ Chris Andrews, "El secreto del mal es un secreto", dans Fernando Moreno et Chris Andrews, *op. cit.* p. 37.

on s'en doute comme exemple le dictateur Augusto Pinochet dans *Nocturno de Chile*. Dans le même roman apparaîtra également le « complice », en la personne du narrateur, Sebastián Urrutia Lacroix, critique littéraire et prêtre catholique proche de la dictature. Quant à la fonction d'administrateur, nous pouvons évoquer Leo Sammer, un personnage de la cinquième partie de *2666*. Sammer est un bureaucrate nazi qui ne fait que des travaux administratifs au début de la Seconde Guerre Mondiale, mais il finit par organiser et planifier l'exécution des juifs en masse dans le village polonais où il travaille. Comme exemple du psychopathe, nous pouvons nommer Carlos Wieder, l'artiste-« boucher » d'*Estrella distante*, qui présente un « œuvre » artistique composée des photos des gens torturés. Si la définition du psychopathe est celle d'un individu qui a perdu toute capacité de compassion, Wieder en constituera un exemple hyperbolique. C'est au plus haut point le cas lors de l'exposition de photographies des prisonniers torturés et assassinés déjà mentionnée. Suite au scandale tout de même déclenché par cette transgression, des agents des services spéciaux arrivent sur les lieux. Malgré cette présence militaire imposante pour procéder à son arrestation, la dernière image de Wieder est celle d'un personnage ne présentant aucune marque d'affectation ni d'altération : « *Carlos Wieder junto a la ventana, en perfecto estado, sisteniendo una copa de whisky en una mano que ciertamente no temblaba y mirando el paisaje nocturno* »²²⁸. Son insensibilité aussi bien face à l'horreur photographiée que face à son interpellation semble totale. Andrews précise à propos de sa typologie quadripartite pour que le texte propose un traitement différencié pour chacune de quatre catégories isolées :

Se retrata al dictador (Pinochet) y al psicópata (Wieder), de modo satírico y fantástico respectivamente, a través de las miradas de otros personajes, mientras que el administrador (Sammer) y el cómplice (Urrutia Lacroix) cuentan sus propias historias, intentando justificarse y consiguiendo progresivamente el resultado contrario²²⁹.

Les catégories de l'administrateur et du complice ont en commun de correspondre parfaitement à l'image de la banalité du Mal. A l'inverse de Wieder, qui est donc placé sous le régime exceptionnel de la démesure (« *fantástico* »). Pour Andrews, le but est de parvenir à une meilleure compréhension du Mal comme phénomène « naturel ». Expliquons cette idée : on pourrait accrédi-ter, surtout en se focalisant sur Wieder, la thèse selon laquelle le Mal (comme l'attestent les fictions populaires contemporaines) est un phénomène cérébral, impliquant obligatoirement l'intelligence supérieure d'un *génie* du crime. Mais il s'agit selon Andrews d'une idée fautive, car elle va à l'encontre du caractère *œcuménique* du Mal. C'est à l'inverse la « naturalité » de ce dernier (il est présent en chacun de nous) qui permet sa

²²⁸ Roberto Bolaño, *Estrella distante*, *op. cit.*, p. 102.

²²⁹ Chris Andrews, *op. cit.*, p. 38.

présence n'importe où à n'importe quel moment, et chez tout un chacun. Karim Benmiloud dit au sujet de ces personnages :

Pero entre las interrogaciones profundas que nutren La literatura nazi en América, está también la cuestión de la permanencia del Mal, entendido a la vez como fuerza capaz de regenerarse y encontrar nuevos súbditos y nuevos paladines y también como resistencia frente a los desgastes del tiempo y a la muerte²³⁰.

En mettant en scène les personnages dans leur diversité géographique et chronologique, Bolaño semble suggérer en effet l'idée d'une naturalité du Mal, dans le sens où celui-ci peut se manifester de toute part. C'est en tout cas vrai des « complices », qui, selon la typologie d'Andrews vont fermer les yeux et tenter de se mentir à eux-mêmes, dans une tentative désespérée pour échapper au sentiment de culpabilité, preuve qu'ils ne sont pas des êtres d'exception comme Wieder dont on a rappelé l'insensibilité. Cette figure du complice à la conscience coupable est souvent au centre des préoccupations de l'écrivain chilien, car bien entendu, ce dernier montre que l'artiste ou l'intellectuel –sa propre corporation ou condition– ne sont jamais à l'abri de telles trahisons ou démissions, et peuvent de ce fait être plus ou moins directement impliqués dans les horreurs de la violence. La conclusion désormais bien connue de ces manquements est qu'appartenir au monde la culture, de l'art ou du savoir n'empêche pas la caution de la barbarie ou à tout le moins de la violence. Le tout étant évidemment de savoir, dans le but d'éventuellement les sauver, si c'est une conception *biaisée* de la culture ou de l'art qui va faire tomber l'intellectuel tombe dans l'indignité.

Toujours-est-il que le complice est celui qui va immoralement s'adapter (si tant est que la morale et l'adaptation ne soient pas *a priori* antinomiques), par exemple au régime autoritaire. Chez Bolaño, c'est d'ailleurs souvent à travers le discours de ces personnages que nous est proposée la représentation de la dictature, dans la vieille logique littéraire de la dépossession discursive de l'intention : le locuteur dit que c'est bien et nous entendons, par le contexte, du fait de notre sens morale ou arrière-plan idéologique, que c'est mal. Même si cette dépossession de l'intention est (à peine) plus ambiguë quand, comme dans *Nocturno de Chile* c'est le remords qui s'exprime (car il s'exprime partiellement), on a l'impression que chez Bolaño, la *trahison* « des siens », auteurs, poètes et critiques, donc, est plus grave que les exactions de ceux qui commettent directement la violence. Comme si la violence militaire était moins problématique parce plus évidente ou attendue. La figure de l'artiste corrompu permet bien entendu à l'auteur de se placer en position de surplomb, en tant qu'artiste ayant quant à lui refusé toute compromission. Ce qui revient à se donner contrastivement le beau rôle, l'important étant moins le fait que cela soit avéré ou non biographiquement que le fait de

²³⁰ Karim Benmiloud, « Transgresión genérica e ideológica en *La literatura nazi en América* », dans : Fernando Moreno et Chris Andrews (éd.), *op. cit.*, p. 130.

tenir, ne serait-ce qu'indirectement, à l'exprimer. Mais refermons cette parenthèse pour en revenir à une approche moins réflexive et plus directe de cette stigmatisation de la complicité, telle qu'elle pourra par exemple être exprimée par Paz Soldán :

Nocturno de Chile es la confesión del civilizado que con su silencio es cómplice del horror. Nocturno de Chile es la novela de la complicidad de la literatura, de la cultura letrada, con el horror latinoamericano. En Nocturno de Chile se encuentra una lúcida reflexión sobre las perversas relaciones que existen en América Latina entre el poder y la letra. Nuestros intelectuales han terminado más de una vez seducidos por el poder²³¹.

Ainsi, la complicité du personnage d'Urrutia Lacroix avec le régime de Pinochet serait en fait pour l'auteur une façon de signaler la complicité de ces artistes et intellectuels qui ont fermé les yeux face à l'horreur des dictatures. Dans le contexte de ces dernières, les textes de Bolaño a souvent recours à la parodie pour stigmatiser l'imposture ou ridiculiser les personnages excessivement idéologisés. C'est ainsi le traitement réservé au personnage du Général Pinochet dans *Nocturno de Chile*. La parodie va décrédibiliser aussi le personnage du courtisan (Urrutia Lacroix) et, comme il est d'usage chez Bolaño, le cadre de cette parodie reste thématiquement dans la sphère de la littérature ou de manière plus générale de la culture. C'est ainsi que Pinochet va se mettre en tête de recevoir des cours de marxisme, et que le préposé à s'acquitter de cette tâche va bien entendu être la conscience rétrospectivement malheureuse et coupable en charge de la narration du roman, ce même Urrutia Lacroix. Les deux hommes vont très vite parler de littérature. La première chose qui fait Pinochet en abordant le thème de la littérature est ainsi de critiquer ses prédécesseurs à la tête du Chili en pointant l'indigence de leurs lectures. Le président Allende, par exemple, ne lisait selon Pinochet que des « *revistitas* »²³² alors qu'il était pourtant (injustement pour le général) considéré un intellectuel : « *todo el mundo lo presenta ahora como un mártir y como un intelectual* »²³³. Avec la plus grande fierté, Pinochet se donne toute la peine du monde à persuader ensuite Urrutia Lacroix (qui ne ménage pas son obséquiosité) qu'il est un grand lecteur :

Para que sepa usted que me intereso por la lectura, yo leo libros de historia, leo libros de teoría política, leo incluso novelas. La última fue Palomita blanca, de Lafourcade, una novela de talante francamente juvenil, pero yo la leí porque no desdeño estar al día, y me gustó²³⁴.

Le général Pinochet tente de passer pour quelqu'un de cultivé, et de donner l'impression d'une familiarité avec l'objet livre, qu'il serait aussi bien capable de lire que d'écrire. Le regard que l'on porte sur ce personnage et sur ses efforts est incontestablement contextualisé

²³¹ Edmundo Paz Soldán, *op. cit.*, p. 15.

²³² Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile, op. cit.*, p. 115.

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ *Ibidem*, p. 118.

par notre information historique, tout à fait discordante, avec son référent supposé, le personnage historique, qui rend son corrélat fictif parfaitement ridicule.

I.3.3.3. L'énigme et le genre policier

L'énigme, dont nous avons précédemment vu qu'elle était un élément constitutif de l'édification du mythe et de l'apparition du sacré, est également fréquemment associée à la problématique du Mal. En effet, si nous parlons d'un Mal absolu, à l'explication duquel nous ne pouvons pas avoir accès, nous sommes déjà dans le registre de l'énigme. Plus séculièrement, cette dernière a aussi des liens étroits avec le genre policier, qui nous intéresse dans la mesure de nombreuses études critiques ont tenté d'en retrouver la trace dans l'œuvre de Bolaño. On le sait, le genre policier a dès son apparition énoncé la promesse de combattre le Mal au moyen la rationalité, en scénarisant la victoire de cette dernière. Puisque c'est bien au moyen de son raisonnement que le détective va parvenir à élucider le mystère d'un crime (manifestation archétypale du Mal). Dans *Los detectives salvajes*, tous les niveaux de la narration semblent à ce titre porteurs d'une énigme. Les vraies motivations de Lima et Belano, le sort de Tinajero, les interprétations des poèmes et des devinettes auxquelles les personnages font référence : le mystère est omniprésent. Le sens du récit semble en effet toujours dépendre d'une énigme qu'il faut résoudre. Chez Bolaño, comme c'est le cas également depuis un certain temps dans les récits policiers, le mystère reste entier et il n'y a pas de révélation finale. La présence d'une ou de plusieurs énigmes pourrait être lue comme un stratagème visant à établir une complicité entre le texte et le lecteur. En tout cas avec un lecteur de type « paranoïaque » : celui qui voit partout des pistes et des duperies.

Roberto Bolaño reconnaît lui-même l'intérêt qu'il porte au genre policier et à ses attendus :

En mis obras siempre deseo crear una intriga detectivesca, pues no hay nada más agradecido literariamente que tener a un asesino o a un desaparecido que rastrear. Introducir algunas de las tramas clásicas del género, sus cuatro o cinco hilos mayores, me resulta irresistible, porque como lector también me pierden²³⁵.

Ainsi, le lecteur retrouve des bribes d'intrigue policière dans certains ouvrages de l'auteur. Le titre du roman *Los detectives salvajes* témoigne lui-même d'une velléité d'inscription dans ce champ générique. Les réal-viscéralistes Ulises Lima, Arturo Belano et García Madero sont à la recherche de Cesárea Tinajero pendant tout le roman, car Tinajero a on le sait disparu dans le désert du nord du Mexique : ils mènent à ce titre une véritable enquête. Elle est certes parfois peu orthodoxe, mais pourrait néanmoins leur faire mériter le

²³⁵ Roberto Bolaño et Andrés Braithwaite, *op. cit.*, p. 118.

nom de « détectives ». Dans *Estrella distante*, Arturo Belano aide de la même façon le tueur à gages Abel Romero à retrouver Carlos Wieder, dans un jeu de pistes littéraire où Belano va tenter de reconnaître le style de Wieder dans les revues fascistoïdes où ce dernier publie ses textes. Cependant, Bolaño est loin d'observer intégralement les codes du genre policier, il en utilise seulement certains éléments, dans le but de mettre en place l'énigme que certains personnages tenteront de résoudre. Mais le texte se clôt le plus souvent sans apporter de réponse claire à l'énigme posée. Et redisons qu'à ce titre, le fait que Tinajero soit seulement retrouvée pour mourir est significatif. Si on doit considérer que la série de devinettes graphiques à la fin du roman déjà évoquée plus haut est la seule proposition de réponse à l'énigme, on voit bien qu'il est impossible de dire ce qui se cache derrière la dernière fenêtre, car il n'est même pas sûr qu'il s'agisse d'une fenêtre. Le critique péruvien Diego Trelles fait de l'énigme irrésolue une des caractéristiques de ce qu'il appelle « *la novela policial alternativa hispanoamericana* »²³⁶, un genre qui remodèle le roman policier classique et incorpore d'autres éléments dans le but de le rapprocher de la « réalité latino-américaine ». Le critique argentin Ezequiel de Rosso prend quant à lui en compte la quasi-totalité des ouvrages de Bolaño et parvient à la conclusion que la matrice du genre policier y est toujours plus ou moins présente²³⁷. Dans le souci d'établir des ponts avec le genre policier, plutôt que d'examiner le mystère intellectuel de la définition du mouvement artistique, De Rosso va se focaliser sur la question de l'identité de la personne à laquelle les narrateurs de la deuxième partie s'adressent. En effet, comme il a été indiqué plus haut, la deuxième partie est composée d'entrées de journaux qui sont autant de témoignages livrés par des personnages ayant côtoyé les réal-viscéralistes. Une des raisons pour considérer ces extraits de journaux « intimes » comme des témoignages est la présence, dans un grand nombre d'entre eux, des marques de *l'oralité*. Et c'est cette oralité qui, éloignant dans la forme ces récits du genre diariste qui est originellement le leur va créer la présomption d'un interlocuteur. De là à penser que tous ces discours ont un seul et même destinataire (ou narrataire), il y a évidemment un pas à franchir, ce dont s'acquittent avec brio certains critiques, dont, donc De Rosso. Selon lui, si la quasi-totalité des narrations ne livre effectivement aucun indice n'apparaît ne serait-ce qu'à propos de l'existence (et donc a fortiori de l'identité) d'un éventuel narrataire, il y a cependant une exception. Il s'agit du récit d'Andrés Ramírez portant sur son histoire personnelle, son arrivée mouvementée à Barcelone et les difficultés rencontrées par tout immigrant. Et, surtout, on s'en souvient, détaillant la chance surnaturelle (les nombres lui « parlent ») lui permettant de

²³⁶ Diego Trelles Paz, *Detectives perdidos en la ciudad oscura: novela policial alternativa en Latinoamérica : de Borges a Bolaño*, Lima, Ediciones Copé, 2017.

²³⁷ Ezequiel de Rosso, «Una lectura conjetural, Roberto Bolaño y el relato policial», dans Celina Manzoni (ed.), *op. cit.*, p. 133.

gagner une fortune aux paris sportifs sur les matchs de football, les *quinielas*. Au cours de son récit, il s'adresse à Belano à trois reprises, comme si celui-ci était en train de l'écouter, Belano qui, comme nous le savons, est l'alter-égo de Bolaño. Il serait de cette façon possible, nous dit De Rosso, de postuler que Belano est le narrataire caché de toute la deuxième partie. Mais cette hypothèse est fort discutable car Belano est un personnage à qui on réfère à la troisième personne dans la plupart des narrations, ce qui bien entendu rend absolument impossible qu'il en soit le destinataire direct : on ne peut pas être à la fois délocuté (c'est le cas de toute 3^{ème} personne hors « Usted » en espagnol) et interlocuteur. A moins bien sûr de postuler de façon toute lacanienne que le destinataire effectif, c'est-à-dire grammatical n'est pas le destinataire putatif, selon la modalité de la bouteille à la mer. Ce qui est bien entendu quelque chose qu'il faudrait par ailleurs étayer.

On retrouve également beaucoup d'éléments propres au genre policier dans le roman *La pista de hielo*²³⁸. Il s'agit d'un roman où les événements concernant un seul et même crime sont racontés par trois narrateurs donnant chacun leur version des choses. Le crime autour duquel se trame le roman et les indices que celui-ci nous incite à collecter petit à petit placent le lecteur devant des indications génériques assez claires : tous les codes du roman policier semblent respectés. Mais, une fois encore, il n'y a ni dénouement ni résolution du crime, la partie de la narration mobilisant les capacités déductives du lecteur ne mène donc nulle part. Ce qui permet au passage de « faire un sort » au titre « pista de hielo » qui fait en premier lieu référence à l'endroit où est commis le crime mais qui pourrait aussi faire en second lieu allusion caractère « glissant » (*resbaladizo*) des fausses « pistes » proposées par le texte qui démissionne donc d'un point de vue téléologique (la *fin* vers laquelle tendent les déterminations). C'est exactement le sens de l'analyse proposée par Érich Fisbach sur *La pista de hielo* :

Dans le cas de *La pista de hielo*, l'objectif de Bolaño semble avoir été de conduire systématiquement le lecteur sur des fausses pistes, la victime tout comme l'assassin n'étant finalement pas ceux auxquels il s'attendait, et l'essentiel ne résidant sans doute même pas dans ce qui n'est en fin de compte qu'anecdotique dans le roman, même s'il s'agit pourtant d'une mort violente²³⁹.

La narration polyphonique et fragmentaire, un procédé à la mode duquel Bolaño sacrifie volontiers, prend ainsi le pas sur le récit du policier : la multiplicité de voix et des points de vue rend impossible un raisonnement univoque. On retrouve donc l'indécidabilité évoquée à propos du but ou de la résolution de quête existentielle des poètes dans *Los detectives salvajes*.

²³⁸ Roberto Bolaño, *La pista de hielo*, *op. cit.*

²³⁹ Érich Fisbach, « Une lecture de *La pista de hielo* de Roberto Bolaño », dans Karim Benmiloud et Raphaël Estève (éd.), *op. cit.*, p. 167.

Ce dernier n'est d'ailleurs, dès son titre (les « détectives »), pas non plus étranger aux codes du roman policier. *Los detectives salvajes* place ainsi sur le devant de la scène un autre élément fondamental du genre susnommé : la *raison*. En effet, le détective, du moins sous sa forme classique, celle d'Auguste Dupin chère à Borges, du « razonador » est *a priori* celui dont l'intellect et la capacité logique vont permettre de triompher des pulsions animales des criminels, ce qui a parfois permis de faire des détectives des champions de la raison s'imposant à la barbarie. Dans l'histoire plus récente du genre, le roman policier dit *noir* – qui est typiquement nord-américain –, va venir bouleverser les règles strictes du roman policier anglais, en y introduisant notamment davantage d'ambiguïté. En premier lieu, davantage d'ambiguïté sur le plan moral, car le détective s'avère lui-même souvent enclins à transgresser les règles de la morale. Davantage d'ambiguïté quant au résultat de l'enquête qu'il mène, ensuite, car souvent, même si l'énigme a été résolue, la situation n'est guère meilleure qu'avant cette résolution. Car parfois il est « trop tard » compte tenu de la somme de violences *irréversiblement* commises. Bolaño est, bien entendu, souvent proche de cet esprit.

Pour continuer avec les affinités entretenues par l'œuvre du Chilien avec le genre policier remarquons que Paz Soldán s'intéresse aux différentes enquêtes qui se déroulent dans les romans de Bolaño. Il existerait selon lui chez Bolaño une forme de fascination pour les instanciations et les représentations de la loi ainsi que pour la détermination des critères moraux propres au genre policier :

En Bolaño no hay ninguna nostalgia de los detectives tradicionales del género -esos razonadores como Auguste Dupin y Sherlock Holmes, capaces de descubrir al criminal sin necesidad de acudir al crimen, utilizando sólo sus poderes de deducción-, pero todavía continúa la fascinación por las figuras de la ley²⁴⁰.

C'est que l'aura de ces figures emblématiques a quelque peu perdu de son éclat. On doute en effet que leur action soit désormais suffisante pour rétablir une forme d'équilibre entre les forces du Bien et celle du Mal. Et cela peut s'apparenter en quelque sorte une défaite de la Raison, puisque c'est bien elle que ces détectives, anoblis par la rigueur *logique* de leurs déductions, incarnaient.

Les signes de cette défaite de la raison sont patents dans *2666*. Dans la quatrième partie du roman, « *La parte de los crímenes* », une série interminable d'homicides de femmes accable Santa Teresa, corrélat fictif de la ville mexicaine de Ciudad Juárez affligée elle aussi on le sait d'une série tout aussi abominable de faits divers. Les descriptions détaillées de la découverte des corps alternent ainsi dans *2666* avec des épisodes mettant en scène certains habitants de la ville, comme Lalo Cura, d'abord garde de corps dans la mafia, puis policier ; Elvira Campos, la directrice de l'asile, ou Klaus Haas, l'étranger (allemand) devenu bouc

²⁴⁰ Edmundo Paz Soldán, *op. cit.*, p. 24.

émissaire. La corruption, l'inaptitude ou le désintéret rendent impossible la rupture de ce cercle vicieux de la violence. Dans ce climat, un ex-agent du FBI, Kessler, arrive des États-Unis. Il est connu parce qu'il a participé à certains films à Hollywood et il donne des conférences un peu partout dans le monde. L'expectative à son endroit est grande et il est par conséquent accueilli comme un héros. Les hommages et la complaisance dont lui témoignent les autorités locales sont hyperboliques. On emmène le détective dans les restaurants les plus côtés ou typiques. Il donne des conférences où tout l'auditoire semble l'écouter religieusement. Mais, dans le même temps, une voiture de police « maquillée » en véhicule civil le file en permanence. Derrière le masque de l'hospitalité, les policiers se méfient de ce que Kessler pourrait révéler. Kessler est, on l'aura compris, un esprit méthodique et mesuré, aux antipodes des débordements baroques et pompeux dont il fait l'objet de la part de ses hôtes. Le contraste entre le tempérament de Kessler et l'environnement local est ainsi très fort. Pourtant, ceux qui n'exercent pas la violence, et *a fortiori* ceux qui en sont les victimes vont sincèrement, eux, espérer une solution miraculeuse de l'homme venu du Nord :

Fue un acontecimiento social, pues todo aquel que era algo en Santa Teresa quería conocerlo, ser presentado a tan ilustre visitante o, por lo menos, verlo de cerca, y también un acontecimiento político, pues hasta los grupos más recalcitrantes de la oposición parecieron calmarse u optar por una actitud más discreta y menos vocinglera que la mostrada hasta entonces, e incluso las feministas y los grupos de familiares de mujeres y niñas desaparecidas resolvieron esperar el milagro científico, el milagro de la mente humana puesta en marcha por aquel Sherlock Holmes moderno²⁴¹.

Cependant, c'est la dernière mention de Kessler dans l'ouvrage. De ce fait, le texte semble implicitement suggérer qu'il va échouer, comme tous les autres enquêteurs ayant tenté avant lui de résoudre la spirale de crimes. Le récit de la série d'assassinats et l'accumulation de fausses pistes quant à leur(s) auteur(s) s'étend dans *2666* sur plus de trois-cents pages. Certains éléments du récit semblent le rapprocher du genre policier, mais le texte excède de beaucoup ce cadre en allant notamment plus loin que le roman *noir* américain. Ce n'est pas seulement ici le monde délimité du banditisme ou de la police qui est contaminé par la violence, comme c'est par exemple le cas chez Raymond Chandler ou Dashiell Hammet. Dans *2666*, c'est au contraire l'ensemble de la société qui se trouve gangrenée par cette violence et par la corruption, à une échelle qui semble plutôt comparable à celle des *génocides* qu'à celles des faits divers. On comprend à partir de là l'impuissance qui est exprimée par un autre enquêteur, Loya, un mexicain embauché à titre privé par une députée qui veut connaître la vérité sur son amie disparue :

Luego dijo que no quería que yo perdiera ni mi dinero ni mi tiempo. Que, tal como lo veía él, el caso estaba cerrado. ¿Quiere decir que cree que Kelly está muerta?, le gritó. Más o menos, dijo sin perder un ápice de compostura. ¿Cómo que más o menos?, gritó. ¡O se está muerto o no se está muerto, chingados!

²⁴¹ Roberto Bolaño, *2666*, *op. cit.*, p. 762.

En México uno puede estar más o menos muerto, me contestó muy seriamente. Lo miré con ganas de abofetearlo²⁴².

Il y a bien ici un renoncement à mener l'enquête, comme s'il y avait de la part du détective la certitude que tout sera vain. Le discours du détective est remarquable dans la mesure où il propose une image très sombre du Mexique. Lorsqu'il déclare qu'on peut être « plus ou moins mort », on comprend qu'il ne parle pas seulement des victimes effectives de Santa Teresa et de celles qui ne sont qu'en sursis : il parle de tous les habitants du pays.

Si la violence déforme la vérité, la rend inatteignable, c'est le scepticisme ou l'ambiguïté qui vont s'installer à sa place. C'est ce dont le lecteur prend la mesure à travers les différents témoignages proposés. Tout est possible, tous les discours sont au même niveau et les critères pour les hiérarchiser vont devenir totalement arbitraires : le plus spectaculaire pourra ainsi par exemple s'imposer aux autres. La critique chilienne Sepúlveda ajoute en ce sens :

Aquí la verdad es considerada una "fe", como "creencia" y no como "saber". El "saber" es legítimo, posee estrategias de legitimación, por ello es enseñable y demostrable. Por el contrario, Bolaño hace valer el "saber" como creencia²⁴³.

C'est par exemple ainsi que le personnage de Florita Almada, la voyante de cette quatrième partie de *2666*, va prétendre « connaître » l'identité des assassins :

Es una viejita que aparece de vez en cuando en la tele de Hermosillo, en el show de Reinaldo. Ella sabe qué se esconde detrás de los crímenes y nos puso en alerta, pero no le hicimos caso, nadie le hace caso. Ella ha visto las caras de los asesinos²⁴⁴.

Les codes empruntés au roman policier apparaissent ainsi comme autant de contrefeux destinés à faire diversion : ils nous lancent sur la piste d'une énigme criminelle préemptant une résolution tout à la fois rationnelle et individuelle (*Le coupable*) qui est par définition (du Mal) impossible.

C'est cependant le propre du genre policier moderne, les crimes permettent souvent d'explorer par *extrapolation* les limites morales d'une communauté ou d'une société. Le genre policier a on le sait par conséquent lui aussi partie liée avec la notion de « marge » sur laquelle nous avons souhaité insister. Cette frontière apparaît ici recouper au moins en partie celle délimitant la civilisation de la barbarie. Bolaño semble vouloir dire à propos de la *ligne de front* que constitue cette démarcation que le combat est déjà perdu. Ce qui fait figure d'exception à Santa Teresa n'est pas le crime mais bien au contraire l'harmonie au sein d'une communauté. De fait, on connaît les affinités hobbesiennes de Bolaño, l'homme étant souvent « un loup pour l'homme » dans ses romans.

²⁴² *Ibidem*, p. 779.

²⁴³ Magda Sepúlveda, « La narrativa policial como un género de la modernidad », dans Patricia Espinosa, *op. cit.*, p. 111.

²⁴⁴ Roberto Bolaño, *2666*, *op. cit.*, p. 702.

I.4. Un outil méthodologique : la théorie du désir mimétique

Nous avons vu que la plupart des approches caractérisant les travaux menés sur l'œuvre de Bolaño peuvent observer les deux axes essentiels que sont le romantisme et le postmodernisme. Et que transversalement revient sans cesse la problématique du mal. Notre intention en proposant une nouvelle étude de l'œuvre de Bolaño a ainsi été de l'informer au moyen d'une approche théorique et méthodologique autant que faire se peut inédite, nous proposons donc un travail prenant comme point de départ la notion de désir. Le désir est un état consubstantiel à l'homme, comme l'explique Spinoza dans la proposition VI de la Troisième partie de l'*Éthique* : « Chaque chose, selon sa puissance d'être s'efforce de persévérer dans son être »²⁴⁵. Et Spinoza d'expliquer les conséquences de principe :

Cet effort, quand il se rapporte à l'esprit seul, est appelé Volonté : mais quand il se rapporte à la fois à l'esprit et au Corps est appelé Appétit. (...) D'ailleurs, il n'y a aucune différence entre l'Appétit et le Désir, sinon que le Désir se rapporte généralement aux hommes, en tant qu'ils ont conscience de leurs appétits, et c'est pourquoi il peut être ainsi défini : Le Désir est l'Appétit accompagné de la conscience de lui-même²⁴⁶.

Toute action humaine peut ainsi être rapportée au désir. Que ce soient les poètes rêveurs de *Los detectives salvajes*, les professeurs qui mènent des recherches sur et à propos d'Archimboldi dans *2666*, ou même Wieder qui tente de devenir l'artiste officiel du régime de Pinochet et de révolutionner l'art dans *Estrella distante*, ils sont tous motivés par le désir. Compte tenu de la caractérisation tendant fortement vers le volontarisme des personnages chez Bolaño (nous avons vu par exemple l'importance que revêtait l'engagement romantique pour certains protagonistes), compte tenu aussi de la fréquente explicitation du sous-texte freudien de certaines de ses productions, il apparaît que le désir se manifeste de façon très marquée dans l'œuvre du Chilien, lui-même caractérisé à la fin de sa jeune vie, par l'opposition d'un désir vital à la sentence de la maladie. Et ses personnages sont tous à la recherche d'un « quelque chose » ; leur désir se place même la plupart du temps uniquement sur un plan abstrait ou formel : peu importe la nature ou l'identification de ce quelque chose. L'important est qu'ils le veulent.

Le désir a été traité de façon très différente tout au long de l'histoire de la pensée. Rappelons ainsi brièvement la conception du désir comme manque selon Platon, comme réalité physique selon Épicure, comme nature inconsciente selon Freud (qui fait du désir – la

²⁴⁵ Baruch de Spinoza, *L'Éthique*, Paris, Folio, 1994, p. 189.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 191.

libido – comme Spinoza avant lui le principe ontologique de l'homme : nous sommes *d'abord* désir, nous sommes des sujets en tant que nous désirons), ou encore comme élément producteur du réel chez le sujet selon Deleuze. Nous ne sommes bien entendu pas sommés de choisir entre toutes ces approches, toutes d'une façon ou d'une autre vraies. Compte tenu des caractéristiques déjà énoncées de notre objet d'étude. Il nous a semblé crucial d'articuler le désir avec la problématique de l'altérité. Ainsi, le *credo* poétique Ulises Lima et Arturo Belano, eux-mêmes *dédoublés* (leur association permanente induit fatalement une présomption de gémellité) implique le rapport à un tiers, Cesárea Tinajero, un rapport dont nous avons dit qu'il pouvait être considéré comme une médiation. Ce rapport à l'Autre, c'est basiquement l'une de ses deux modalités, pourra bien entendu être un rapport *antagonique*. Ainsi, les critiques littéraires de 2666 sont des amis, mais aussi des *rivaux*, car chacun entend remporter la compétition représentée par l'élucidation du mystère Archimboldi. Ils se situent de la sorte par rapport à l'image qu'ils ont de leur(s) pair(s). Carlos Wieder est lui-même dans une forme de *surenchère* permanente qui n'a de sens que compris comme un écrasement mégalomane de la concurrence artistique ou criminelle. De façon générale, il est bien évident que la démarche créatrice de l'artiste questionne à toutes ses étapes la figure de l'Autre, des autres : ceux qu'il reconnaît comme influences, ceux dont il veut s'éloigner à tout prix, ceux avec qui il est dans une relation, saine ou non, d'émulation, ceux encore à qui son art s'adresse objectivement (le public visé) ou subjectivement (le destinataire secret plus ou moins conscient : le père, la mère, l'ancienne compagne, la compagne à venir, etc.). D'où l'importance pour nous de prendre en compte cette dimension *médiatrice* ou externalisante du désir, ce qui nous a naturellement menés à la théorie du désir mimétique.

La théorie du désir mimétique est présentée par René Girard (1923-2015) dans son ouvrage *Mensonge romantique et vérité romanesque*²⁴⁷ paru en 1961. Afin d'éviter des confusions liées aux différentes acceptions, elles aussi très nombreuses, du terme « mimésis », il est nécessaire de commencer par spécifier celle que lui confère René Girard. Et il se trouve, ce qui agréera bien entendu tout lecteur hispanophone, qu'il va détailler sa conception de la mimésis à travers l'exemple du Quichotte. Le célèbre héros cervantin va ainsi comme on le sait se mettre en tête d'imiter tous les codes et les usages de la chevalerie, fasciné qu'il est par les héros romanesques auxquels ses lectures lui ont donné accès. Ces romans édifient pour lui un *idéal*, l'idéal chevaleresque, qu'Alonso Quijano va donc essayer d'atteindre à travers l'imitation de ses modèles, dont le plus connu est Amadis de Gaule. Don Quichotte est ainsi convaincu que l'imitation d'Amadis peut l'aider à devenir un vrai chevalier. L'originalité de

²⁴⁷ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1995.

la pensée de Girard repose dans les interprétations et la conclusion qu'il tire de ce processus imitatif décidément fondateur :

Don Quichotte a renoncé en faveur d'Amadis, à la prérogative fondamentale de l'individu : il ne choisit plus les objets de son désir, c'est Amadis qui doit choisir pour lui. Le disciple se précipite vers les objets qui lui désignent, ou semble lui désigner, le modèle de toute chevalerie²⁴⁸.

On voit ainsi que Don Quichotte désire devenir chevalier et que ce désir passe par l'imitation caractérisée d'un modèle. Le désir a dès lors aussi bien à voir avec les grands projets (le dessein de devenir chevalier chez Quijano) qu'avec les gestes anodins du quotidien (la façon de marcher et de parler d'un chevalier).

La conception girardienne de l'imitation est bâtie à partir de quelques présupposés qu'il convient de décrire. Le point le plus important, celui qui constitue le cœur de la pensée girardienne, c'est la chronologie qu'il établit entre l'imitation et le désir. On pourrait spontanément postuler un rapport d'indissociabilité et de réversibilité entre l'imitation et le désir. On imiterait par désir et on désirerait par imitation. C'est un peu comme la poule et l'œuf : on ne saurait jamais lequel est la cause et lequel est la conséquence. Ce trait d'indétermination serait d'ailleurs très cohérent chez Girard car il est un des premiers penseurs à souligner, nous verrons plus loin pour quoi le caractère *indécidable* de la violence²⁴⁹, autrement dit, le fait que pour tout un chacun c'est toujours *l'Autre* (et jamais moi) qui a commencé : la violence commise étant du point de vue de celui qui la commet toujours pensée comme une réponse. Pourtant, il semble bien que Girard prenne position en la matière : pour l'anthropologue français, le désir est régi par l'imitation. La relation d'antériorité du second sur le premier serait ainsi établie : selon Girard en effet, le désir n'est pas spontané, il existe toujours du fait d'une cause externe, par imitation, donc. On s'éloigne donc d'emblée ici de l'ontologie spinoziste ou freudienne, qui fait de l'homme un être de désir (telle serait son essence : être un désir avant toute autre chose). A l'inverse, honnie, on le sait dès Platon, l'imitation a toujours été associée à un acte concret, indissociable d'un processus d'identification. Girard place précisément l'imitation dans « l'avant-acte », autrement dit, la motivation de l'acte causé par le désir ou identifié à lui. C'est pour cette raison que nous avons souhaité parler d'une *externalisation* du désir :

La passion chevaleresque définit un désir selon l'Autre qui s'oppose au désir selon Soi dont la plupart d'entre nous se targuent de jouir. Don Quichotte et Sancho empruntent à l'Autre leurs désirs en un mouvement si fondamental, si originel, qu'ils confondent parfaitement avec la volonté d'être Soi²⁵⁰.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 16.

²⁴⁹ C'est tout l'objet de René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.

²⁵⁰ René Girard, *op. cit.*, p. 17.

L'idée développée ici par Girard constitue véritablement la base de la théorie : le sujet désire *à travers l'Autre*, celui qu'il veut imiter. Mais nous avons un nouvel élément qui caractérise ce processus imitatif : le caractère *inconscient* de l'acte mimétique. Les sujets pensent être en train d'agir en accord spontané avec leurs désirs entendus comme autonomes, mais en réalité ils sont toujours en train d'effectuer un acte d'imitation inconsciente. La théorie du désir mimétique va donc partager un socle commun avec la découverte freudienne des mobiles inconscients des agissements humains. On ne sera par conséquent pas surpris de voir Charles Ramond écrire que « il y aurait ici un parallèle tout naturel à faire entre les positions de Girard et celles de Freud : le fait que l'un comme l'autre mette à jour la prééminence originaire de comportements irrationnels (...) »²⁵¹. Mais bien entendu, le désir girardien n'est pas la libido freudienne, nous allons voir pourquoi.

I.4.1. Le système triangulaire

Malgré la clarté des éléments constituant la base de la théorie mimétique, il faut malgré tout pas prendre le risque d'une approche simplificatrice ou à plus forte raison, bien sûr, épistémologiquement condescendante de ses attendus. C'est d'ailleurs ce contre quoi nous met en garde Ramond en en soulignant la subtilité : « Il n'est pas possible, en présentant la théorie mimétique, de ne pas anticiper, car les diverses parties en sont tellement imbriquées et enveloppées les unes dans les autres que les présenter de façon linéaire et continue garde toujours quelque chose d'artificiel et d'insatisfaisant »²⁵².

Mais nous allons malgré tout faire le pari d'une exposition de la théorie mimétique respectant l'ordre chronologique des œuvres principales de Girard : *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *La violence et le sacré*²⁵³ et *Le bouc émissaire*²⁵⁴.

Le désir mimétique a, selon Girard, trois éléments principaux. Le sujet désirant est le premier de ces éléments. Nous avons ensuite l'objet du désir, celui que le sujet désirant a identifié comme le but qu'il voudrait atteindre, ou ce qu'il pense vouloir posséder. Entre ces deux pôles, on aurait traditionnellement tendance à établir un rapport direct, à tracer une ligne droite. Mais on aura compris que Girard enrichit ce binôme d'un terme supplémentaire : le

²⁵¹ Charles Ramond. "Théorie Mimétique et Philosophie". Conférence donnée à l'Université d'été René Girard "Comprendre un monde en crise", 2014, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01061802>, consulté le 08/08/2016, p. 13.

²⁵² Charles Ramond. *op. cit.*, p. 20.

²⁵³ René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, B. Grasset, 1972.

²⁵⁴ René Girard, *Le bouc émissaire*, Paris, B. Grasset, 1982.

tiers que le sujet s'est consciemment ou non choisi comme modèle. Ce modèle, Girard l'appelle le *médiateur*. Et l'auteur du *Bouc émissaire* renouvelle ainsi la théorie du désir en faisant de ce médiateur la pierre angulaire de son système : « Il y a le médiateur qui rayonne à la fois vers le sujet vers l'objet. La métaphore spatiale qui exprime cette triple relation est évidemment le triangle. L'objet change avec chaque aventure mais le triangle demeure²⁵⁵ ».

Cette configuration permet de proposer une méthodologie *systematisable* de l'analyse de texte. Elle rend en effet possible une approche à travers l'étude des rapports entre les trois éléments du désir mimétique, qu'on cherchera dès lors à *identifier* dans les textes. Et ce, avec d'autant plus de profit herméneutique que les textes admettent généralement plus d'une configuration triangulaire, ce qui permet de situer dans un second temps l'analyse à un autre niveau, en étudiant les rapports qu'entretiennent les unes avec les autres ces différentes configurations triangulaires. Girard continue à utiliser l'exemple du Quichotte pour illustrer cette possibilité.

Don Quichotte, dans le roman de Cervantès, est la victime exemplaire du désir triangulaire, mais il est loin d'être la seule. Le plus atteint après lui est l'écuyer Sancho Panza. (...) Depuis qu'il fréquente Don Quichotte il rêve d'une « île » dont il sera gouverneur, il veut un titre de duchesse pour sa fille. Ces désirs-là ne sont pas venus spontanément à l'homme simple qu'est Sancho. C'est Don Quichotte qui les lui a suggérés²⁵⁶.

Nous pouvons observer que Don Quichotte occupe donc la place de *sujet* dans le système qu'il partage avec Amadis de Gaule et celle de *médiateur* dans le système qu'il partage avec Sancho. Un même personnage pourrait donc avoir deux rôles dans deux systèmes différents. Il pourrait arriver aussi qu'une même chose soit l'objet de la convoitise à l'intérieur de plus d'un système. Cela nous montre qu'il est possible d'identifier plusieurs systèmes qui font partie d'un même texte et fonctionnent comme un ensemble.

Le désir n'est donc pas spontané, affirme Girard. Il est toujours médiatisé par un modèle, mais l'élément qui perpétue dans le temps cette relation triangulaire est l'ignorance de cette médiation. Ainsi, personne ne voudrait accepter que ses désirs ne soient que des imitations, que ses rêves ne soient que des idées répétées. Le titre de l'ouvrage *Mensonge romantique et vérité romanesque* révèle cette tromperie allant à l'encontre des aspirations de l'individu : le romantisme, qui promet vivre à sa façon et selon ses passions, n'est qu'un mensonge. Nous nous voulons originaux et capables de prendre des décisions par nous-mêmes, mais Girard s'oppose à cette vision des choses. Pour cela, il donne d'autres exemples. D'abord, Flaubert et son roman *Madame Bovary*. Le personnage d'Emma Bovary a comme tout le monde le sait lu avec avidité des livres dont on pourrait dire qu'ils appartiennent au genre de la littérature

²⁵⁵ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op. cit., p. 16.

²⁵⁶ *Ibidem*.

romantique, où la passion amoureuse est célébrée et mise en avant. Malgré les multiples désillusions causées par ses tentatives répétées de vivre comme un personnage des romans qu'elle a lus, Emma Bovary continue à persévérer dans la même voie, convaincue du fait que c'est le seul chemin possible pour elle. En dépit des différences d'époque et de style, nous pouvons donc, en adoptant ce point de vue, relever bien des similitudes avec le cas du Quichotte.

Un autre exemple proposé par Girard est Stendhal et son roman *Le rouge et le noir*. Dans le cas de ce dernier, Girard souligne encore davantage le caractère mimétique du désir des personnages principaux. Ainsi, Julien Sorel imite Napoléon, qu'il admire. Le désir mimétique semble ainsi jouer un rôle prépondérant dans les passages prêtant à conséquence pour la suite de l'histoire. Par exemple, nous dit Girard, lorsque Julien Sorel est embauché pour la première fois chez les Rênal, il obtient le travail en partie grâce au désir des Rênal de devancer les Valenod, l'autre famille importante du village. Ce faisant, ils décident d'embaucher leur précepteur avant que les Valenod ne le fassent. Quand Monsieur de Rênal décide de franchir et entrer dans un processus de négociation avec le père de Julien Sorel, celui-ci agit en ayant parfaitement intégré la rivalité des deux familles. Ce paramètre lui permet de sortir vainqueur de la négociation : son fils sera bien payé.

Avec ces trois exemples issus des classiques de la littérature universelle, Girard veut montrer que sa théorie est susceptible de fonctionner comme une méthode systématisable. La lecture des œuvres à travers le prisme du désir mimétique serait dès lors applicable à différents types des textes, même s'ils appartiennent à des époques différentes et malgré les particularités stylistiques et narratives. On aura déjà compris ce qui nous intéressait par rapport aux textes de Bolaño. Comme il a été expliqué plus haut, le fait que le désir soit médiatisé par la figure de l'Autre semble être une des constantes intégrées par l'œuvre du Chilien. Nous pouvons à ce titre à nouveau évoquer les jeunes réal-viscéralistes, et notamment García Madero, qui n'a d'yeux que pour ses prédécesseurs immédiats au sein du mouvement. Quant à ces derniers, ils ont pour eux-mêmes indéniablement pour modèles Belano et Lima. A leur tour, les deux compères ont d'une certaine façon pour modèle Cesárea Tinajero. Et il ne sera pas interdit de penser que Tinajero se sera inspiré de certains artistes d'avant-garde l'ayant précédée, etc. On voit à quel point le roman semble se constituer en véritable domino de concaténations mimétiques.

I.4.1.1. Les modalités du désir mimétique : la médiation interne et la médiation externe

La théorie du désir mimétique se caractérise par sa simplicité de prime abord et son haut degré d'adaptabilité. Bien que la plupart des analyses se centrent sur le principe du désir triangulaire, Girard insiste également sur les différentes modalités du désir mimétique. Des modalités évoluant au rythme des changements ayant marqué les sociétés occidentales.

Le premier changement historique est le passage de ce que Girard appelle la modalité de la « médiation externe » à ce qu'il nomme la modalité de la « médiation interne ». En effet, si nous réfléchissons aux rapports entre le sujet et le médiateur, nous constatons que les romans de Cervantès et de Stendhal se caractérisent par des triangulations bien distinctes. Pour le Quichotte, le médiateur, Amadis de Gaule, n'est pas un référent mondain ou extralinguistique, puisqu'il s'agit d'un personnage fictif (nous nous indexons bien entendu méthodologiquement sur le plan de réalité *interne* à la diégèse : du point de vue externe du lecteur, celle-ci est évidemment à son tour une fiction) : il est donc à ce titre inaccessible. Pour M. de Rênal, le médiateur, M. Valenod, est au contraire son contemporain, son pair, puisqu'il se situe sur le même plan de réalité spatiale et temporelle que lui. On dira donc, à partir de là que, du triangle cervantin au triangle stendhalien, c'est la *distance symbolique* qui varie. La distance entre Don Quichotte et son modèle est beaucoup plus grande que celle entre M. de Rênal et M. de Valenod. La distance qui sépare le médiateur du sujet définissant on l'aura compris le type de médiation. A partir de ce raisonnement Girard distingue deux catégories de médiation :

Nous parlerons de médiation externe lorsque la distance est suffisante pour que les deux sphères de possibles dont le médiateur et le sujet occupent chacun le centre ne soient pas en contact. Nous parlerons de médiation interne lorsque cette même distance est assez réduite pour que les deux sphères pénètrent plus ou moins profondément l'une dans l'autre²⁵⁷.

Girard définit cependant la distance entre médiateur et sujet comme une distance qui n'est pas forcément physique ou concrète. D'où l'emploi de l'adjectif « symbolique » : les individus qui par exemple, ne se situent pas au même niveau de l'échelle sociale ont ainsi moins de possibilités de devenir des rivaux. Girard prend l'exemple de Don Quichotte et Sancho, qui se situent mutuellement on le sait dans une proximité physique constante. Or, Don Quichotte est un *hidalgo*, alors que Sancho n'est qu'un valet. Cette distance symbolique va donc faire que les désirs des deux personnages ne vont jamais entrer en concurrence directe. Il s'agit donc d'une médiation externe.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 22.

Une des spécificités de la médiation externe est l'attitude ou la posture du sujet désirant : il est soucieux de communiquer la nature de son désir d'une manière plus franche et directe. Dès le moment où le modèle de la médiation externe est inatteignable, il n'y a pas des risques de devenir son rival et par conséquent il n'y a pas besoin d'agir d'une façon qu'on qualifiera de stratégique. Dans la médiation externe, la possibilité est à partir de là ouverte d'une déclaration du sujet en tant que *disciple* du modèle. Retenons au moins pour le moment l'idée que c'est dans l'observance déclarée d'une *hérarchie* qu'ils respectent que Don Quichotte ou Emma Bovary vont présenter les modèles qui inspirent leurs actions. Don Quichotte nommera toujours Amadis de Gaule dans cet esprit d'observance d'un code, de valeurs elles aussi transcendantes (externes), tandis qu'Emma Bovary avouera pour sa part à son compagnon Léon l'inspiration qu'elle tire de ses lectures des romans où se dessine l'archétype de la femme romantique.

Le passage à la médiation interne arrive avec la démocratie. Si la médiation externe était consubstantielle au régime monarchique et ou nostalgique de l'ordre aristocratique, la médiation interne est, quant à elle, indissociable de l'égalitarisme caractérisant les systèmes démocratiques. Aussitôt qu'émerge l'idée d'une égalité politique, la bourgeoisie va considérer tous les individus comme des concurrents en puissance. C'est donc l'apparition de la rivalité qui va distinguer les deux types de médiation. Pour proposer un exemple d'application immédiat de cette distinction, on dira que dans *Los detectives salvajes* il y a médiation interne entre García Madero et les autres réal-viscéralistes, et médiation externe entre Cesárea Tinajero et le duo Lima/Belano.

I.4.1.2. La vanité et la jalousie

Si nous prenons à nouveau l'exemple de Stendhal, nous pouvons voir que M. de Rênal agit systématiquement en fonction de l'image qu'il a de son rival. Il s'agit en l'occurrence d'avoir une meilleure image publique, une meilleure réputation que lui : c'est la raison pour laquelle la vanité a pu un temps apparaître comme moteur du perfectionnement de soi auquel croit la société de la première moitié du XIXe siècle. Girard nous rappelle que c'est Stendhal lui-même qui donne la définition suivante du vaniteux : c'est parce qu'il a besoin d'une certaine reconnaissance publique que le vaniteux s'inspire des autres et les imite. Le désir mimétique est dans ce cas l'indication d'un rapport *paradoxal* à un rival que l'on veut dépasser en l'imitant. Selon la définition de Girard :

Pour qu'un vaniteux désire un objet il suffit de le convaincre que cet objet est déjà désiré par un tiers auquel s'attache un certain prestige. Le médiateur est ici un rival que la vanité a d'abord suscité, qu'elle a, pour ainsi dire, appelé à son existence de rival, avant d'en exiger la défaite²⁵⁸.

Le prestige est alors le terme clé définissant cette typologie du désir mimétique. En effet, les désirs ne sont pas seulement des imitations d'un modèle auto-imposé, ils sont aussi le produit d'une aspiration à « briller » sur la scène sociale du milieu auquel le personnage appartient. Si nous nous demandons quelle est la principale implication de ce désir de reconnaissance (où l'on voit naturellement se profiler l'ombre de Hegel), la réponse est à chercher du côté de la relation entre le sujet et le médiateur. Ceci parce qu'à partir du moment où tous deux cherchent à atteindre le même objectif, à savoir le prestige social, nous observons le basculement finalement très freudien (et plus encore lacanien) d'une admiration initiale vers l'antagonisme d'un rapport de rivalité : l'admiration est donc oubliée, occultée ou refoulée, c'est selon. Si nous reprenons les exemples de René Girard, les différences dans les rapports entre ces deux composantes mimétiques du système triangulaire apparaissent très nettement : tandis que le Quichotte éprouve une admiration sans borne pour Amadis de Gaule, de la même façon qu'Emma Bovary idolâtre les personnages des romans qu'elle a lus, M. de Rênal semble loin d'estimer M. Valenod. Et cette animosité est réciproque. La thèse de Girard est donc que la rivalité n'est pas incompatible avec le désir mimétique. Nous désirons ce que le rival désire, pour devenir ce qu'il veut être, pour le dépasser. Le prestige se joue alors dans le fait de tenter d'être le premier à accomplir l'action « glorieuse », le premier à conquérir l'objet.

Le rapport de rivalité entre le sujet et le médiateur est donc la différence fondamentale entre le désir du vaniteux stendhalien et celui du Quichotte. Ce qui a une conséquence très intéressante : chez Stendhal, le médiateur peut désirer le même objet que le sujet. Même si le désir du médiateur n'est pas forcément avéré mais seulement supposé, cela suffit pour éveiller chez le sujet (bientôt) désirant la convoitise. Et bien entendu, le désir du médiateur pourra lui-même prendre acte de cette situation et de l'imputation dont il est l'objet : il aura alors toutes les chances de désirer à présent lui aussi *effectivement* si jamais tel n'était pas le cas préalablement à cette imputation l'objet convoité par le sujet désirant. Girard souligne une fois de plus l'ambivalence de ces deux désirs *concurrents* : « Le médiateur ne peut plus jouer son rôle de modèle sans jouer également, ou paraître jouer, le rôle d'un obstacle »²⁵⁹.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 21.

²⁵⁹ *Ibidem*.

Chez Bolaño, la vanité est un sentiment bien présent, notamment dans son œuvre, où nous l'avons longuement dit, certains artistes veulent à tout prix jouir du plus grand prestige. Evoquons à nouveau pour illustrer rapidement ce besoin pressant de reconnaissance les discours des écrivains au Salon du livre de Madrid :

Hoy los escritores de España (y de Hispanoamérica) proceden en número cada vez más alarmante de familias de clase baja, del proletariado y del lumpenproletariado, y su ejercicio más usual de la escritura es una forma de escalar posiciones en la pirámide social, una forma de asentarse cuidándose mucho de no transgredir nada²⁶⁰.

Les lecteurs n'étant pas en nombre infini, il existe, comme dans toute activité liée au *marché*, une concurrence entre les écrivains. Une rivalité quant à celui qui occupera l'espace éditorial le plus visible. Nous avons suffisamment répété que cette captation de l'activité littéraire comme un tremplin vers la reconnaissance et la gloire était dans les textes de Bolaño (l'auteur semble quant à lui avoir été, du moins dans sa pratique, moins radical, ce qui est évidemment heureux) stigmatisée et considérée comme un dévoiement de l'art. Mais, répétons-le, il y a bien entendu d'autres formes de vanités, moins connotées, dans l'œuvre : celle notamment de l'artiste d'avant-garde, en quête permanente d'un perfectionnement de sa pratique de l'art, et donc de sa propre vie.

Selon René Girard, la rivalité est en réalité à l'arrière-plan de la plupart des rapports mimétiques et constitue en ce sens quand elle est « manquée » (quand on ne sait pas la déceler) un des aspects occultes ou dissimulés de notre société. Girard, dont il ne faut pas ignorer qu'il est un penseur d'obédience chrétienne, insiste ainsi fortement sur le phénomène de la *révélation*. Si, comme nous l'avons dit la vérité des désirs, en tant que fait inconscient, reste cachée, alors le désir mimétique joue le rôle d'une révélation permettant de concevoir les rapports entre les hommes d'une nouvelle façon, que Charles Ramond détaille de la façon suivante :

Si en effet la théorie mimétique correspond à de très nombreuses « observations » que l'on peut aisément faire, elle demande également, Girard y insiste souvent, une véritable « conversion » du regard sans laquelle les « observations » et les analyses seraient impossibles²⁶¹.

Dans le cadre la médiation interne, le sujet ne va pas aisément confesser l'inspiration de ses désirs (le médiateur). Pour le sujet désirant, la perception du médiateur comme la seule chose qui s'interpose entre lui et l'objet va le faire caractériser le médiateur comme « volonté perverse » : « Le disciple, fasciné par son modèle, voit forcément dans l'obstacle mécanique que ce dernier lui oppose la preuve d'une volonté perverse à son égard »²⁶². Et Girard de conclure, « Le sujet éprouve donc pour ce modèle un sentiment déchirant formé par l'union

²⁶⁰ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, op. cit., p. 485.

²⁶¹ Charles Ramond, op. cit., p. 10

²⁶² René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op. cit., p. 24.

de ces deux contraires que sont la vénération la plus soumise et la rancune la plus intense. C'est là le sentiment que nous appelons *haine* »²⁶³.

Girard tire ainsi une conclusion d'ordre psychologique à partir de l'analyse du désir mimétique. La haine, en tant que sentiment, ne s'éprouve que si on prête une importance particulière à la personne ou à la situation dans laquelle cette personne apparaît comme rival. La personne que nous haïssons ne nous est pas indifférente, au contraire, elle est la dépositaire de notre admiration la plus secrète.

Comme la menace du rival concentre toutes les énergies et pensées du sujet, la vraie motivation des actes du sujet, c'est-à-dire l'imitation, reste cachée. Répétons-le, la théorie de Girard a de fortes affinités avec la psychanalyse : toutes deux postulent l'existence d'une raison cachée présidant au comportement de l'individu. Dans le désir mimétique, surtout dans le cas de la médiation interne, le sujet ainsi est déchiré par la nécessité d'imiter et par la culpabilité qu'il ressent du fait d'admirer secrètement le modèle qu'il hait. La posture du sujet désirant est ainsi caractéristiquement celle du déni. Il va affirmer que c'est lui qui a le premier désiré l'objet et qu'il n'est pas le responsable de la rivalité. Dans la même logique, il va accroître sa méfiance à l'égard du rival, qui représente un danger. Le sujet devient paranoïaque, pour emprunter un autre terme à la psychologie (Girard évite toute référence explicite à ce champ disciplinaire dont il veut manifestement se différencier). Ainsi, le sujet projette sur le médiateur la frustration qu'il éprouve du fait de son incapacité de s'approprier l'objet désiré. Telle est la définition du « ressentiment » selon Girard, un ressentiment jamais dissociable de la pulsion mimétique. La jalousie, l'envie ou la haine seraient ainsi autant de noms désignant un même phénomène. Jalousie et envie ont en effet en commun la nécessité d'un objet et d'un tiers, « celui que l'on jalouse ou celui que l'on envie »²⁶⁴. Le jaloux va, nous l'avons dit, toujours prétendre que son désir précède celui du médiateur. Quant à l'envie, elle naît selon Girard d'une tentative frustrée pour s'emparer d'un objet quand ce dernier est déjà possédé par quelqu'un d'autre. L'individu, mû par ce sentiment d'impuissance, blâme la personne en possession de l'objet. C'est de cette façon que naît la rivalité. Girard conclut que ces deux sentiments, jalousie et envie, loin de constituer des tempéraments, sont en réalité une même propension à désirer en imitant. Le sujet envieux se considère victime d'une injustice, tandis que la rivalité ne fait qu'accroître le désir pour l'objet. Un objet qui revêt à partir de ce moment-là un caractère obsessionnel, car tous les autres objets ont perdu leur valeur en comparaison de celui qui est détenu par le médiateur. Cela laisse bien augurer du potentiel

²⁶³ *Ibidem*.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 26.

destructeur du désir mimétique d'un point de vue psychologique, une idée dont Girard va tirer toutes les conséquences.

Les sujets envieux ou jaloux ne manquent pas chez Bolaño. Et le moteur mimétique sous-jacent à l'exercice apparemment libre ou arbitraire de la volonté de certains personnages devient à partir de là un puissant levier d'interprétation. Ainsi, dans *Nocturno de Chile*, nous devinons à l'œuvre chez Pinochet un désir de *reconnaissance* en lien avec le fait d'occuper une place de choix dans le monde intellectuel. Pinochet chercherait ainsi à soutenir la *comparaison* avec ses prédécesseurs démocratiquement élus à la tête du Chili, Allende, Frei et Alessandri, dont le dictateur commence par critiquer, lorsqu'il s'entretient dans le roman avec Urrutia, les habitudes de lecture. Il déclare en effet à propos de Salvador Allende : « *Todo el mundo ahora lo presenta como un mártir y un intelectual. (...) Pero no era un intelectual, a menos que existan los intelectuales que no leen y que no estudian, dijo el general*²⁶⁵ ». Toute la scène, discrètement teintée d'ironie toujours selon le même procédé d'une contextualisation contrariant la littéralité du propos aux dépens du locuteur, permet de comprendre l'importance que Pinochet accorde à l'image qu'il pourrait donner de ses aptitudes intellectuelles : en critiquant sur ce point les ex-présidents, le dictateur montre bien entendu qu'il les envie.

I.4.1.3. Les désirs du romantisme

L'homme romantique, emporté ou guidé par ses passions, ménage une place de choix au désir. Girard confère un sens tout à fait intéressant au concept de passion en parlant de l'« imitation passionnée d'individus qui sont au fond nos égaux et que nous dotons d'un prestige arbitraire »²⁶⁶. Quant au romantisme, nous pouvons dire à son propos qu'il coïncide avec la massification du phénomène de la médiation interne. En effet, il semblerait que le romantisme instille chez l'individu l'obligation d'avoir ses propres inspirations. D'une façon dont le paradoxe n'est qu'apparent (il est en tout cas intégré depuis longtemps par toutes les logiques communautaires sur lesquelles repose le capitalisme contemporain pour lequel il est fondamental que *tout le monde* se croie différent), cela se traduit par l'identification d'un modèle et le besoin de posséder les mêmes objets que celui-ci.

René Girard souligne également le fait que le romantisme est un mouvement qui marque une forte rupture dans le champ de la littérature. Ainsi, à l'époque de Cervantès, les écrivaines

²⁶⁵ Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile*, *op. cit.*, p. 115.

²⁶⁶ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *op. cit.*, p. 28.

se déclaraient disciples, voire les *épigones* de leurs modèles, et ce avec la plus grande fierté (il est vrai que la notion d'*œuvre* a elle aussi évolué au fil du temps parallèlement à celle d'auteur). Or, le romantisme coïncide avec une répudiation du lien mimétique : personne ne souhaite être considéré comme un simple imitateur, d'autant que plane l'opprobre d'un *nouveau* concept : le « plagiat ». L'originalité est inscrite dans le « logiciel » de l'homme romantique, en réaction à quoi René Girard va convoquer au secours du rapport mimétique Stendhal lui-même : « Ne nous laissons pas duper, répète partout Stendhal, les individualismes bruyamment professés cachent une forme nouvelle de copie²⁶⁷ ». L'attitude romantique typiquement « affectée » vis-à-vis de la société, ne serait de ce point de vue qu'une forme de jeu, de trompe-l'œil visant à préserver les apparences sociales. L'individualisme et l'originalité ne sont qu'un travestissement *cosmétique* de l'imitation : Girard s'attaque au cœur de l'idéologie romantique. Selon l'auteur de *La violence et le sacré* Stendhal ne s'y trompe pas : ses romans sont peuplés de personnages incapables de désirer par eux-mêmes et qui se tournent de ce fait vers un modèle. Mais tout ce qu'ils (se) confessent est l'œuvre d'un choix personnel. Or, cette importance donnée au Moi et au processus de réflexion est pour Girard un mensonge, « une illusion d'autonomie à laquelle l'homme moderne est passionnément attaché »²⁶⁸. Si on reprend l'exemple du Quichotte, ce dernier reste pour beaucoup de gens le paradigme du personnage qui sacrifie tout à ses rêves, y compris la société de son époque. Pourtant, Girard l'appelle « l'imitateur par excellence ». En conséquence de quoi le théoricien va affiner sa typologie littéraire : le terme « romantique » qualifiera les œuvres où la présence du médiateur n'est pas révélée. Et ce précisément sous l'influence de la pensée romantique en tant que cette dernière répudie l'imitation, en nie la portée. A l'inverse, le terme « romanesque » qualifiera les œuvres qui entérinent la présence du médiateur.

Les conséquences de ces idées sont importantes pour nous. Nous avons en effet démontré l'importance du romantisme chez Bolaño : plus précisément, la pratique d'un néoromantisme pouvant être assimilé au régime de l'avant-garde, notamment par le postulat de l'inexistence d'une frontière entre l'art et la vie. Nous allons donc chercher à identifier les médiateurs dans l'œuvre, surtout dans la cadre du rapport qu'entretiennent les personnages à l'art et à la figure de l'artiste.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 29.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 30.

I.4.1.4. Mimétisme, lecture et tradition

Girard suggère de manière pertinente que le désir mimétique peut également caractériser l'activité de lecture et donc impliquer le lecteur²⁶⁹. Ce dernier serait ainsi tout aussi susceptible que les personnages de manquer ou méconnaître le caractère mimétique de l'affect qu'il investit dans la fiction : en l'occurrence son identification avec le héros et une projection de ses désirs indexée sur ceux du personnage. De cette façon, il y a comme un saut du désir mimétique hors du cadre de la fiction : le phénomène étant à même de connecter entre eux des plans a priori totalement hétérogènes (la réalité et la fiction). C'est d'ailleurs la dimension que le concept girardien du désir mimétique partage avec l'idée classique de mimésis, où la phase de « réception » constitue on le sait une étape cruciale. Dès lors que l'activité de lecture est médiatisée par la subjectivité du lecteur, alors elle ne saurait se soustraire aux lois du désir mimétique. Les modes de lecture d'un texte littéraire vont à partir de là être conditionnés par les médiateurs qui opèrent sur le lecteur. Girard n'a pas souhaité approfondir son analyse sur ce point. Mais il a malgré tout ouvert un champ d'étude extrêmement intéressant, car il suggère une approche des modes de lecture par rapport à l'horizon d'attente du lecteur, un horizon constitué par son parcours préalable de lecteur, son expérience et sa pratique individuelle de la tradition littéraire. La littérature que le lecteur a lue précédemment, déjà évaluée, fournira les modèles qui vont ainsi *médiatiser* sa lecture du texte.

Le même principe peut bien sûr s'appliquer à l'écriture, car on ne peut pas écrire sans avoir des influences. L'écriture est d'une certaine manière la matérialisation des modes de lecture. Girard formule cette idée de la façon suivante : « L'illusion est un être vivant dont la conception exige un élément mâle et un élément femelle. C'est l'imagination du poète qui est femme et cette imagination reste stérile tant qu'elle n'est pas fécondée par le médiateur »²⁷⁰. Même si la métaphore ne nous semble pas forcément heureuse (ou en tout cas anachronique dans ce qu'elle se permet de verbaliser des relations entre les sexes), l'idée qui la sous-tend est éclairante. La genèse de la création artistique est bien la plupart du temps à chercher du côté du « vouloir faire comme ».

On conçoit d'ores-et-déjà à partir de ce que nous venons de dire, la pertinence de la théorie mimétique pour l'œuvre de Bolaño. La plupart de ces personnages sont en cours de questionnement ou en quête de positionnement vis-à-vis de l'acte de création, en observant souvent la chronologie suivante : en premier lieu l'acquisition d'un « capital culturel », et en second lieu la mise en pratique d'une expression créatrice.

²⁶⁹ *Ibidem*.

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 31.

I.4.1.5. Un mimétisme contemporain : le snobisme

Girard identifie le snob comme une variation du personnage contrarié par le désir mimétique. A l'instar du vaniteux, le snob est un imitateur. Pourtant, le snob, au sens littéraire du terme, appartient à une autre époque, le XXe siècle et les modalités de son action ou plus exactement de sa posture vont par conséquent être différentes. Il est plus sophistiqué que le vaniteux, car davantage focalisés sur les détails. Et les détails sont justement ce qui est le plus susceptibles d'être copiés chez celui ou ceux qu'on prend pour modèle : pas seulement parce que leur discrétion voire leur quasi-imperceptibilité assurerait la discrétion et par conséquent une forme d'impunité au plagiaire. Également parce que le détail est caractéristiquement ce qui va échapper, dans un processus classique de discrimination sociale, au plus grand nombre, incapable de les déceler. Pour Girard et pour tous les autres, c'est bien entendu Proust qui a le mieux cerné et mis en scène le personnage du snob. Dans *La recherche du temps perdu*, l'admiration qu'éprouve le narrateur pour les personnages mondains et sophistiqués des cercles littéraires de l'époque est patente. Comme le snobisme passe notamment par l'institution de lieux où l'on se doit d'être vu, la proximité physique des snobs entre eux va bien entendu faciliter la mise en place du désir mimétique. Le processus pouvant dans ce type de cercles impliquer plusieurs individus, plusieurs médiateurs pourront apparaître pour un même sujet désirant. Ainsi, dans les salons littéraires, la sophistication est une affaire d'imitation. En outre, les snobs appartiennent au même groupe social : du fait de cette proximité entre sujet et médiateur, la rivalité entre les deux est plus évidente. Tous ces éléments incitent René Girard à conclure que le désir mimétique est chez Proust un processus plus douloureux que chez ses prédécesseurs, du fait, précisément, des frustrations qu'il engendre.

Puisqu'il se joue entre pairs, le snobisme implique une étude détaillée de l'*Autre*. Ce souci de l'image et des comportements en société fait du snob quelqu'un de particulièrement observateur. C'est pour cette raison que Girard conclut que le snob est reconnu et, c'est là le plus intéressant, rapidement *stigmatisé* comme tel par ses homologues. Cette ambivalence dans l'identification montre en réalité que les snobs sont toujours prêts à vouloir se démasquer sans arrêter de s'imiter. Une imitation qui peut même confiner à l'obsession, ce qui fait dire à Girard que « l'obsédé nous étonne par la lucidité dont il fait preuve à l'égard de ses

semblables, autrement dit de ses rivaux, et par l'aveuglement dont il fait preuve à l'égard de lui-même »²⁷¹.

« Le Diable est dans les détails » dit-on, et gageons qu'il a partie liée avec un grand nombre de pratiques artistiques et culturelles. C'est ce que le lecteur découvre en lisant *Los detectives salvajes*, au rythme où le découvre également García Madero, lorsque ce dernier parfait son apprentissage de la somme de petits détails qui permettront qu'il soit considéré comme un membre du groupe réal-viscéraliste. Par exemple, García Madero mime l'action qui caractérise fondamentalement ses modèles Ulises Lima et Arturo Belano : la quête de Tinajero. Pour ce faire, García Madero, commence à son tour par rechercher dans les rues de Mexico les meneurs du réal-viscéralisme, dans une sorte de miniaturisation de la quête grandeur nature de la poétesse : « *Ya que no tengo nada que hacer, he decidido buscar a Lima y a Belano por las librerías del DF* »²⁷². Le phénomène imitatif est moins manifeste dans la première partie de *2666*, même si l'environnement culturel sélectif des « critiques » (ils sont universitaires) implique bien entendu des codes communs et qu'ils finissent malgré tout par devenir, comme nous le développerons ultérieurement, des rivaux, notamment pour la conquête du cœur de la seule femme du groupe qu'ils constituent, Liz Norton.

I.4.1.6. L'aliénation

Eventuellement générateur de frustration, le désir mimétique peut aller jusqu'à provoquer une forme d'aliénation de l'individu. Dans ce cas, le sujet succombe à la pression que le désir exerce sur lui. Pour Girard, l'exemple paradigmatique de cette situation se trouve chez Dostoïevski. En effet, dans les romans de l'écrivain russe, les sentiments de haine, de jalousie, d'envie, sont tellement exacerbés qu'ils en deviennent ingouvernables. Tout ceci serait imputable au caractère interne de la médiation. Les sentiments sont nous l'avons vu ambivalents : on aime et on déteste, on admire et on méprise. Ces sentiments contradictoires se font jour dans les scènes où les personnages passent d'un état à l'autre en un instant. « On s'insulte, on se crache au visage et, quelques instants plus tard, on est aux pieds de l'ennemi, on lui embrasse les genoux »²⁷³. La contradiction des sentiments est si forte que le sujet finit par devenir aliéné, incapable de réagir ou de tenter d'échapper au cercle vicieux de ses désirs « inspirés » : au fur et à mesure que la distance diminue entre sujet et médiateur, le mal

²⁷¹ *Ibidem*, p. 92.

²⁷² Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, *op. cit.*, p. 102.

²⁷³ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *op. cit.*, p. 56.

causé par cette médiation devient plus pernicieux. Et ce pour une raison simple : la proximité donne au sujet l'illusion d'être effectivement en mesure de pouvoir se substituer au médiateur, de le destituer pour occuper sa place.

Le désir mimétique est par ailleurs indissociable du mensonge. On se ment à soi-même, on s'attribue le rôle de la victime, et on accuse les autres d'être responsables de notre malheur. Aux yeux de la victime autoproclamée, les autres jouissent toujours d'une meilleure situation. Selon Girard, l'aliéné dostoïevskien regarde ainsi toujours les autres comme des privilégiés :

Chacun se croit seul en enfer et c'est cela l'enfer. L'illusion est d'autant plus grossière qu'elle est plus générale. C'est le côté bouffon de la vie souterraine qui s'affirme dans l'exclamation de « l'anti-héros » dostoïevskien : « Moi, je suis seul, tandis qu'eux, ils sont tous !²⁷⁴.

La solitude est donc concomitante de l'aliénation. Il y a chez le sujet une tendance à s'isoler et à poser un regard méfiant sur les autres. La paranoïa est bien entendu de mise, la sensation de devoir faire face à une conspiration. Girard resémantise ainsi dans la perspective de sa propre théorie « l'homme du souterrain » qui aura fait déclarer à tant de penseurs, et à Nietzsche le premier bien entendu l'influence de Dostoïevski.

Le mensonge est aussi à l'égard de la communauté, vis-à-vis de laquelle le sujet désirant ne saurait assumer son aliénation. Ne serait-ce que parce l'aliénation peut bien sûr apparaître comme un trouble mental. C'est donc par l'orgueil que le jusqu'au-boutisme du sujet désirant va s'expliquer : il va aux yeux de la communauté s'enfermer dans ses choix pensant que cet entêtement prouvera qu'ils sont les siens en propres. Ce faisant, il ne fera qu'accentuer sa dépendance vis-à-vis du médiateur. L'aliénation semble donc prise dans un cercle vicieux sans échappatoire, et devient la modalité la plus calamiteuse du désir mimétique. Chez Dostoïevski, cette défense des choix présente bien des similitudes avec une forme caractérisée de *fanatisme*. C'est la raison pour laquelle Girard décrit les personnages de Dostoïevski comme des faux prophètes dont le *crédo* est résumé par la formule « Les hommes seront des dieux les uns pour les autres²⁷⁵ ». L'idée de réciprocité fraternelle que la phrase semble impliquer est en réalité abusive : elle occulte les désastres causés par le désir mimétique et la rivalité entre pairs.

Girard se sert du phénomène de l'aliénation pour élaborer une critique du matérialisme : il affirme ainsi que « la passion que mettent les hommes à s'arracher les objets, ou à les multiplier, n'est pas un triomphe de la matière mais un triomphe du médiateur²⁷⁶ ». Rappelons

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 75.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 78.

²⁷⁶ *Ibidem*.

à toutes fins utiles que le matérialisme est la réduction de tous les phénomènes à des causes et des effets : un déterminisme de la mécanicité qui exclut donc l'éventualité de toute irruption « spontanée » de nouveauté, et qui exclut de ce fait toute forme de liberté absolue, en la présentant comme une illusion. Exit donc tout « supplément d'âme », toute forme de miracle (c'est-à-dire de phénomène non causalement explicable), ce qui disconvient bien entendu au penseur chrétien qu'est Girard. Ce dernier partage en revanche le point de vue des philosophes « du soupçon » quant à l'illusion d'un sujet libre de ses choix et en l'occurrence de ses désirs. Refermons cette parenthèse. Dans la phrase citée, René Girard ne critique pas uniquement l'explication matérielle des phénomènes, il critique également l'illusion de fraternité déjà exprimée avec ironie dans la formule précédente.

L'idée de se tourner vers l'Autre est souvent comprise comme une réponse à la perte de repères du sujet contemporain : désubstantialisation, fragmentation, etc. En articulant le cas échéant cette réponse avec celles apportées par les religions, l'individu va ainsi également rechercher son Salut chez l'Autre considéré comme un intermédiaire pouvant à nouveau le relier à l'universel. Cette idée a chez René Girard la conséquence très négative d'instaurer à l'égard d'autrui une dépendance totale.

Chez Bolaño, les personnages semblent constamment s'être tournés vers l'Autre. Nous parlons au passé car l'aliénation que peut effectivement constituer ce rapport à l'altérité n'est chez le Chilien pas aussi tragique que chez Dostoïevski. Elle est au contraire un état révolu ou en instance de résolution. L'aliénation est en effet *présupposée* par tous les personnages prenant la route de l'exil ou de l'ermitage, qui est à ce titre une tentative de remédier à l'aliénation. Dans *Los detectives salvajes*, Cesárea Tinajero décide de partir dans le désert, loin de la sociabilité avant-gardiste et de son lieu par excellence, la ville. Dans *2666*, Archimboldi semble également être un exilé constant, loin de son village dans sa jeunesse, loin de son pays lorsque la guerre éclate et qu'il est convoqué par l'armée. Notons que lui et Tinajero finissent tous deux au même endroit : dans le désert mexicain. Reste pour nous à déterminer si ce choix est motivé par le rapport mimétique, c'est-à-dire par une concurrence particulièrement acharnée, et à ce titre, aliénante, causant une souffrance trop importante chez l'individu du fait de ses frustrations.

La sacralisation de l'Autre dont nous parle Girard n'est pas sans rapport avec les le rapport qu'entretient avec le mythe une partie de l'œuvre de Bolaño. La mythification du monde artistique dans certains de ses romans est ainsi un objet d'analyse particulièrement compatible avec la théorie du désir mimétique. Les personnages-artistes du roman prennent ainsi souvent des tiers comme référence ou modèle, en allant parfois jusqu'à les mythifier. Pour Girard, les mythes collectifs (concrètement chez Bolaño, quand plusieurs jeunes gens

instituent une même figure de référence que nous qualifions, rappelons-le par commodité de langage, de « mythifiée ») sont aussi une forme de désirer l'Autre : « De même que la fascination individuelle engendre l'individualisme, la fascination collective engendre un individualisme collectif qui s'appelle nationalisme, chauvinisme et esprit d'*Autarkie*²⁷⁷ ». Nous avons expliqué dans les chapitres précédents l'importance littéraire du rapport au mythe pour le réal-viscéralisme, un mythe incarné par la figure de Tinajero. La poétesse, appartenant à une autre génération, d'au moins quarante ans antérieure, et vivant dans un endroit reculé, est érigée en quelque sorte malgré elle en figure tutélaire du groupe. Le fait que Belano et Lima aient ainsi « encouragé » une cristallisation référentielle autour de cette figure exemplaire initie pour les réal-viscéralistes le mécanisme de l'imitation collective : ils vont reproduire à l'échelle de leurs relations interpersonnelles ce mécanisme mimétique.

Dans 2666 l'œuvre du mythe collectif est également repérable, et elle semble particulièrement néfaste : Santa Teresa, projection fictive de Ciudad Juarez est ainsi une communauté qui rêve de modernité. Pour se mettre en conformité avec ses aspirations, elle va donc *imiter* le monde développé occidental. Or, cette démarche se solde par un échec : le dynamisme économique est réel, mais comme on le sait sous tutelle), ce qui fait que le tissu social est vicié, voire déchiqueté. Tel est en tout cas l'avis de Marco Antonio Guerra, un ami d'Amalfitano, le professeur chilien qui arrive à Santa Teresa :

Nos vamos al carajo, ¿no, maestro? (...) Esto se deshace entre las manos. (...) Los políticos no saben gobernar. La clase media solo piensa en irse a los Estados Unidos. Y cada vez llega más gente a trabajar en las maquiladoras. (...) La gente ha perdido todo el respeto, dijo Marco Antonio Guerra. El respeto por los demás y el respeto por ellos mismos²⁷⁸.

Le résultat de cette fracture sociale est celui que nous connaissons, une spirale de violence débouchant sur cette vague de crimes dont les jeunes femmes vont être victimes.

I.4.1.7. La vertu métaphysique de l'objet

Girard explique que l'objet convoité a différents degrés de valeur aux yeux du sujet. Plus l'objet est proche du médiateur, plus l'objet est sacralisé par le sujet. C'est en ce sens que nous parlerons de la dimension métaphysique de l'objet. Elle est patente lorsque le sujet arrive à posséder l'objet et il se rend compte qu'il n'est pas pour autant plus heureux. La déception est la preuve de l'absurdité du désir métaphysique. Cependant, au lieu de renoncer et de reconnaître son erreur, le sujet dirige son désir ailleurs et peut de la sorte identifier un second objet, peut-être même un second médiateur.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 241.

²⁷⁸ Roberto Bolaño, 2666, *op. cit.*, p. 275.

Ce à ce stade qu'il est pour la première fois possible pour le sujet de remettre en question le médiateur originel. Il s'agit d'un changement important pour le sujet désirant, car sa vie était indexée sur les exigences imposées par l'imitation de ce tiers. La déception causée par le médiateur a donc pour conséquence donc une crise de valeurs pour l'imitateur qui s'ignorait. Un changement de médiateur peut intervenir plus d'une fois dans certains cas la fréquence de ces éventuels changements s'intensifierait au fur et à mesure que nous nous rapprochons de l'époque contemporaine. En évoquant l'œuvre de Proust, Girard présente ainsi le changement permanent de médiateur comme une « décomposition de la personnalité²⁷⁹ ».

Pour confirmer cette tendance du désir mimétique à s'enraciner chez l'individu, Girard explique que cette forme de désir est contagieuse. En effet, Don Quichotte contamine Sancho —qui se met à rêver comme lui— et il contamine même les personnages qui le considèrent fou, car dès que ces derniers se prêtent au jeu, ils finissent par le prendre au sérieux. L'exemple donné par Girard est ainsi celui du bachelier Samson Carrasco, qui se déguise en chevalier pour tenter de raisonner à la manière de Don Quichotte mais qui finit par prendre au sérieux le combat avec ce dernier.

Dans le cas de Bolaño, le désir d'une utopie artistique éprouvé par les réal-viscéralistes, pourrait trouver une explication dans le fait de finir par prendre au sérieux les croyances « en l'air » du groupe. Le « culte » de la figure de Cesárea Tinajero ou la prédilection pour les positions marginales seraient ainsi à la base de simple « poses » finissant par acquérir une valeur axiomatique au sein de la petite communauté.

C'est plus simple encore dans le cas de la violence : dans la quatrième partie de *2666*, elle est clairement *contagieuse*. Tout personnage extérieur finit par y succomber : Lalo Cura, ou l'allemand Haas, qui devient nous l'avons dit le bouc émissaire, accusé d'être derrière tous les crimes dont les victimes sont des jeunes femmes.

I.4.1.8. La coquetterie et le désespoir

Dans le triangle du désir mimétique, il est bien entendu question d'amour et de séduction. La « coquetterie » est donc de mise, car, si le désir de séduction est bien un désir de possession et d'être possédé, pour Girard en revanche, le désir pour l'autre est un désir de soi-même à travers l'amant. Il répond en effet à la nécessité d'étalonner sa propre valeur. L'auteur de *Mensonge romantique, vérité romanesque* affirme ainsi : « La coquette ne veut

²⁷⁹ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op. cit., p. 109.

pas livrer sa précieuse personne aux désirs qu'elle provoque mais elle ne serait pas si précieuse si elle ne les provoquait pas²⁸⁰ ». Il s'agit donc pour les personnages coquets de ne pas ménager leurs efforts pour attirer l'attention des autres. Ils sont à la recherche des preuves de la préférence qui leur serait accordée. Quand ils réussissent à obtenir les faveurs de quelqu'un, ils y répondent par l'indifférence. Cette indifférence est la réaction d'un individu qui cherche uniquement à se rassurer pour *in fine* pouvoir se désirer lui-même. Or, l'indifférence provoque un redoublement des désirs du prétendant qui croit reconnaître dans cette attitude l'autonomie dont jouissent les maîtres ou les dieux. L'obsession du prétendant se traduit en désespoir, ce qui alimente de plus belle la coquetterie de la séductrice ou du séducteur. Il y a donc là encore un cercle vicieux. Comme dans la plupart des configurations du désir mimétique, René Girard insiste sur la circularité de situations sérielles qui se nourrissent d'elles-mêmes.

Cette étude de la coquetterie va donner à Girard une nouvelle opportunité de critiquer le romantisme. Pour le romantisme, qui célèbre l'individu, si les amants se déchirent c'est parce que leur différence est insurmontable. Pour Girard, c'est le contraire : l'antagonisme naît parce que les amants se ressemblent fortement, et parce qu'ils agissent tous les deux de façon mimétique : « Mais plus ils se ressemblent, plus ils se rêvent différents. Ce *Même* qui les obsède est conçu comme l'*Autre* absolu. La médiation double assure une opposition aussi radicale que vide (...)»²⁸¹ ». De ce fait, la conception de la passion romantique serait un mensonge occultant une réalité contraire : « la guerre implacable qui se font deux vanités rivales²⁸² ».

Les exemples pour illustrer cette idée ne manqueront pas les textes de Bolaño. L'amour y est toujours incomplet, ambigu et, surtout, changeant. Il suffit de s'arrêter sur le personnage d'Arturo Belano et sur l'histoire de ses amours dans *Los detectives salvajes*. Il ne faut pas oublier non plus que l'amour occupe une place centrale dans l'axiomatique réal-viscéralistes. La passion amoureuse et la recherche d'une poétique de l'amour entreprise par les personnages sont bien entendu en relation avec les racines romantiques du groupe. Ainsi, le lecteur découvre les amours et les séparations de Belano avec Laura Jáuregui, Mary Watson ou Edith Oster. Car l'amour, tout comme la poésie, est insaisissable.

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 125.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 126.

²⁸² *Ibidem*, p. 128.

I.4.1.9. Le maître et l'esclave

Du fait de la place centrale occupée par la rivalité au sein de sa théorie, René Girard rencontre fatalement le célèbre motif hégélien de la dialectique du maître et l'esclave. Hegel explique que le maître arrive à s'imposer parce qu'il est indifférent à la mort : il est capable de risquer sa vie, de la mettre en jeu, pour affirmer sa liberté. L'esclave, en revanche, privilégie la vie. Les deux luttent pour la reconnaissance apportée par la conscience de l'autre. Pour Hegel, on le sait, le rapport hiérarchique entre les deux n'est pas pérenne : il va ainsi finir par s'inverser, car le maître est dépendant de l'esclave pour rester (reconnu en tant que) maître, alors que l'esclave est, à travers le travail, au contraire indépendant, il est capable de transformer la nature à son profit. Girard ne manque pas de critiquer cette vision des choses. Il est en effet en désaccord profond avec l'optimisme de la téléologie hégélienne (l'avènement de l'Esprit Absolu) et réaffirme la dimension *tragique* de sa théorie. Girard pense que les romanciers, du fait qu'ils témoignent d'une certaine conscience de l'effectivité du système mimétique, ont une compréhension plus adéquate de la réalité que l'idéalisme allemand qui n'est pas sans attaches, il est vrai, avec l'esprit du romantisme. Il n'est pas le seul à le faire, mais on notera tout de même la volonté de Girard d'impliquer la littérature dans le débat philosophique. La relation entre l'homme et le monde serait ainsi conditionnée par le prisme du désir mimétique corrélatif d'un « dialogue hostile entre le *Moi* et l'*Autre* »²⁸³. Girard est bien entendu conscient de l'accointance entre certains aspects du désir mimétique et la théorie de la reconnaissance hégélienne, précisément déclarée par la dialectique du maître et de l'esclave : dans les deux cas, la conscience de soi exige la médiation de l'autre. Bien entendu, « conscience de soi » a un sens tout à fait différent chez Hegel et chez Girard. Disons que chez Girard cette dépendance vis-à-vis de l'Autre déforme la conscience de soi, (au sens non philosophique du terme : l'idée qu'a l'individu de lui-même), car elle est entièrement médiatisée par le désir de l'image du modèle à imiter.

D'ailleurs, si le courage physique est considéré par Hegel comme un élément qui détermine le devenir de l'homme (qui en fera, concrètement, soit un maître, soit un esclave), il est pour Girard un élément qui trahit l'intensité du désir de l'individu qui en fait preuve. Ainsi la violence n'est qu'un signe d'esclavage au sens girardien, c'est-à-dire un signe de dépendance.

²⁸³ *Ibidem*, p. 132.

I.4.1.10. L'ascèse comme simulation

Comme nous l'avons observé dans le paragraphe consacré à la vanité, la dissimulation est un art. Le sujet vaniteux ou le snob (le même, en somme, à deux époques distinctes) est par conséquent hyperboliquement dans la retenue. Girard établit à partir de là un lien en apparence paradoxal entre la dissimulation et l'ascèse : paradoxal si on continue de penser la dissimulation en un sens strictement mondain (l'indirection et l'insincérité de bon aloi des échanges) par opposition au dénuement *a priori* asocial de l'ascèse. Mais c'est ici en termes d'escompte que Girard va penser : « Dans l'univers où le désir passe toujours par l'Autre, l'action véritablement efficace porte toujours sur le Moi »²⁸⁴. Il prend ainsi l'exemple de Julien Sorel dans *Le rouge et le noir* : Julien va stratégiquement se détourner de Mathilde, et donc s'imposer à ce titre *en première instance* une violence. Mais en seconde instance cette posture inauthentique (il feint) dont il subit authentiquement la rigueur (c'est la dimension temporairement ascétique de l'entreprise) a pour ambition d'accroître, *à terme*, le désir que la jeune fille pourra nourrir pour lui. On n'est pas si loin ici de la distinction freudienne entre le principe de plaisir (satisfaction du désir immédiate mais incomplète ou de courte durée) et le principe de réalité (satisfaction stratégiquement différée du désir, la frustration immédiate étant compensée par la plénitude de la satisfaction ultérieure).

La sexualité et l'érotisme fonctionneraient eux-aussi selon Girard sur la base de cette *administration de la privation* ou de la frustration. Le sujet désirant, loin de s'abandonner à l'immédiateté de l'extase, comble de sa vulnérabilité, s'abriterait donc derrière le calcul ascétique. C'est cette répudiation de « l'immédiat » qui fait dire à Girard que l'érotisme moderne est essentiellement métaphysique. L'excès de calcul peut bien entendu avoir des conséquences perverses, et notamment l'onanisme. Le regard de l'autre serait de ce point de vue un motif de paralysie qui empêchant toute vraie communion avec lui.

Cette ascèse du désir est bien incarnée par un archétype de l'époque romantique : le dandy. Le dandysme veut que l'individu soit indifférent face au monde. Or, cette indifférence n'est bien entendu aucunement spontanée, mais bien volontariste, préméditée, ou, encore une fois calculée. Pour Girard, la devise du dandy serait « Je me suffis à moi-même²⁸⁵ », sachant cependant que l'intention réelle de cette attitude affectée est évidemment de provoquer le désir chez les autres. Comme si éprouver un inextinguible désir pour soi-même pouvait être contagieux. C'est en tout cas dans l'espoir que cela le soit que le dandy manifeste autant que possible son indifférence à tout ce qui n'est pas lui.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 180.

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 188.

Dans ce que Girard appelle la médiation interne il y a alors pour le sujet désirant un déplacement vers les extrêmes : soit il plonge dans le désespoir le plus abyssal, soit il devient un grand dissimulateur. En tout cas, qu'il s'agisse d'un désir amoureux ou d'un désir de pouvoir/savoir, pour Girard la chute est inexorable. Pour ce qui est de la « toute-puissance » liée au pouvoir/savoir, le désir de posséder le monde ou d'accéder au savoir absolu, Girard y décrit le maître aussi désespéré que l'esclave qui n'a, lui, que des « petits désirs ».

Nous retrouvons bien chez Bolaño, et notamment dans *Los detectives salvajes*, l'esquisse de ces deux extrêmes : tantôt les réal-viscéralistes sont pathétiques, tantôt ils sont cyniques et semblent anormalement garder leur calme face aux situations les plus étranges. Ulises Lima constitue un bon exemple de ce comportement : pathétique à Paris, dans la plus totale indifférence lorsque devant l'opportunité de participer à une rencontre littéraire à Managua il abandonne la délégation mexicaine. Arturo Belano affiche presque toujours quant à lui une totale maîtrise de soi. S'agit-il d'un comportement feint, c'est-à-dire d'une forme de dandysme ? Nous essaierons de répondre un peu plus loin à cette question.

I.4.1.11. Masochisme et sadisme

Qu'en est-il du masochisme selon l'interprétation girardienne ? Comme nous l'avons vu, les individus, s'ils arrivent à posséder l'objet de leur désir, seront rapidement déçus et vont par conséquent perpétuellement désirer des objets toujours plus inaccessibles. Cette fuite en avant s'achève parfois dans une quête de l'impossible : de celles qui exigent le plus de sacrifices et donnent le moins de résultats. Si nous reprenons à nouveau la terminologie hégélienne du maître et l'esclave, le masochisme serait une typification du maître, de celui qui atteint en apparence toujours le succès. Mais les apparences seraient trompeuses, et ce succès dissimulerait en réalité une série d'insatisfactions. Le maître, dans un comportement autodestructeur, chercherait alors sa perte, sa chute définitive, en se focalisant sur un médiateur qu'il n'a aucune chance d'égaliser. Même si René Girard n'explicite pas ce point, nous pourrions relever ici de nombreuses affinités avec le principe freudien de la pulsion de mort, selon laquelle l'homme est emporté par un élan qui le précipite instinctivement vers la mort, vers la réunion avec le tout. Freud oppose à cet élan la pulsion de vie, qui est l'instinct de survie. En tout cas, cet effort de la part du sujet pour précipiter sa chute provoque un bouleversement dans l'ordre ontologique du désir mimétique : si en temps normal c'est l'imitation qui institue l'obstacle, dans le masochisme c'est au contraire l'obstacle qui appelle l'imitation.

Le médiateur du masochiste est, comme nous l'avons dit, dans un rapport d'invulnérabilité par rapport au sujet désirant : « Nous sommes masochistes lorsque nous choisissons le médiateur en vertu non plus de l'admiration qu'il nous inspire mais du dégoût que nous lui inspirons, ou paraissions lui inspirer²⁸⁶ ». Même si cette attitude peut paraître paradoxale, pour Girard elle témoigne au contraire d'une progression du sujet vers la vérité de son désir. Le sujet masochiste entrevoit ce que les autres sujets désirants méconnaissent : le lien entre l'objet et le médiateur en tant qu'obstacle. Ils sont conscients de l'existence d'un obstacle mais ils s'efforcent pourtant de lui plaire. Cela nous permet de comprendre que Girard est en désaccord avec la psychiatrie et son interprétation classique du masochisme : le sujet rechercherait l'humiliation et la honte qui s'ensuit. Pour Girard le masochisme est au contraire avant tout caractérisé par un élan de communion : une communion avec la divinité du médiateur. Il parle ainsi à ce titre d'un masochisme existentiel.

Le sadisme, en tant que détournement dialectique du masochisme, serait l'autre visage du même élan. C'est le principe de la médiation double et la volonté d'imiter l'autre qui provoque en échange de rôles entre le médiateur-maître et le sujet-esclave. Il s'agit alors d'une mise en scène du système mimétique, une théâtralisation du désir. Notons au passage que la vision manichéenne des romantiques n'est pas absente dans le jeu du sadomasochisme, car il faut bien représenter le Bien et le Mal pour que le jeu fonctionne.

I.4.1.12. La mort et la transformation

La « maladie ontologique » provoquée par la médiation interne peut nous l'avons dit s'achever par la mort. Après les efforts faits par l'individu souffrant, que ce soit pour feindre l'indifférence afin de ménager son orgueil ou à travers le désir masochiste d'être dominé et humilié, l'étape suivante est souvent le désir d'autodestruction. D'où le lien que nous avons établi avec la notion de la pulsion de mort freudienne. L'autodestruction pourra bien entendu être physique ou spirituelle, le désespoir et la folie ayant de toute façon toutes les deux des conséquences corporelles. Quand la mort survient, nous explique Girard en reprenant une croyance assez commune, le sujet entrevoit juste avant de mourir (ou parfois de croire qu'il va mourir) la vérité : il n'a été tout ce temps qu'une victime du désir mimétique. Il y a donc ici l'idée de ce qu'on appelle dans la tragédie antique et la poétique aristotélicienne une *anagnorisis* (ou scène de reconnaissance). Pour Girard, il est ainsi certain que la vérité des maux de l'homme est cachée. Une *révélation*, au sens épiphanique du terme, est nécessaire.

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 206.

La proximité de la mort peut avoir cette fonction et révéler la vérité dissimulée du désir. Reprenons l'exemple de Don Quichotte, et de son dénouement, connu de tous : Quijano renonce à la chevalerie lorsqu'il est dans son lit de mort, depuis lequel il est désormais en mesure de remonter à la source du problème : il abjure son médiateur, Amadis de Gaule et la littérature chevaleresque en général. Pour Girard, « en renonçant à la divinité le héros renonce à l'esclavage »²⁸⁷. C'est-à-dire que le renoncement implique une émancipation vis-à-vis de tous les impératifs du désir mimétique. Et le renoncement va aussi permettre une meilleure compréhension de la vérité. Girard oppose le mensonge des croyances romantiques (le mythe de l'originalité, l'idéal d'une autonomie des passions) à la vérité éclairée par les œuvres romanesques (qui révèlent le mécanisme du désir par imitation). Pour le personnage, il est indéniablement trop tard, il s'agit d'un instant de lucidité avant la fin. Mais cette conclusion dramatique permet que le pouvoir de la découverte de la vérité soit transmis du personnage à l'écrivain. C'est en effet à l'auteur de raconter ce moment et d'être capable de décrire les conséquences d'une telle révélation. Ainsi, Girard affirme que le héros et l'écrivain écrivent le roman ensemble au moment de la révélation romanesque.

Les romans de Bolaño se terminent toujours dans l'ambiguïté. La trame n'a jamais la forme d'un cercle ou d'une boucle « qui serait bouclée ». Les personnages sont aussi perdus à la fin qu'au début de l'œuvre. La fin du récit est presque toujours abrupte, sans résolution satisfaisante. *Los detectives salvajes* se termine par les devinettes graphiques de la fenêtre. *Nocturno de Chile* par les visions d'Ibacache dans son lit de mort. *2666* par le départ d'Archiboldi vers le Mexique. S'il n'y a pas de révélation finale, d'épiphanie, il n'en reste pas moins vrai que tout au long de ses textes Bolaño tente d'insister sur ses convictions les plus apparentes : l'imposture de certains artistes, le mal comme possibilité constante ou le voyage comme forme littéraire. Autant de thématiques qui on l'aura compris peuvent être expliquées par le mécanisme du désir mimétique.

I.4.1.13. Critique du contemporain

L'esprit romantique continue à imprégner, selon Girard, le monde contemporain. Ainsi, le mythe de la liberté et de l'autonomie du sujet semble toujours être une des valeurs fondatrices du comportement et de la pensée de l'homme actuel. C'est ce que ceux que Paul Ricœur a surnommé « les philosophes du soupçon » (Marx, Nietzsche, Freud) ont au XIXe siècle, à la suite de Schopenhauer, fortement remis en question : l'homme serait victime d'un

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 329.

aveuglement l'empêchant de voir les choses telles qu'elles sont en réalité (et notamment les déterminismes pesant sur lui).

Cette critique est transposable dans le champ de la littérature. Le rapport entre créateur et créature (entre l'auteur et le personnage) repose sur la présomption que le créateur est libre et que la créature ne l'est pas. Or, la théorie mimétique part du principe que l'homme n'est pas libre, puisqu'il est esclave de son désir : « La liberté ne se partage pas, même entre créature et créateur »²⁸⁸, nous dit ainsi Girard. Alors, si le créateur n'est pas libre, ne serait-ce pas la créature qui jouirait paradoxalement d'une plus grande autonomie ? Girard suggère en effet que la littérature possède une certaine forme d'autonomie, dans le sens où elle peut délivrer le secret du désir, comme le font les œuvres qu'il considère « romanesques », par opposition à celles qui l'occulent, à savoir les œuvres « romantiques ». La conception erronée de la création coïncide avec l'idée que les meilleurs personnages sont ceux qui luttent avec passion pour leurs valeurs, qui se révoltent, qui dénoncent les affres la condition humaine. Tout cela est pour Girard du « néoromantisme ». Il oppose à cette lecture le personnage dostoïevskien que ce dernier, nous l'avons déjà dit, appelle « l'homme du souterrain »²⁸⁹ (plutôt que le titre traduit de l'ouvrage, *L'homme du sous-sol*) : l'homme du souterrain en effet celui qui montre la vérité catastrophique de l'esclavage provoqué par le désir.

Pour Girard cette révélation passe par une antinomie édifiante : celle du personnage « somnambulique », qui ne désire pas et se laisse emporter passivement par les événements. Ce genre de personnage, typique de la littérature américaine selon Girard, recherche dans l'absence de désir l'antidote à la dépendance du médiateur. Mais pour Girard cela se traduit par une perte d'élan vital, une vie néantisée : ces personnages sont privés de tout espoir et ne parviennent à vivre que grâce à l'orgueil de *l'ascèse*. Ce qui ne va pas manquer de nous intéresser dans le cas des personnages bolaniens.

Dans le même ordre d'idée, l'acte d'écrire et de publier serait devenu « hypocrite ». Ne perdant jamais de vue la logique de la vanité, du snobisme, de cet élan du moi vers le monde, c'est-à-dire vers l'autre, le sujet écrit et publie pour établir un lien avec le public. Or, mû par l'orgueil qui refuse de reconnaître son propre besoin d'acceptation, l'artiste contemporain fait tout pour démontrer son indépendance, en exprimant notamment son indifférence face aux lecteurs :

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 289.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 291.

L'écrivain lance un anti-appel au public sous forme d'anti-poésie, d'anti-roman, ou d'anti-théâtre. On écrit pour prouver au lecteur qu'on se moque de ses suffrages. On tient à faire goûter à l'Autre la qualité rare, ineffable et nouvelle du mépris qu'on lui porte²⁹⁰.

Cette autosuffisance est alors une tentative désespérée de rébellion, une espèce de pose ou de posture obligatoire pour l'écrivain contemporain. L'œuvre et l'auteur devant travailler de concert pour proposer l'image d'une nouvelle version du dandy. Même si Girard ne le dit pas explicitement, sa description de l'écrivain contemporain correspond point par point à sa définition du dandy : celui qui veut montrer son indifférence face au monde.

Cette définition de l'écrivain contemporain est pertinente à plusieurs niveaux dans l'œuvre de Bolaño. En effet, *Los detectives salvajes* a comme personnages principaux des poètes, et la thématique de la création tout comme celle de la condition de l'artiste est omniprésente dans le livre. Il ne s'agira pas seulement pour nous de déterminer si les représentations de l'artiste dans le texte coïncident avec la définition girardienne, mais également de proposer, informés de cette dernière une analyse de la figure de l'artiste. Lorsque nous avons évoqué le romantisme et l'avant-garde à propos de *Los detectives salvajes* nous avons souhaité proposer plusieurs exemples d'une aspiration à la différence chez les artistes du roman. Et nous évoquons le personnage de Rafael Barrios, qui énumère toutes les pratiques artistiques auxquelles le groupe a souscrites, et ceci dans le seul but de tenter de s'en démarquer. Mais à la fin il est obligé de reconnaître son impuissance : « *Nos movimos... Nos movimos... Hicimos todo lo que pudimos... Pero nada salió bien*²⁹¹ ».

De toute évidence, René Girard a en ligne de mire certaines conceptions de l'écrivain chères à une partie de l'imaginaire contemporain :

L'écrivain romantique a longtemps cherché à convaincre la société qu'il lui donnait beaucoup plus qu'il ne recevait d'elle. Depuis la fin du XIX^e siècle, toute idée de réciprocité, même imparfaite, dans les rapports au public est devenu insupportable. L'écrivain se fait toujours imprimer mais, pour cacher ce crime, il fait tout pour empêcher qu'on le lise. Il a longtemps prétendu qu'il se parlait à lui seul, il prétend de nos jours qu'il parle pour ne rien dire²⁹².

Une fois de plus, Girard met l'accent sur le lien entre cette attitude contemporaine vis-à-vis de la « publicité » et le romantisme. Girard établit ainsi à partir de là une « généalogie » du néoromantisme. Il y relève toujours cet accent de rêverie, de passion, mais le produit artistique qui en est le résultat doit être vu comme quelque chose de presque accidentel. C'est donc le règne de la dissimulation, où l'écrivain « ne dit pas la vérité. L'écrivain parle pour nous séduire, comme par le passé. Il guette toujours dans nos yeux l'admiration que nous

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 297.

²⁹¹ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, *op. cit.*, p. 214.

²⁹² René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *op. cit.*, p. 297.

inspire son talent²⁹³ ». Mais il doit feindre le contraire, l'autonomie étant une composante désormais fondamentale de l'image que l'on veut donner.

Cette pratique ou plus exactement cette posture n'est pas l'exclusivité de l'auteur et elle ne se limite pas non plus dans l'œuvre de ce dernier à la représentation de l'artiste. Elle est reflétée jusque dans l'aspect formel du texte. Girard met ainsi en relation avec ce qu'il appelle « les esthétiques du silence » cette détermination à taire les intentions réelles et à déclarer en revanche solennellement l'autarcie de l'œuvre et de l'artiste vis-à-vis du public et de l'institution. Or, tous ces efforts formels, dans lesquels nous reconnaissons les gestes caractérisant l'avant-garde, seraient en réalité des avatars du romantisme primitif, celui qui prépare le terrain au culte de l'individu.

Dans cette analyse de la littérature contemporaine, Girard applique place sa théorie à la source même de la création. La création est désir et le désir a besoin d'être conforme à l'image de son modèle. Cette redéfinition de l'artiste et de sa « communication » va ainsi impliquer une évaluation négative du geste littéraire, y compris dans ses aspects stylistiques et formels – partout en somme où prêtant se loger l'idiosyncrasie – quand l'auteur se montre trop soucieux d'afficher son indépendance et son originalité authentique. C'est dans cette prise de position que la théorie de Girard recoupe de la façon la plus claire le concept traditionnel de la mimésis. La théorie du désir mimétique permet bien entendu de penser à nouveaux frais le phénomène de la représentation.

Dans son application aux textes de Bolaño, la première de nos tâches sera d'identifier les instanciations dans l'œuvre de la figure du *médiateur*. Mais il faudra aussi se pencher sur le type de rôle joué par l'objet désiré, que nous aurons préalablement bien entendu également identifié, et se poser la question de savoir si son emprise demeure intacte.

La perception du sujet désirant est on s'en doute un élément crucial, divers degrés de contamination par la perception du médiateur étant évidemment envisageables. Il faudra également se demander à quel point cette perception est affectée par un changement de médiateur. Ce n'est ainsi pas parce que le sujet désirant et le médiateur s'accordent sur la valeur et la « désirabilité » d'un même objet, qu'ils ne vont pas malgré cela le percevoir différemment.

La théorie du désir mimétique semble ainsi particulièrement adaptée à l'analyse de l'une des thématiques principales de Bolaño : les *influences* de l'artiste. Les « pères littéraires », le paradigme formel ou critique dominant, ou encore la dynamique éventuellement collective de

²⁹³ *Ibidem*, p. 298.

la création (qu'il s'agisse d'une programmation ou de proscriptions) : tous ces aspects tombent sous le coup de la théorie mimétique. Nous essaierons bien entendu autant que faire se peut d'adapter la méthodologie girardienne à l'objet d'étude et nous nous efforcerons bien entendu de ne surtout pas faire l'inverse (forcer les textes de Bolaño dans un sens qui n'est pas le leur). Mais notre chance est que le corpus constitué par les œuvres du Chilien, est assez homogène d'un point de vue thématique, idéal, donc, pour mettre la théorie réellement à l'épreuve voire pour en rechercher de nouvelles applications.

I.4.2. La théorie de la violence

Pour Girard, le désir appelle invariablement le conflit. La rivalité et la concurrence avec le médiateur en sont le corrélat naturel et débouchent donc sur la violence. Une violence qui instruit à son tour un rapport mimétique, puisqu'on va, c'est le principe même de la vengeance y répondre par de la violence, c'est là la symétrie ou la specularité de la loi du Talion (« œil pour œil... ») :

Ce qui nous permet d'abstraire intellectuellement l'acte de violence, de voir en lui le crime isolé, c'est l'efficacité d'institutions judiciaires transcendantes à tous les protagonistes. Si cette transcendance judiciaire n'est pas encore là, ou si elle perd son efficacité, si elle devient impuissante à se faire respecter, on retrouve aussitôt le caractère imitatif et répétitif de la violence ; c'est même au stade des violences explicites que ce caractère imitatif est le plus manifeste ; il acquiert alors une perfection formelle qu'il n'avait pas auparavant. Au stade de la vengeance de sang, en effet, c'est toujours au même acte qu'on a affaire, le meurtre, exécuté de la même façon et pour les mêmes raisons, en imitation vengeresse d'un meurtre précédent²⁹⁴.

De ce point de vue, Girard est un hobbesien (nous verrons que Bolaño aussi), car il pense que seules les institutions permettent d'éviter une violence généralisée qui est par conséquent *dans la nature* des hommes. Le désir étant commun à tous, la violence l'est aussi. Seule l'organisation de la vie en communauté sera éventuellement à même d'enrayer la spirale de la violence : les interdits, les institutions et le fait religieux.

I.4.2.1. Le sacrifice et la crise sacrificielle

Pour expliquer les phénomènes liés à la violence, Girard commence par théoriser la notion de sacrifice. En effet, il propose une nouvelle lecture du sacrifice, en opposant aux lectures qu'il appelle « formelles » du structuralisme (le sacrifice est la médiation avec le

²⁹⁴ René Girard, Jean-Michel Oughourlian et Guy Lefort, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, B. Grasset, 1978, p. 21.

divin), une lecture dite « historique » (le sacrifice reconduit un événement qui a réellement eu lieu dans le passé). L'anthropologue français part ainsi du principe que le fait de « rejouer » un événement historique par le biais du rite sacrificiel est ce qui permet à la communauté d'éviter de retomber dans la violence : « L'opération sacrificielle suppose une certaine méconnaissance. Les fidèles ne savent pas et ne doivent pas savoir le rôle joué par la violence »²⁹⁵. En d'autres termes, le sacrifice est une étape d'« épuration » de la violence qui afflige la société. La violence doit ainsi être expiée à travers le rituel du sacrifice mais sous réserve que la vraie nature de ce processus reste cachée. Le sacrifice doit continuer à être justifié par un argumentaire relevant de la théologie. On doit continuer à penser que ce sont les dieux qui « réclament du sang ». Si le caractère *immanent* et non plus transcendant du sacrifice est découvert, alors il devient selon Girard inopérant.

Une autre caractéristique de cette fonction rédemptrice du sacrifice est la condition « étrangère » de la victime. La victime ne doit en effet pas appartenir en propre à la société : elle doit être considérée « différente » des autres pour une raison quelconque. Si la cohésion du groupe social est menacée, la meilleure façon de parer à cette menace consiste à pointer du doigt l'« autre » : « C'est la communauté entière que le sacrifice protège de sa propre violence, c'est la communauté entière qu'il détourne vers des victimes qui lui sont extérieures »²⁹⁶. La violence est toujours là, mais elle est canalisée : dirigée contre quelqu'un qui est perçu par la majorité comme porteur d'une différence. Cette identification de la différence perçue comme une menace va resserrer les liens de la communauté.

Il faut que la victime sacrificielle conserve néanmoins une part de ressemblance avec le reste de la communauté, préservée par le sacrifice. Car sans cette part de ressemblance, le sacrifice devient inopérant. N'oublions pas en effet que la violence qu'il est censé canaliser est à l'origine une violence entre pairs ou semblables. Le sacrifice ne doit donc pas perdre de vue la racine mimétique de la violence : pour que cette dernière soit détournée, la victime sacrificielle doit malgré tout ressembler sur quelques points aux membres de la communauté. Girard prend à partir de là pour exemples les esclaves, les malades, les enfants et même les rois, séparés des hommes, « hors caste »²⁹⁷.

Si le sacrifice est la seule façon de contenir la violence, on peut alors se demander pourquoi les sociétés contemporaines, qui n'en pratiquent pas, ne sombrent pas dans la violence généralisée. Pour répondre à cette interrogation, Girard rappelle que la généralisation

²⁹⁵ René Girard, *La violence et le sacré*, op. cit., p. 17.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 18.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 24-25.

de la violence se fonde sur le mécanisme de la vengeance. C'est la vengeance qui transforme un fait isolé en spirale sans fin. Ainsi, la nécessité de venger un crime de sang serait encore ressentie par les membres de n'importe quelle communauté au sein de nos sociétés contemporaines. Selon Girard, c'est donc le système judiciaire qui jugule cette nécessité de se venger. Sa conviction est en effet que le système pénal et le mécanisme de la vengeance mettent en œuvre le même principe : « celui de la réciprocité violente, de la rétribution »²⁹⁸. Ainsi, le système judiciaire *rationalise* la vengeance, puisque les lois insistent sur le châtement du coupable.

Les façons d'éviter la violence peuvent donc être très différentes, mais elles ont une fonction et un but communs. Et surtout, elles ne l'évitent jamais totalement : Girard considère que la violence n'est pas éradicable, puisqu'elle est dans la nature de l'homme, et de surcroît contagieuse. « La violence a des effets *mimétiques* extraordinaires, tantôt directs et positifs, tantôt indirects et négatifs »²⁹⁹.

Une autre idée, encore plus intéressante, chez l'auteur du *Bouc émissaire* est que derrière le sacré se cache toujours la violence. René Girard affirme ainsi que « Le sacré, c'est tout ce qui maîtrise l'homme d'autant plus sûrement que l'homme se croit plus capable de le maîtriser »³⁰⁰. On comprend que c'est ici l'impossibilité de contrôler la violence qui la met en rapport avec le sacré. Et la définition du sacré est d'ailleurs souvent simplifiée de la façon suivante en français : le sacré est ce pour quoi on est prêt à se *sacrifier*.

« La *crise sacrificielle* » est à partir de là le moment où le sacrifice va échouer à remplir sa fonction. C'est notamment quand il devient impossible de distinguer la « violence impure » (celle, contagieuse, de la loi du Talion) et la « violence purificatrice » (celle du sacrifice). Alors, « il n'y a plus de purification possible et la violence impure, contagieuse, c'est-à-dire réciproque, se répand dans la communauté »³⁰¹. Cette crise pose nous l'avons vu le problème de l'identité, puisque les sacrifices, comme on l'a vu, se fondent sur l'identification d'un membre qui représente l'« étranger », ce qui est bien entendu également une façon de définir en creux la communauté elle-même. Quand l'identité et les différences sont indécidables, le sacrifice purificateur s'avère impossible.

De la même façon, Girard affirme que la crise sacrificielle est influencée par l'idée moderne d'égalité. Quand, comme les démocraties contemporaines, on poursuit un idéal

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 30.

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 51.

³⁰⁰ *Ibidem*.

³⁰¹ *Ibidem*, p. 77.

d'égalité entre les hommes, toutes les différences ont tendance à être minimisées ou résorbées. Or, ce sont les différences qui permettent pourtant de garder un certain ordre social. L'élimination des différences reviendrait ainsi selon Girard à accentuer la violence (puisque la violence est selon lui facilitée entre pairs). Le penseur français défend sa position en prenant les exemples mythiques de *gémellité* conflictuelle : Abel et Caïn, Romulus et Remus, et bien sûr toutes les guerres civiles fratricides :

La façon dont les frères ennemis prolifèrent dans certains mythes grecs et dans les tragédies qui les adaptent, suggère une présence constante de la crise sacrificielle qu'un seul et même mécanisme symbolique ne cesse de nous désigner mais de façon voilée³⁰².

Les jumeaux seraient ainsi nécessairement violents et vecteurs d'une contagion risquant de se répandre rapidement. Remarquons que l'idée la contagion est récurrente chez Girard.

La violence et le problème du Mal qu'elle pose sont on le sait des thématiques cruciales chez Bolaño. Dans les sociétés en crise, comme celle de Santa Teresa dans *2666*, la tentation d'identifier un bouc émissaire étranger, différent des membres de la communauté, est bien réelle. C'est nous l'avons dit à l'allemand Haas qu'est dévolu ce rôle, celui du psychopathe étranger. La population de Santa Teresa tente ainsi de lui faire endosser tous les homicides. On pourra à partir de là traquer les victimes sacrificielles dans les textes de Bolaño. Il faut notamment réfléchir au cas de Cesárea Tinajero, dont la mort est finalement causée par les réal-viscéralistes. Bien entendu, la tendance inverse existe aussi comme c'est le cas, dans *Los detectives salvajes*, de Lupe, victime potentielle sauvée par Lima, Belano et García Madero, de Rosa, mexicaine sauvée de la mort par le journaliste américain Fate dans *2666*, ou encore du jeune homme prisonnier du « *rey de los putos* » sauvé par Belano dans *Amuleto*.

Mais l'idée de sacrifice est évidemment métaphorisable : pensons aux « sacrifices » de l'artiste en quête d'originalité, ou qui peut le cas échéant se sacrifier lui-même pour échapper à la violence du monde, en se mettant volontairement à l'écart. Pour l'artiste, chez Bolaño, la seule chance d'enrayer la violence symbolique entre le centre et les marges, est ainsi l'exil. Il y a bien sûr la volonté, *esthétisante* et narcissique (nous parlerons dans notre dernière partie de la *versagung* freudienne, le « sacrifice du sacrifice »), pour l'artiste ainsi exilé, d'incarner la « passion » d'un nouveau Chemin de croix.

³⁰² *Ibidem*, p. 95.

I.4.2.2. Les mythes et les rituels

Pour Girard, c'est l'entier du fait religieux qui devient explicable à partir du besoin de la crise sacrificielle. En effet, si le sacrifice parvient à arrêter la spirale de violence au sein d'un groupe donné, alors il est parfaitement compréhensible que cet événement marquant pour la communauté soit célébré et donc répété de façon *rituelle*. Dans cet esprit, le rituel serait « la répétition d'un premier lynchage spontané qui a ramené l'ordre dans la communauté »³⁰³. L'exemple le plus parlant est bien connu : il s'agit du *pharmakos* grec. L'homme ou la femme désigné(e) pour être sacrifié(e) par la communauté en cas de calamité se retrouve ainsi stigmatisée pour le rapport établi entre sa personne et la catastrophe (un rapport plus ou moins direct de responsabilité/culpabilité). Mais, en même temps, le rituel qui ressemble toute la communauté fait du sacrifié la solution à son problème, et il devient par conséquent l'objet d'une espèce de culte. C'est pourquoi le mot *pharmakon* signifie à la fois remède et poison. Ce double sens de *pharmakon* illustre bien la nature sacrée et à la fois maudite de la victime sacrificielle. Le mot sera ensuite utilisé pour désigner le pouvoir d'une drogue, que selon les doses peut être un remède ou un poison. Et on sait que, suivant les traces de Platon, Jacques Derrida fait de l'ambivalence du *pharmakos* le principe ou l'essence même de l'écriture.

Pour en revenir au rituel, le fait qu'il soit basé sur un sacrifice originaire va en déterminer la pratique. Il s'agit d'une cérémonie collective où les « exécutants » vont symboliser de la façon qui leur semble la plus adéquate le sacrifice originel. Les variations et les répétitions en la matière donnent à ces officiants le pouvoir conféré par une forme de maîtrise *technique*, comme le dit Girard, quant à la manipulation ou l'appropriation d'une origine qui échappait à tout contrôle. Il s'agit d'une représentation du sacrifice originel visant un effet cathartique qui serait un écho ou une réplique de la catharsis originaire. Dans ce « second » sacrifice, la victime rituelle se substitue à la victime bouc-émissaire. La victime « bouc-émissaire » est interne à la communauté tandis que la victime « sacrificielle » lui est extérieure. Et l'ordre social se fonde précisément sur la méconnaissance, au sein de la communauté, de cette substitution. Et, comme Girard l'affirme, « la méconnaissance constitue une dimension fondamentale du religieux »³⁰⁴.

Dans la même logique, la fête a elle aussi une origine liée au sacrifice. Elle serait « une préparation au sacrifice qui marque à la fois son paroxysme et sa conclusion »³⁰⁵. Ainsi, la fête est le moment où le rang social n'est plus tenu d'être respecté. Nous retrouvons ici encore

³⁰³ *Ibidem*, p. 143.

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 156.

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 180.

la théorie de la différenciation qui accompagne la théorie de la victime émissaire. Comme nous l'avons vu, l'indifférenciation est en effet pour Girard une des causes de la violence, puisque la différence serait la garantie d'un certain ordre social. La fête est à partir de là une évolution de cette indifférenciation. Le rituel qui correspondait jadis à la préparation du sacrifice revêt le côté festif et représente du moment où la communauté est soudée.

On peut rapidement s'arrêter ici sur ce qu'il en est chez Bolaño de la représentation du mythe et du rituel. Tous deux sont on le sait indissociables de la croyance. Or il nous semble que l'un des enseignements des textes de Bolaño est précisément que la croyance est essentielle. Les réal-viscéralistes entretiennent ainsi un rapport à Cesárea Tinajero qui relève du religieux : ils la considèrent comme la fondatrice, ou plus exactement, la mère de leur, et la placent à l'origine de leur propre histoire artistique. Elle est comme déifiée, l'étalon en quelque sorte transcendant de leur système de valeurs. La dimension rituelle est à partir de là assez simple à repérer : les personnages néoromantiques semblent en effet tous, en tant qu'ils forment une communauté, *répéter* les mêmes gestes : s'évader, lutter contre le système, se positionner aux marges. Il est vrai qu'il ne s'agit évidemment pas de rituels impliquant une victime ou un sacrifice humain. Mais ils ont bel et bien le rôle de réitérer ou reproduire un même geste fondateur : l'engagement dans l'idéologie artistique révolutionnaire. Autrement dit, symboliquement, le geste *de tuer le père* que serait la tradition. A l'inverse, dans *2666*, l'horreur et la violence accablant la ville de Santa Teresa annihile toute possibilité d'une médiation symbolique susceptible de souder la communauté.

I.4.2.3. Le désir et la violence

Le désir, racine de la violence, se traduit nous l'avons dit par l'antagonisme entre deux individus. Et c'est le processus de mimésis qui se trouve à la racine de cet antagonisme. Chacun des deux rivaux se reflète dans l'image de l'autre et veut agir comme ce dernier. L'impossibilité de posséder complètement l'autre, de se substituer à lui, a pour conséquence inéluctable la violence : tenter d'éliminer cet autre. Ce qui nous l'avons vu, n'en finira pas avec la violence. La violence, vouée à persister, est donc soumise à des cycles, que Girard appelle des « oscillations »³⁰⁶. L'alternance de ces cycles fait que les concurrents ne sont jamais au même niveau de pouvoir. L'un des deux aura un jour le dessus pour que l'autre puisse se venger plus tard. Si ce n'est pas lui en personne, ce sera quelqu'un qui voudra le venger. Cette alternance assure la continuité de la violence au fil du temps : « De part et

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 224.

d'autre tout est identique, non seulement le désir, la violence, la stratégie mais encore les défaites alternées, les exaltations et les dépressions : c'est partout la même cyclothymie »³⁰⁷.

La notion de différence est ici fondamentale. En effet, les deux concurrents ou rivaux se voient toujours différents de l'autre. D'une nature distincte. Une perception, on s'en doute faussée par la subjectivité des rivaux. Du dehors, on observe que c'est précisément le contraire ce qui caractérise le système : l'identité. C'est la similitude, la réciprocité qui détermine l'apparition de la violence. Les rivaux sont égaux et le désir qu'ils partagent est le meilleur symptôme de cette identité commune.

L'alternance cyclique de la confrontation et la similitude des identités entraînent des oscillations de plus en plus rapides de la violence. C'est ce que René Girard appelle le « double monstrueux ». Le double monstrueux est ainsi une nouvelle réalité imposée par la violence. Cette nouvelle réalité est de nature hallucinatoire. On ne voit en effet plus deux individus distincts, mais au contraire une seule entité qui s'attaque à elle-même.

Si nous nous repençons sur le thème de l'identité des artistes, l'obsession de la *distinction* ou de la différence pourra à partir de là expliquer si ce n'est la violence, tout au moins la véhémence de l'artiste à l'encontre de la tradition et des individus qui pourraient le concurrencer dans son domaine. Le résultat est on le sait paradoxal, oscillant entre le besoin d'être différent et la nécessité d'appartenir à une *nouvelle* tradition. C'est le paradoxe de l'art à l'époque contemporaine.

Lorsque Bolaño développe la thématique du Mal, on va en quelque sorte retrouver cette dimension paradoxale : la course effrénée vers la modernité plonge la ville de Santa Teresa dans un entre-deux (d'où sa qualité de frontière géographique mais aussi symbolique). La société imite le modèle ultra-libéral mais reste au final bien différente de la ville occidentale moderne, ne serait-ce qu'à cause des atavismes propres à un pays en voie de développement. Le résultat est sans appel : la violence s'empare de la communauté.

Le caractère hallucinatoire de cette identité brisée est récurrent chez Bolaño. Le discours référentiellement réaliste de la narration cédant dans ce cas la place à une série d'images plus ou moins « délirantes ». Tel est le cas du rêve du professeur Pelletier dans *2666* où la beauté et l'horreur semblent être le double l'une de l'autre :

Y entonces Pelletier se ponía a llorar y veía que del fondo del mar metalizado emergía lo que quedaba de una estatua. Un trozo de piedra informe, gigantesco, desgastado por el tiempo y por el agua, pero en donde aún podía ver, con total claridad, una mano, la muñeca, parte del antebrazo. Y esta estatua salía del mar y se elevaba por encima de la playa y era horrorosa y al mismo tiempo muy hermosa³⁰⁸.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 234.

³⁰⁸ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, *op. cit.*, p. 109.

I.4.2.4. Désir mimétique, psychanalyse et structuralisme

Il existe bien évidemment un rapport entre la théorie du désir mimétique et la théorie psychanalytique de Sigmund Freud. La structure explicative du fonctionnement du désir coïncide avec la structure d'un concept chère à Freud. Il s'agit du complexe d'Œdipe. En effet, la psychanalyse donne à l'enfance une place très importante dans la théorie de la psyché. Freud explique que le complexe d'Œdipe naît quand l'enfant s'identifie au père. Il veut l'imiter, être comme lui, il s'imagine le remplaçant. Ce désir va jusqu'à impliquer la mère, l'enfant voulant on le sait aussi imiter le père dans le rapport qu'il entretient à cette dernière. Dans cette logique, il ne voit plus le père comme un objet digne d'admiration, mais comme un obstacle. Il voit le père comme un rival qui est en concurrence avec lui.

Les similitudes avec la théorie du désir mimétique sont grandes. Dans les deux cas, il y a deux « rivaux » qui sont en concurrents pour un même « objet ». La mère est donc l'objet apparent du désir, mais le vrai désir de l'enfant (ou plus exactement la *cause* de son désir, pour emprunter les termes lacaniens que nous reprendrons plus tard) est à son insu d'imiter le père, d'être comme lui, de devenir lui. René Girard explique qu'il y a bien entendu des différences entre les deux théories.

Dans le désir mimétique, d'abord, les rivaux sont des concurrents qui se trouvent au même niveau, condition nécessaire au fait qu'ils puissent se défier. Pour faire concurrence à un adversaire, il faut se croire capable de lui faire face et, le cas échéant, de le vaincre. Or, Girard explique que dans un rapport adulte-enfant cela est impossible, puisque l'enfant est démuné. De ce point de vue, l'enfant n'est pas réellement capable de défier le père ni de lui faire face.

Il existe une autre différence soulignée par Girard. La psychanalyse relie beaucoup de traits de la personnalité aux expériences vécues pendant l'enfance. De ce fait, Freud bâtirait toute une « mythologie » quant à la conscience effective, au moment de la prime enfance de la volonté de parricide et de l'inceste. C'est cette conscience momentanée qui déterminerait la nature postérieure de l'inconscient. Le sentiment de culpabilité, par exemple, trouverait sa source dans le souvenir oublié de cette conscience. A l'inverse, René Girard entend le désir comme quelque chose de purement mimétique. Ce qui est une façon de déproblématiser l'inconscient. Dans la théorie du désir mimétique l'inconscient est ainsi cantonné à un domaine bien précis : notre ignorance de la vraie nature du désir. Car la théorie mimétique ne

considère pas que l'inconscient soit en lui-même la source ou l'explication de nos comportements violents. Il en résulte aux yeux de Girard que la psychanalyse voit le désir comme un phénomène « naïvement » *objectal*, exclusivement centré sur l'objet. Ce qui méconnaît l'importance du tiers, l'imitation du modèle et du possible rival que celui-ci devient. Girard attribue à Freud le mobile suivant : cette omission volontaire (car les intuitions de Freud sur l'aspect mimétique du désir sont manifestes), serait une pure stratégie visant à sauvegarder la viabilité analytique du complexe d'Œdipe.

Girard marque souhaite également se démarquer de la pensée anthropologique de Lévi-Strauss. L'analyse structuraliste de Lévi-Strauss évoque ainsi selon lui un passage de l'homme primitif de « la nature » à « la culture » à travers de la pensée symbolique. Cette pensée symbolique se rattache principalement à la création du mythe. Pourtant, pour Girard, la question des origines du mythe n'est jamais élucidée : « Lévi-Strauss et en général le structuralisme refusent de considérer le problème de l'origine autrement que d'une manière purement formelle »³⁰⁹. Selon lui, c'est en effet une fois de plus le mécanisme de la victime sacrificielle qui est méconnu ici dans son rôle constitutif de création du mythe. C'est-à-dire que le mythe est en réalité, comme nous l'avons vu, un récit créé à partir d'un événement réel : « Les significations culturelles comportent nécessairement de l'arbitraire puisqu'elles établissent des décalages là où régnait la symétrie parfaite, (...) puisqu'elles substituent au vertige de la réciprocité violente la stabilité des significations »³¹⁰. Le *sens*, c'est-à-dire l'explication du monde donnée par le mythe ne naîtrait ainsi que de la différenciation. Or la différenciation ne se conçoit pour Girard que dans le surmontement de la crise mimétique, au sens où cette dernière correspond à l'indifférenciation ou l'homogénéité entre les hommes, corrélative de la rivalité et de la guerre de tous contre tous. La résolution par le sacrifice surmonterait ainsi cette homogénéité, et la différenciation en résultant serait la condition de possibilité du sens, donc du mythe. Le sacrifice serait de ce point de vue l'origine de tous les mythes.

I.4.2.5. Le signifié du religieux

Le religieux est, en tant que cadre dans lequel s'exprime le sacré, le lieu où l'on peut le mieux observer les dangers de la violence fondatrice. Girard pense que la nature doctrinale du religieux se manifeste sous la forme d'interdits et de prescriptions : « Le religieux dit

³⁰⁹ René Girard, *La violence et le sacré*, op. cit., p. 344.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 346.

vraiment aux hommes ce qu'il faut faire et ne pas faire pour éviter le retour de la violence destructrice »³¹¹. Le religieux naît donc du besoin d'éviter cette violence.

Comme nous l'avons signalé, dans le fonctionnement des rituels, on voit que la victime sacrificielle se substitue à la victime bouc-émissaire originelle. Pourtant, la victime rituelle, censée symboliser la victime originelle, doit n'en proposer qu'une imitation imparfaite pour ne pas reproduire à nouveau les mêmes scènes de violence. Dans ce cas-là, le rituel sacré n'a plus pour fonction de se substituer à la violence, tout au contraire, il la produit. Cette nécessaire imperfection mimétique de la victime/copie rituelle est essentielle au système du bouc émissaire, et nous amène à la figure du *double*. René Girard insiste en effet sur l'idée qu'une des images les plus parlantes de l'origine de la violence est le double monstrueux. C'est une évidence actancielle dans les mythes des frères ennemis. Et c'est une évidence symbolique, conditionnant la nature de la victime rituelle (à la fois interne et extérieure à la communauté).

Il faut donc, nous l'avons compris, que la victime rituelle représente la victime originelle d'une façon imparfaite. La victime doit être suffisamment importante pour la communauté qui la sacrifie, entretenant avec elle un lien qui l'institue en tant que « semblables ». Mais il faut dans le même temps que la victime soit porteuse d'une extériorité, ceci afin de ne pas produire un dissensus, un éclatement violent au sein des sacrificateurs. Ce caractère ambivalent apparaît de la même façon dans le type de relation entre le modèle et le sujet qui veut l'imiter. En effet, le modèle adresse un message paradoxal au sujet : sois comme moi et ne sois pas comme moi. L'attrait et l'interdit se confondent dans la relation qui se tisse entre les deux. C'est le concept de *double bind*, que Girard emprunte à l'école de la psychologie anglo-saxonne.

De la même façon que les rituels sacrificiels, les rites de passage ou d'initiation essaient d'atténuer l'impact des changements dans la vie des membres de la communauté. Ainsi, dans l'initiation à la vie adulte ou dans le rite du mariage, les épreuves consistent à « modeler » l'individu. Le but est d'éviter une évolution spontanée potentiellement dangereuse ou contraire à l'ordre instauré des différences, des arbitraires, et des significations.

³¹¹ *Ibidem*, p. 387.

I.4.2.6. Les stéréotypes persécuteurs

Quand une société est en crise, la violence se manifeste souvent sous la forme d'une persécution de la victime émissaire par une foule hors de contrôle. Girard s'intéresse à ce titre aux mouvements de foule et propose un schéma pour comprendre le fonctionnement de ces persécutions. Il y aurait selon lui trois stéréotypes qui caractérisent les violences collectives. En premier lieu, l'indifférenciation généralisée au sein d'une société en crise. Nous avons expliqué comment les différences, contrairement à ce qu'on pourrait penser, garantissent selon Girard une meilleure stabilité sociale, tandis que l'homogénéisation entraîne la communauté vers la violence. En deuxième lieu, les crimes « indifférenciateurs » supposés commis par les victimes. Qu'il s'agisse de crimes réels ou d'accusations infondées, il faut que ces crimes représentent des fautes graves envers les valeurs de la société qui les accuse : un manquement grave envers une interdiction ou un tabou. En troisième lieu, les auteurs supposés des crimes doivent posséder des signes distinctifs.

Girard reprend l'exemple du mythe d'Œdipe : « La peste ravage Thèbes : c'est le premier stéréotype persécuteur »³¹². A Thèbes, de la sorte, en effet, les différences s'effacent : tous sont victimes de la maladie, sans discrimination. Le penseur français ajoute qu'« Œdipe est responsable parce qu'il a tué son père et épousé sa mère »³¹³. C'est le second stéréotype. Celui des fautes graves à l'encontre des tabous et des interdictions les plus importantes de la société grecque : l'inceste et le parricide. Quant au troisième stéréotype, « les signes victimaires »³¹⁴, on note qu'Œdipe est infirme (il boite), et qu'il est également un étranger qui arrive à Thèbes. De tous ces stigmates, c'est celui de l'étranger qui est le plus récurrent, aussi bien dans le cadre des mythes que dans celui de la littérature dès lors que se profile la perspective d'un lynchage.

Dans l'analyse que Girard livre des mythes, il est fondamental de comprendre que le Français répudie le caractère imaginaire du fondement de ces derniers. C'est, répétons-le, de la critique principale qu'il adresse à Lévi-Strauss. Pour René Girard, cette idée ne préexiste pas à la tradition romantique instaurée par le XIXe siècle. Avant cette date, l'imagination (c'est-à-dire l'absence d'une fondation événementielle, correspondant à un fait historique précis) n'est jamais érigée en seule créatrice des mythes.

³¹² René Girard, *Le bouc émissaire*, op. cit., p. 39.

³¹³ *Ibidem*.

³¹⁴ *Ibidem*.

Le bouc émissaire peut nous l'avons vu atteindre une dimension sacrée, ou plus exactement, n'être qu'une affaire de croyance, et ce sous deux modalités très distinctes. Premièrement, la coïncidence est en effet « trop belle » entre sa culpabilité présumée et le fait qu'il condense tous les stigmates rebutant la communauté. Il est ainsi un « coupable idéal », d'où la relation à l'idée de croyance. Deuxièmement, Girard explique qu'au-delà d'un « certain seuil de croyance, l'effet du bouc émissaire invertit complètement les rapports entre les persécuteurs et leur victime »³¹⁵. Et cette inversion, nous l'avons déjà vu, entraîne une forme de vénération de la victime, à la fois la cause de maux et moyen de la guérison. C'est pour cette raison que Girard distingue deux moments dans les mythes. Dans un premier temps, on accuse le bouc émissaire de tous les malheurs affligeant la communauté. Dans un second temps, ce sont les persécuteurs eux-mêmes qui vont sacraliser la figure de la victime puisqu'elle est associée à la réconciliation des membres de la société : « La sacralité positive suscitée par la réconciliation de la communauté »³¹⁶.

Ainsi, les mythes sont des éléments constitutifs du fait religieux : les épisodes de violence envers le bouc émissaire seraient ainsi à l'origine de la religion et, de ce fait, de la culture. Tout commence en effet par la mythification de l'épisode fondateur : le sacrifice du bouc émissaire. Cette mythification a ensuite pour conséquence une répétition de l'acte originare sous la forme sublimée du rituel. Enfin, tout le processus sert de fondement aux interdits édictés par la société, car la transgression de ces interdits est confirmée en tant que faute morale par le châtement subi par la victime.

I.4.2.7. La révélation de la structure

René Girard affirme que les textes entretiennent deux types de rapport avec le mécanisme du bouc émissaire. La plupart *intègrent* implicitement le mécanisme sans l'assumer. Mais certains textes vont en revanche l'explicitier. Ce sont les Évangiles. L'histoire de la Passion du Christ diffère des autres mythes parce qu'elle est explicite dans sa description du martyr : on ne cesse de répéter que la victime est innocente. Comme nous le savons, le fondement même de l'histoire de la Passion est l'innocence du Christ. Mais pour Girard, ce récit est seulement entendu d'un point de vue théologique, c'est-à-dire comme un enseignement éthique par l'exemplarité christique. Et on manquerait de la sorte le sens fondamental de l'épisode : le fait que la mise à mort de l'innocent se fasse pour éviter des problèmes plus graves.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 68.

³¹⁶ *Ibidem*, p. 77.

On peut ainsi insister sur le caractère *inconscient* de la persécution, en resémantisant la célèbre phrase prononcée par Jésus quand il est sur la croix : « Mon père, pardonne-leur, parce qu'ils ne savent pas ce qu'ils font ». L'interprétation de Girard suggère qu'il faut voir dans cette phrase davantage que la preuve de la bonté de Jésus. Au contraire, la phrase, qui est partie intégrante du mythe, déclare la dimension victimaire du sacrifice qui est en train d'être commis. Cette révélation provoque ainsi « la crise de toute représentation persécutrice »³¹⁷. Les évangiles décrivent, comme tant d'autres mythes et tant d'autres textes, le sacrifice d'une victime, mais dans leur cas la dénonciation du tort des persécuteurs et de la fausseté de tout le mécanisme est explicite. Du fait de la diffusion universelle du message chrétien, la Passion du Christ marque pour Girard un tournant dans l'histoire des idées : la révélation du mécanisme du bouc émissaire passe donc, dans les Évangiles, par la remise en question aussi bien de la persécution que de toute perspective de vengeance.

Nous pourrions dire pour conclure ce long paragraphe consacré au théoricien français que sa théorie devient anthropologique dès le moment où elle essaye d'esquisser une théorie des origines et de l'évolution des sociétés et de la pensée. De cette manière, le désir mimétique a bien entendu une ambition diachronique. Il s'agit de la partie la plus risquée de la théorie, car elle met en rapport des époques et des phénomènes sociaux très différents. Mais c'est bien sûr le principe même du fonctionnement des mythes, leur *plasticité* : celle qui fera s'adapter le noyau de sens qu'ils constituent à une diversité de contextes, de la même façon que l'idée est chez Platon susceptible d'être incarnée par une multiplicité de phénomènes. Chez Girard, l'histoire des représentations (et par là l'histoire de la littérature) est ramenée à une seule origine : la *violence* qui serait également son seul principe de fonctionnement.

³¹⁷ *Ibidem*, p. 171.

Conclusion à la première partie

Nous avons vu dans cette première partie les caractéristiques générales de l'œuvre de Bolaño. L'auteur se lance dans la littérature en se vivant comme un poète d'avant-garde, et cette obédience lyrique aura une influence déterminante tout au long de son œuvre. Les deux romans les plus importants au sein de cette dernière, *Los detectives salvajes* et *2666* résument parfaitement le programme littéraire de l'auteur, ou en tout cas les deux axes majeurs que nous souhaitons y repérer. Y est en effet mis en avant, premièrement, le motif de la vie littéraire, qui se développe à partir des rapports d'affinité ou de confrontation – d'où la volonté de notre approche en termes mimétiques – que les personnages-artistes entretiennent avec leurs pairs, et qui vont poser la question de l'éthique du créateur. On est deuxièmement frappé par l'omniprésence de la thématique du Mal dans l'œuvre de Bolaño, où la violence, effective ou latente, semble toujours parvenir à s'immiscer dans le récit.

C'est ainsi par ce double prisme que nous avons souhaité recenser les principaux travaux produits sur Bolaño et rappeler la tonalité et les constantes des analyses scientifiques portant sur notre objet d'étude.

La première chose à en être ressortie est l'importance du romantisme dans l'échelle de valeurs de l'auteur. La critique a ainsi souvent insisté sur le fait que le personnage bolañien est enclin à laisser libre cours à ses passions, voire à ne jurer que par elles. Pour ce qui concerne la spécificité de ces passions, nous avons pu voir que la plupart ont trait à l'activité littéraire et la vie, de préférence bohème, de l'artiste. La littérature est donc la matrice à laquelle toutes les autres passions (la politique, l'amour etc.), vont se rapporter, le tronc de leur arborescence. Présentée comme une question de vie ou de mort, la littérature revêt donc souvent dans l'œuvre un caractère sacré, d'où notre liberté dans l'emploi à propos de la littérature du vocable « mythe ». Bolaño est de façon symétrique fréquemment décrit comme un auteur qui utilise la fiction à des fins *iconoclastes* : pour remettre en question la place et la valeur littéraire des œuvres et des auteurs « réels ». Ce double mouvement (mythification/iconoclasme, prescription/proscription) se retrouve dans une certaine forme de duplicité évaluative : tantôt le texte célèbre la naïveté, l'hédonisme et la morgue des jeunes artistes d'avant-garde, tantôt il manifeste une distance nettement ironique face au décalage entre l'ambition demeurée des déclarations d'intention littéraires voire politiques et la pitoyable traduction dans les faits de ces dernières. Il est ainsi parfois compliqué de déceler la véritable ligne politique de l'œuvre si tant est qu'elle souhaite s'en voir attribuer une : certains travaux sur Bolaño tentent de montrer que l'auteur est particulièrement sensible à l'antagonisme idéologique fréquemment mis en scène dans certains de ses romans. Et ils notent également la

récurrence du motif de la révolte, l'idée d'une société dont il faut changer les règles ou d'un rapport de domination qu'il faut inverser. D'où le *topos* de la littérature comme lieu de résistance, notamment par le pourvoi de récits « exemplaires » : ceux indiquant qui est le bon écrivain (engagé, en rébellion, etc.) et qui est le mauvais (l'opportuniste ou le pragmatique qui se trouve toujours du bon côté, celui du pouvoir, pour uniquement servir ses propres intérêts).

Mais il serait bien entendu regrettable de se cantonner à la binarité de ce cliché. Et c'est bien ce que l'ironie de l'auteur nous dissuade de faire, aussi bien en ce qui concerne le mythe littéraire romantique que pour ce qui a trait au discours révolutionnaire. C'est ainsi à travers l'humour que l'auteur chilien va dans un second temps démythifier les discours de ces artistes engagés. Et il s'agit d'un travail de sape où l'ironie se voit en outre secondée par la fragmentation de la forme, par les fins fréquemment ouvertes des intrigues, etc.

Quant à la problématique du Mal, à laquelle s'intéressent bien entendu tous les travaux portant sur l'œuvre de Bolaño, on insiste fréquemment sur la vision hobbesienne d'un auteur dont les textes semblent vouloir témoigner du fait que la violence est le propre de l'homme : *homo homini lupus est*, selon la formule consacrée du philosophe anglais, et nous aurons l'occasion de montrer que Bolaño met abondamment en scène dans ses romans ce qui s'apparente à des rapports de prédateurs. C'est ainsi l'un des biais choisis par l'auteur pour la *représentation* de la violence qui constitue une de ses premières préoccupations.

II Deuxième partie

II.1. Modalités du désir

Nous allons nous pencher dans cette partie sur la nature du désir et de la violence dans les romans de l'auteur chilien, et par conséquent essayer d'apporter une réponse aux trois questions suivantes. Nous nous demanderons d'abord si les personnages de l'œuvre désirent systématiquement par imitation. Nous nous interrogerons ensuite sur les stratégies sont à l'œuvre dans la détermination des modèles à imiter. Et nous essaierons enfin de voir si la violence est aussi inévitable dans l'univers de Bolaño qu'elle l'est dans le système théorique de Girard, en essayant bien entendu d'en préciser les caractéristiques. A partir de ce questionnement on aura compris notre adhésion à l'idée que le désir et la violence ne peuvent pas être compris comme des concepts que l'on pourrait « isoler », à la façon dont un chimiste isole une molécule pour mieux l'étudier. Ils font partie du tissu du texte, et il faut donc croiser les approches pour les appréhender correctement.

Avant cela, il est important de mettre en en exergue quelques précisions sur l'objet de notre étude. Chez Bolaño, le désir se manifeste d'une manière moins nette (du moins quant à l'unicité de son objet) que dans la tradition du roman réaliste, tradition surtout à l'œuvre dans les textes du XIXe siècle. Ainsi, dans ce type de romans, certains personnages appartenant à la bourgeoisie désirent par exemple s'élever dans l'échelle sociale. Ainsi, les personnages des romans de Stendhal ou de Flaubert sont construits de manière très précise en relation avec ce qu'ils désirent et ce n'est donc pas un hasard si René Girard, l'un des auteurs de référence de notre cadre théorique (mais, ainsi que nous l'avons annoncé dans notre introduction, il n'est pas le seul, puisque nous convoquerons notamment dans notre dernière partie l'enseignement de Lacan) s'appuie en de très nombreuses occasions sur leurs romans pour illustrer et expliquer sa théorie du désir mimétique. Même si l'action de ces personnages stendhaliens ou flaubertien semble ponctuellement ne pas être en prise directe avec leurs désirs, les éléments formels et contextuels semblent effectivement, Girard a raison de le souligner, toujours rectifier le tir et réintégrer dans la logique du désir ce qui semblait arbitraire.

Le personnage du roman contemporain (faisons même courir cette périodicité jusqu'au début du XXe siècle) se montre lui en revanche souvent plus évanescent quant à la netteté de ses intentions. L'existentialisme et la psychanalyse ont sans doute joué un rôle important dans cette caractérisation du personnage contemporain. Les doutes, l'absurde, le manque

d'information ou de logique dans la démarche de ces personnages les rendent beaucoup plus imprévisibles. Il suffit de penser à *Bartleby*³¹⁸, le célèbre personnage de Melville, qui refuse de faire son travail sans une raison apparente : il est engagé comme scribe à Wall Street, mais il se refuse systématiquement à accéder aux demandes de son patron, y compris à celle le priant de quitter son bureau, ce qui obligera l'entreprise à déménager. L'oeuvre de Bolaño s'inscrit bien entendu en partie dans cette tradition. Mais la démarche de ses personnages n'est pas complètement chaotique. Il semblerait que le personnage bolañien se situe dans une espèce d'entre-deux : tantôt le texte laisse entrevoir certains indices qui déterminent les personnages dans le sens d'une observance assez directe de leurs désirs, tantôt il opacifie le faisceau de ces déterminations.

On pourrait reconduire à l'identique cette observation à propos du traitement de la violence par l'auteur, un traitement encore une fois à mi-chemin entre observance et répudiation de l'héritage littéraire du siècle et demi antérieur. Jusqu'à la fin du XIXe siècle, la violence était *imputable*, c'est-à-dire assignable à un auteur ou à une communauté d'auteur : un camp idéologique, une classe sociale, etc. On voit d'ailleurs que, dès que cette imputation excède le cadre individuel, elle revêt une dimension politique, qui à notre sens constitue une assignation ou une rationalisation de la violence encore plus nette que dans le cas de l'individu (dont les motivations sont par définition spécifiques) : ainsi l'archétype du bourgeois qui maltraite ses employés dans le roman social, comme on pourrait le voir chez Zola³¹⁹.

La littérature du XXe siècle s'éloigne de plus en plus de la logique de l'imputation, jugée, on l'aura compris, potentiellement trop manichéenne (certains sous-genres littéraires comme les sagas fantastiques, en fond bien entendu toujours leur fondement). Ainsi, le problème du Mal se fait plus complexe. La source du mal et de la violence sont plus difficiles à identifier. L'évolution du roman policier témoigne bien de ce phénomène. On observe ainsi cet abandon d'un modèle antithétique du bien et du mal dans le passage du modèle anglais, purement rationnel où une incarnation du bien lutte contre une incarnation du mal, au modèle américain, où le détective est lui aussi partie intégrante d'une société corrompue, ses éventuelles résolutions d'énigmes n'entraînant jamais d'amélioration générale de la société³²⁰. Il faut ajouter à cela l'expérience traumatique qu'a signifiée la Deuxième Guerre Mondiale et son cortège d'horreurs.

³¹⁸ Herman Melville et Peter Coviello, *Billy Budd, Bartleby, and other stories*, 2016.

³¹⁹ Émile Zola, *Germinal*, Classiques Garnier, Paris, 2017.

³²⁰ Voir Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Armand Colin, 2005.

Il nous reste également quelques précisions terminologiques à apporter. Notamment quant à la désignation des éléments constitutifs d'un texte littéraire. C'est sur la nomenclature proposée par Roland Barthes dans son *Introduction à l'analyse structurale du récit*³²¹ que notre choix s'est porté. Barthes propose de diviser ces éléments en trois catégories qui vont du général au particulier : tout d'abord, celle de la narration, qui correspond au discours littéraire considéré dans son ensemble et qui va donc « contenir » les deux catégories suivantes. Ensuite, nous avons donc les actions, ce que Barthes désigne comme la *praxis* des personnages. Ainsi, la démarche ou le but d'un personnage, l'aide qu'il reçoit la part d'un tiers ou l'opposition d'un autre personnage sont des exemples de ce que Barthes nomme « action ». Notre présentation se rapproche ici bien entendu beaucoup des schémas actantiels de Julien Greimas³²². Il s'agit bien entendu d'un schéma à vocation typologique qui subordonnera la singularité du personnage en la rabattant sur sa valeur paradigmatique et structurale. La troisième catégorie, enfin, est celle des fonctions. Il s'agit de la plus petite unité d'un texte littéraire et se définit (n'oublions pas, encore une fois, que Barthes est l'emblème du structuralisme) comme un élément dont le sens dépend de sa mise en corrélation. Nous voulons dire par là que les fonctions renvoient toujours à d'autres fonctions ou à d'autres catégories : les actions et la narration. Si une fonction renvoie à une autre fonction, Barthes la place alors dans la catégorie des fonctions « distributives ». Si une fonction renvoie à une catégorie d'un niveau supérieur (action ou narration), Barthes la place alors dans la catégorie des fonctions « indicielles ». Chaque élément de *connotation* peut ainsi être considéré comme relevant de la « fonction ».

La théorie de Girard se basant largement sur la considération de l'élément « personnage », nous tenons à clarifier d'emblée la façon dont nous entendrons ce terme. Nous nous appuyerons pour ce faire sur l'article que Vincent Jouve consacre à « l'effet personnage »³²³. Il y aurait deux dimensions à prendre en compte au moment de l'utilisation du concept de personnage. Sa dimension « anaphorique », tout d'abord, ce personnage anaphore « unifiant et structurant l'œuvre par un système de renvois et d'appels »³²⁴. A ce stade, nous demeurons très proches de la sensibilité structuraliste de Barthes et de sa catégorie des actions. Cependant, Jouve rappelle que la construction du personnage implique également une dimension intersubjective qui échappe à l'approche « immanentiste » des structuralistes

³²¹ Roland Barthes. "Introduction à l'analyse structurale des récits", dans *Communications*, 8, 1966. *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*. pp. 1-27.

³²² Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale: recherche de méthode*, Paris, PUF, 2015.

³²³ Vincent Jouve. « Pour une analyse de l'effet-personnage », dans *Littérature*, n°85, 1992. *Forme, difforme, informe*. pp. 103-111.

³²⁴ *Ibidem*, p. 104.

(elle transcende donc au contraire le texte). C'est ainsi qu'il faudrait prendre en compte, la notion de narrataire ou lecteur implicite (l'instance à laquelle s'adresse le narrateur). Jouve propose enfin de prendre en compte que le personnage est en dernière instance une construction imaginaire élaborée par le lecteur réel. Il y a, à partir de là, entre le narrateur qui s'adresse au narrataire et le lecteur qui interprète le texte en fonction de ses références extratextuelles, un territoire de « négociation » :

Le destinataire est obligé d'actualiser la référence du texte au hors texte. (...) S'il est donc exact que le lecteur visualise le personnage en s'appuyant sur les données de son expérience, cette matérialisation optique est corrigée par sa compétence intertextuelle³²⁵.

On aura compris ce qui nous intéressait dans cette approche : les possibles références intertextuelles et extratextuelles d'un personnage peuvent donc aussi être l'objet d'une analyse mimétique.

II.1.1. Mimétique de l'artiste

Rappelons brièvement les éléments de la théorie mimétique qui vont nous être utiles pour ce paragraphe. Le « modèle » fait naître chez l'individu le besoin de l'imiter et de posséder les mêmes objets ou d'atteindre la position qu'il occupe dans l'échelle sociale ou tout autre forme de hiérarchie, culturelle, artistique, amoureuse, etc. Ce besoin se traduit par une mise en concurrence, car les deux sujets identifient l'autre comme l'obstacle s'interposant entre l'objet qu'ils convoitent et leur désir. Dans certaines configurations, chacune des deux rivaux sera amené à jouer les deux rôles, celui du modèle et celui de l'imitateur sans qu'aucune des deux situations ne soit bien sûr satisfaisante. Ainsi, dès qu'ils parviennent à toucher du doigt l'objet du désir ou s'ils triomphent sur l'autre de façon définitive, ils choisissent aussitôt un nouveau modèle, celui-là encore plus difficile à imiter. Cette frustration permanente et la concurrence acharnée ont pour conséquence l'apparition de la violence. La violence va s'accroître jusqu'à provoquer une crise au sein de la communauté. La résolution de cette crise passe nous l'avons vu par l'identification d'un bouc émissaire. Et c'est le sacrifice de ce dernier qui va permettre de rétablir l'ordre et l'équilibre. Selon Girard, l'ensemble des rituels d'une société donnée répondent ainsi au besoin de perpétuer le souvenir de cet événement, et le penseur français voit précisément là l'origine du fait religieux et de façon plus générale des mythes et du concept de sacré. Girard est parfaitement conscient de la dimension déterministe de sa proposition. Il y a un rapport de cause à effet perceptible dès la première impulsion imitative de l'individu. Les faits et les phénomènes ne font à partir de là que s'enchaîner faits. L'entier

³²⁵ Vincent Jouve, *op. cit.* p. 110

du réel – traits comportementaux individuels, fonctionnements communautaires ou sociétaux – est ainsi explicable à partir de « l’origine des choses ».

On aura compris que ce qui est susceptible de tomber sous le coup de la théorie mimétique chez Bolaño sont les deux motifs suivants, il est vrai absolument décisifs dans l’œuvre du Chilien : le geste artistique et le caractère structurel de la violence. Dans le premier paragraphe de cette deuxième partie, nous allons proposer une première application de la théorie girardienne, au premier de ces deux motifs, celui de la condition artistique.

Si nous avons présenté le motif du « geste artistique » comme absolument névralgique dans l’œuvre de Bolaño, c’est que l’art s’y manifeste toujours avec une certaine *radicalité*. Pensons en effet au moment, où, dans *Los detectives salvajes*, Simone Darrieux une française qui a rencontré le poète Ulises Lima, livre à propos de ce dernier ce détail significatif : « *Probablemente no me lo crean, pero se duchaba con un libro. Lo juro. Leía en la ducha. ¿Que cómo lo sé? Es muy fácil. Casi todos sus libros estaban mojados* »³²⁶. Cette description permet également de donner au lecteur deux informations supplémentaires sur Lima : qu’il est un lecteur invétéré et qu’il assouvit son désir littéraire d’une façon peu orthodoxe. C’est une détermination ou donc « fonction » à intégrer à la caractérisation du « personnage » Lima, qui sera recoupée par d’autres éléments convergents : le lecteur sait donc que c’est personnage qui ferait tout pour la littérature, qu’il habite dans une chambre où s’entassent les livres ou encore qu’il disparaît sans laisser de trace pendant un congrès international de poètes au Guatemala. La résultante de ces faisceaux de détermination serait ainsi nettement la suivante : pour le lecteur, Lima est excentrique, plus instinctif que rationnel et voué corps et âme à la littérature.

II.1.1.1. La nature du désir

Il semble possible de dire que l’artiste est le sujet créateur par excellence. Les personnages de Bolaño semblent en tout cas ne jamais s’arrêter de créer. Mais bien sûr ils ne créent jamais (ou presque jamais) véritablement à partir de rien, *ex nihilo* : ils s’inspirent, directement ou indirectement, consciemment ou inconsciemment, de façon déclarée ou à leur corps défendant, de quelque chose, ou plus vraisemblablement, *de quelqu’un*. Et nous ne devons bien entendu pas nous laisser abuser par les détails ou les descriptions à forte valeur connotative allant dans le sens de l’instauration de cet « effet artiste », un effet de mystère.

³²⁶ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, *op. cit.*, p. 36

Les désirs des personnages de Bolaño sont parfois obsessionnels. Ils sont exprimés le plus souvent de façon très explicite, sous la forme de déclarations d'intentions. Quand ce ne sont pas directement eux qui s'en chargent, cette dimension d'annonce programmatique pourra être assumée par un tiers. C'est ainsi que le lecteur en apprend davantage sur les motivations de Carlos Wieder (nom de plume d'Alberto Ruiz-Tagle), personnage central d'*Estrella distante*, à travers la voix d'une amie, la « Gorda Posadas » :

¿Tú has leído otras cosas de él?, quise saber yo. ¿Qué escribe, cómo escribe? La gorda se sonrió para sus adentros, como si ella misma no creyera lo que iba a decirnos. Alberto, dijo, va a revolucionar la poesía chilena³²⁷.

Le personnage à propos duquel le narrateur veut obtenir des informations est un artiste. Mais, tout le monde le sait désormais car il est un des personnages les plus marquants de l'œuvre, il est également est un dangereux psychopathe. Cependant, à ce moment de la diégèse, il continue de faire l'objet d'une légitime interrogation quant à son rapport à la poésie et à l'art. Ruiz-Tagle veut devenir le poète qui révolutionne la poésie nationale chilienne. Les actions de Ruiz-Tagle sont ainsi déterminées par ce désir fondateur. Pour les autres, les témoins de ce désir, la démarche de Ruiz-Tagle fait sens, relève de quelque chose, pour le dire une fois de plus, de légitime. C'est ce qui nous permet de dire l'accomplissement de la démarche artistique est donc un désir partagé, au sens où l'intérêt exprimé par le narrateur laisse comprendre que lui-même peut être concerné par un désir analogue.

Dans *Nocturno de Chile*, le personnage central du roman, le prêtre de *l'Opus Dei* Sebastián Urrutia Lacroix, nous livre l'information de son désir dès les premières pages du récit, qu'il va assumer à la première personne. Dans l'extrait suivant, il converse avec Farewell, un critique littéraire chilien connu et respecté dans son pays :

(...) y cuando yo le dije, con la ingenuidad de un pajarillo, que deseaba ser crítico literario, que deseaba seguir la senda abierta por él, que nada había en la tierra que colmara más mis deseos que leer y expresar en voz alta, con buena prosa, el resultado de mis lecturas, ah cuando le dije eso Farewell sonrió y me puso una la mano en el hombro (una mano que pesaba tanto o más que si estuviera ornada por un guantelete de hierro) y buscó mis ojos y dijo que la senda no era fácil³²⁸.

L'idéal littéraire ne semble pas passer ici par l'acte créateur de l'artiste (même si bien entendu, Lacroix se lancera également dans l'écriture de poèmes), mais au contraire par celui du critique, celui qui travaille avec le texte en tant que lecteur. Le métier de critique littéraire est idéalisé du fait de l'accès privilégié dont il bénéficierait au langage poétique, ce qui le hisserait finalement au même rang que l'artiste créateur. Ce langage est comme toujours associé à l'accès à une forme de vérité aussi occulte qu'ultime.

³²⁷ Roberto Bolaño, *op. cit.*, p. 24.

³²⁸ Roberto Bolaño, *op. cit.*, p. 14.

Le roman *Los detectives salvajes* entretient quelques affinités avec *Nocturno de Chile* pour ce qui est des aspirations initiales de son personnage principal, ou plus exactement de son principal locuteur, García Madero. Ce dernier souhaite intégrer d'un groupe de poètes dont l'ambition est de mener une sorte de révolution à travers l'art, le sillage évident des avant-gardes de la première moitié du XX^{ème} siècle. Cette idée, la révolution à travers l'art et la rupture avec la tradition, se trouve en effet relayée dans la plupart des textes de Bolaño. L'idée de révolution semble ainsi être consubstantielle d'une certaine approche ou idée de l'art. La construction des personnages passe très souvent par ce mélange d'engagement, mystère et rupture.

Nous allons passer donc à l'analyse du mimétisme de l'artiste dans *Los detectives salvajes*, le roman du corpus, avec *Nocturno de Chile* et *2666*, où il est possible d'appréhender le plus immédiatement la thématique de l'artiste et l'imitation qui lui est concomitante.

II.1.2. Les rapports mimétiques

II.1.2.1. Le système mimétique de l'artiste chez Bolaño

D'un point de vue formel, la présentation de la doctrine réal-viscéraliste est adossée à la diégèse et toutes les deux progressent au même rythme. Les premières lignes du roman montrent comment l'entrée dans la diégèse, c'est-à-dire dans l'espace de la fiction, coïncide avec la présentation du groupe des poètes mexicains. Le récit ne commence qu'à condition d'avoir pu fournir suffisamment d'information au sujet du groupe de jeunes poètes. De la même manière, le roman donne l'illusion que les différents récits assumés, à partir de la deuxième partie du roman, par autant de narrateurs distincts ne s'initient que du fait d'un rapport direct ou indirect avec le réal-viscéralisme. Le constat est d'autant plus probant que cette pluralité de narrateurs que nous venons de souligner rend possible une comparaison ou mise en regard de ces voix narratives. Les personnages ne semblent ainsi « autorisés » à parler que s'ils ont quelque chose à dire sur la poésie ou sur les poètes. Cette règle s'impose à tous. Il *faut* parler des réal-viscéralistes, ou des artistes et de la poésie.

A partir de ce principe le lecteur pourra être confronté à trois types de narration :

a) celle où le narrateur est un réal viscéraliste.

b) celle où le narrateur livre un récit dans laquelle il/elle rencontre un réal-viscéraliste ou un récit impliquant une référence aux réal-viscéralistes.

c) celle où le discours du narrateur est centré sur le métier de l'écrivain et de façon plus générale sur l'art.

Le roman cède ainsi la parole à un total de 55 narrateurs différents. Il est très pertinent de noter que les trois personnages principaux, c'est-à-dire, les deux leaders du groupe réal-viscéraliste, Ulises Lima et Arturo Belano, ainsi que Cesárea Tinajero, n'endossent jamais ce rôle de narrateur. Ainsi, ces trois personnages sont donc construits uniquement comme des référents discursifs, et ils sont donc toujours délocutés. Il y a de la sorte comme un effet de témoignage, comme si le narrataire virtuel était en train de mener une recherche sur les trois héros. En outre, chaque narration est faite en focalisation interne, ce qui accentue l'impression de subjectivation du récit. Ce système de narration à la première personne, faisant référence aux « héros » de façon systématiquement délocutée, est ce qui confère son caractère *choral* à la narration. Si comme nous venons de le dire, cette unité thématique, monographique même (en l'occurrence une étude sur le réal-viscéralisme) suggère la figure d'un narrataire « chercheur », son identité n'est jamais élucidée dans le roman.

Nous pouvons aussi nous intéresser à l'extension respective des différentes narrations et à la structure de la diégèse que ces dernières esquissent, une diégèse tout entière orientée vers l'édification ou la promotion d'un objet du désir bien spécifique : la littérature. Il est ainsi patent que le récit dont l'énonciation est assumée par García Madero, le plus long de tous ceux que compte le roman, est celui qui enseigne au lecteur les caractéristiques fondamentales du groupe de poètes. Il donne le ton, marque le rythme et assoit une vision du monde. Ce récit court sur la première et la troisième partie du roman, respectivement intitulées « *Mexicanos perdidos en México* » et « *Los desiertos de Sonora* ». Pourtant, la période couverte par le récit de García Madero est plutôt courte : elle s'étend du 2 novembre 1975 au 15 février 1976. La forme du journal, qui est celle privilégiée par le roman, permet au lecteur de situer chronologiquement les jours, les mois et les années de chaque segment de l'histoire. Elle permet aussi de comprendre que la première et la troisième partie sont consécutives du point de vue du temps de l'histoire.

La deuxième partie, intitulée « *Los detectives salvajes* », est aussi la plus longue et elle est composée de 96 récits distribués en 26 chapitres. Nous pouvons les considérer comme une série des gloses sur le réal-viscéralisme et sur l'art. Ils retracent surtout la vie de Lima et Belano, mais il est aussi question d'une façon plus générale de littérature, comme dans le chapitre 23 où les participants au Salon du livre de Madrid livrent leur sentiment sur le métier

d'écrivain., On constate également que la deuxième partie de l'ouvrage comporte surtout des récits narrants les rencontres de tiers avec les réal-viscéralistes, plus particulièrement avec Ulises Lima et Arturo Belano.

L'exception la plus importante, hormis le chapitre 23 que nous venons de mentionner, est la narration assumée par Amadeo Salvatierra. Elle est découpée en plusieurs fragments mais constitue un seul et même récit portant sur la rencontre du narrateur avec Lima et Belano. A ce titre (fréquentation des réal-viscéralistes) elle rentre dans la même catégorie que la plupart des narrations de cette deuxième partie. Mais il se trouve que Salvatierra est également le médiateur temporel et discursif entre Lima et Belano, ses interlocuteurs du moment et la figure mythique de Cesárea Tinajero, fréquentée et connue par le passé. C'est en effet Salvatierra qui conte l'histoire de Tinajero aux jeunes réal-viscéralistes. Ayant été son ami de longue date, bien avant qu'elle ne disparaisse, donc, il est la seule source d'information sur la « première poétesse réal-viscéraliste ». La narration qu'il assume est donc l'occasion ou le théâtre d'une sorte de mise en abîme, au-delà de sa rencontre avec Lima et Belano : il est narrateur non seulement pour le lecteur mais aussi pour les deux personnages qui sont les narrateurs diégétiques (immédiats) de son récit. Et il creuse ce faisant un autre sillon temporel : les années 20, époque de sa fréquentation de Tinajero.

Chaque narration de la deuxième partie est introduite par un en-tête où sont indiqués l'identité du narrateur/personnage, la date de son discours et l'endroit où celui-ci a lieu. Cette identification de chaque segment permet au lecteur de se repérer plus facilement malgré l'imposante quantité de personnages et d'histoires racontées.

D'un point de vue de la chronologie de cette deuxième partie, on peut dire que l'année 1976 en marque le début : c'est l'année même du récit de García Madero. Cette donnée permet de placer la deuxième partie du roman dans l'immédiate continuité temporelle de la première. Cependant, la deuxième partie est beaucoup plus étendue dans le temps. Elle court jusqu'à l'année 1996, et couvre donc exactement 20 ans. Mais le présent d'énonciation de ces récits (la date de l'entrée de journal) ne coïncide pas forcément avec l'époque de ce qui est narré qui se réfère le plus souvent à des événements passés. Cette organisation de la narration donne au lecteur l'illusion d'être en train de parcourir des archives, ou une consignation de témoignages. Il y a donc une temporalité où le témoin livre son récit et une autre temporalité antérieure à celui-ci, sur laquelle le récit revient.

Il est possible de distinguer différents types de configurations mimétiques chez Bolaño. Dans notre proposition méthodologique, nous commencerons par distinguer la nature des sujets désirants d'un côté et celles des médiateurs et des objets de l'autre. Dans un premier

temps, en effet, nous insisterons sur le fait que médiateur et objet vont se situer sur un plan que nous appellerons *symbolique*. Ils sont en effet des composantes du mythe littéraire romantique dont nous avons parlé dans la première partie. Les modèles sont ainsi aux yeux de García Madero des poètes nimbés d'une aura de mystère et qui vont à ce titre incarner le mythe ou être d'une certaine façon sacralisés. Par opposition, le sujet mimétique (Madero ici, donc) s'inscrit dans le champ du « profane » et, au début, il est dans l'ignorance de cette vérité qui va lui être dévoilée. Cette différence développe un *rapport de maître à disciple* dont nous allons analyser les particularités et les déclinaisons dans l'œuvre. Il s'agit donc d'une configuration qui va être définie par le fait qu'un personnage ou un ensemble de personnages seront « initiés » aux secrets de la littérature. Cette initiation aura pour conséquence principale une transformation progressive du personnage. Enfin, nous mettrons en évidence un processus de mythification du médiateur principal, c'est-à-dire une mythification du maître aux yeux du disciple. Avant de poursuivre notre raisonnement, insistons sur le fait que *Los detectives salvajes* n'est pas le seul roman où nous pouvons relever une expression si radicale du désir de l'autre. Il y a évidemment dans l'œuvre d'autres rapports mimétiques instruisant le même type de relation entre disciple et maître. C'est le cas notamment, dans *Nocturno de Chile*, du prêtre Urrutia Lacroix et de son modèle, le critique consacré Farewell. Nous allons nous intéresser à ce rapport dans la troisième partie de ce travail pour uniquement nous concentrer dans le présent chapitre à l'analyse de *Los detectives salvajes*.

II.1.2.2. L'initiation du disciple

Dans *Los detectives salvajes*, c'est à la première partie du roman qu'incombe la tâche de présenter au lecteur le réal-viscéralisme. On en caractérise les tendances, et un exemple individuel d'intégration progressive au sein du groupe est privilégié. Le récit de Juan García Madero sert ainsi à accompagner, en « caméra subjective », pourrait-on dire, le lecteur dans sa découverte du réal-viscéralisme et de sa signification. Aussi bien García Madero que le lecteur partent avec un capital initial d'information proche de zéro, et vont progressivement se familiariser, *ensemble*, avec la philosophie du groupe.

Le désir d'imitation aura ainsi pour nous un premier cadre de prédilection : celui de *l'initiation*. En tant que genre littéraire, le récit initiatique a parfois été présenté comme une variation moderne de l'épopée (car dans cette dernière le chemin qui mène le héros vers l'accomplissement de ses exploits est un chemin de nature initiatique). Le roman d'initiation ou d'apprentissage, en allemand, *Bildungsroman*, se centre ainsi sur un héros de prime abord présenté comme quelqu'un devant parfaire un apprentissage, être formé ; mais aussi passer d'un stade ou d'un âge symbolique de sa vie à un autre. Au cours des épreuves qu'il doit subir

pour ce faire, y compris quand ces dernières sont autant de tentatives couronnées d'échec, le héros subit une transformation fondamentale. Souvent, dans ce cadre d'apprentissage, on trouvera de façon avérée ou non, aux côtés de l'apprenti, une figure du *maître*. Un maître pour lui montrer le chemin et lui enseigner les secrets indispensables sinon à sa réussite, du moins à son évolution. Comme l'indique la critique française Simone Vierne : « L'initiation est le commencement d'un état qui doit amener l'homme à sa maturité. Et, comme la graine, il doit d'abord mourir pour renaître³²⁹ ».

Cette dynamique implique donc un parcours que le héros doit suivre : un parcours dont la logique est avant tout comparative. Il faut pouvoir mesurer le changement, l'évolution de celui qui subit l'initiation. Il y aura donc une phase d'entrée en matière ou de préparation. Puis, donc une phase symbolique correspondant à la « mort initiatique » évoquée par la critique française. Suite à celle-ci, enfin, le héros renaît : la transformation est accomplie et la maturité, le cas échéant, atteinte. Il y a dans le récit initiatique comme un redoublement ou une méta-exemplarité : le parcours du héros devient à son tour un modèle à imiter, une voie à suivre. Telle pourra être la fonction du journal de García Madero, qui présente à travers son histoire les idées centrales du réal-viscéralisme et dont les autres récits des parties suivantes du roman, censés être postérieurs, vont d'une certaine façon s'inspirer, aussi bien sur le fond (les réal-viscéralistes) que sur la forme (diarique).

Le roman d'apprentissage ou de formation est une variante du récit d'initiation issue du romantisme, le récit débouchant sur la perspective de pouvoir transformer le monde une fois sa propre transformation accomplie. Il y a comme on le sait souvent dans ces romans une forme canonique d'adjuvant à la quête du héros : celle qui lui fait occuper la position de disciple d'un formateur ou d'un maître. Il y a évidemment aussi souvent, toujours pour continuer d'observer la logique du schéma actanciel, un « opposant », c'est-à-dire un *rival* ou un ennemi. Mais ce n'est pas la fonction que nous allons repérer dans un premier temps chez Bolaño. En revanche, il est évident qu'à de nombreux égards dans *Los detectives salvajes*, García Madero est le disciple direct d'Ulises Lima et Arturo Belano. La fonction de maître peut aussi incomber de façon plus générale à tous les réal-viscéralistes que García Madero rencontre dans la première partie, mais cela nous intéressera de façon plus secondaire.

L'*incipit* de *Los detectives salvajes*, déjà cité, déclare à notre sens d'emblée la position *disciplinaire* de García Madero. La phrase « *He sido cordialmente invitado a formar parte del realismo visceral* »³³⁰ est ainsi une phrase passive, déclarant que le sujet a bénéficié de

³²⁹ Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1973, p. 7.

³³⁰ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, *op. cit.*, p. 13.

l'action et de la bienveillance d'un ou plusieurs tiers. L'évidence de son acceptation « *por supuesto, he aceptado* »³³¹ déclare quant à elle un net rapport de prédilection : il s'agit d'une opportunité à saisir. Le réal-viscéralisme, *a priori*, ce n'est pas rien.

Du 2 novembre, date où la narration commence, au 9 novembre, nous pouvons observer la progression de la découverte par le jeune homme des réal-viscéralistes. García Madero est, on l'aura compris, fortement intéressé par la littérature. Et il est tellement ébloui par sa découverte du mouvement, et surtout par les personnalités de Lima et Belano, qu'il va consacrer les jours suivants à les chercher dans Mexico. A ce stade le disciple ne connaît pas encore les détails de la doctrine réal-viscéraliste, mais le ton du récit laisse deviner un intérêt qu'on pourra qualifier d'instinctif. Et on voit bien que René Girard a ici raison : ce n'est pas le concept, ou l'objectalité du désir qui prime pour García Madero. Ce qui prime, ici, c'est l'affect : c'est la séduction culturelle exercée par les personnes de Lima et Belano, *le désir esthétique* qu'ils suscitent chez lui. García Madero voudra d'abord être *comme eux*, et seulement de ce fait, comme un moyen pour y parvenir, il va instituer le réal-viscéralisme en objet de son désir

Le lecteur peut à partir de là supposer que c'est la raison pour laquelle García Madero fréquente dans un premier temps l'atelier poétique de César Álamo. García Madero a l'intention de devenir poète mais, inconsciemment, il est encore en quête d'un point d'articulation de son désir : de quelque chose qui va structurer son envie encore informe. Et cette structuration aura de forte chance d'être modélisée ou imitative. Or, nous constatons que la relation de García Madero avec Álamo se détériore très vite.

Après l'irruption de Lima et Belano dans l'atelier de poésie d'Álamo, García Madero déclare : « *Hoy no fui a la universidad. He pasado todo el día encerrado en mi habitación escribiendo poemas*³³² ». La venue de deux compères, comme une épiphanie, a donné littéralement corps au désir de García Madero, qui va les prendre pour modèles : des modèles qui sont on le constate un exaltant moteur d'inspiration. Il a donc suffi d'une rencontre, qui se termine à six heures du matin dans un bar, pour qu'un « coup de foudre » se produise. Il n'y a pas encore une description doctrinaire du groupe, mais le déploiement de ce qui est le plus important a en revanche déjà eu lieu : et le plus important, c'est « l'attitude ». Lima et Belano s'invitent à l'atelier d'Álamo et le narrateur décrit leur arrivée comme étant « *de naturaleza claramente beligerante, aunque no exenta de un matíz propagandístico y proselitista* »³³³.

³³¹ *Ibidem*.

³³² *Ibidem*, p. 17.

³³³ *Ibidem*, p. 15.

Dans toute l'insouciance en somme de leur version *fraternelle* de l'avant-garde. Belano et Lima sont ainsi fort peu regardants quant à l'observance stricte ou même partielles des codes de leur groupe. Pour García Madero, il suffira de dire que les paroles de telle chanson *ranchera* font très probablement allusion à Tinajero pour être inconditionnellement accepté par Lima et Belano.

Mais García Madero perd la trace de sens nouveaux amis immédiatement après cette soirée d'initiation. Il entre alors dans une sorte d'espace frontalier où le texte s'efforce d'opposer son ancienne vie et celle qui s'emble l'attendre. La faculté de droit, sa vie de famille et par extension tout ce qui est lié à un mode de vie s'inscrivant dans un régime « disciplinaire », si nous utilisons le vocabulaire de Foucault, apparaissent dès lors comme *l'anti-modèle* (on voit que le rapport mimétique a bien entendu pour envers tout systématisme de la répudiation : on rejette tout en bloc parce que cela émane de l'anti-modèle, c'est encore l'affect qui prime) du réal-viscéralisme. Et comme autant de choses vers lesquelles il n'est plus possible pour le jeune homme de revenir : seule importe la promesse de la poésie, et son unique voie d'accès selon lui : le vice-réalisme. Lima et Belano seraient donc son seul espoir : « *La ciudad de México tiene catorce millones de habitantes. No volveré a ver a los real visceralistas. Tampoco volveré a la facultad ni al taller de Álamo. Ya veremos cómo me las arreglo con mis tíos* »³³⁴. C'est ainsi que le mécanisme de l'imitation va s'enclencher dans le roman. Les quelques jours d'errance du jeune poète témoignent en premier lieu de son engagement dans la quête de ses modèles. Cet engagement est en tout point conforme au principe décrit par Girard concernant le désir mimétique : celui d'une confusion entre ses propres désirs et les désirs de l'Autre. García Madero veut être un poète « révolutionnaire », en adéquation avec le discours programmatique de l'avant garde, tout comme Ulises Lima et Arturo Belano.

II.1.2.3. La formation et le rapport entre le disciple et le maître

Une fois que le roman entérine clairement un rapport de maître à disciple dans la diégèse, il va donc logiquement s'ensuivre une étape de formation. Ce qui va nous intéresser ici est d'une part la façon dont le disciple va interpréter les gestes et les actions de ses modèles et d'autre part l'attitude que l'« apprenant », pour nous, sujet désirant, observera vis-à-vis du

³³⁴ *Ibidem*, p. 21.

maître et surtout de son « œuvre » (nous considérons bien entendu ici que les termes « maître » et « modèle » sont synonymes). Pour répondre à ces questions, nous suivrons principalement l'enseignement de l'un des philosophes français contemporains les plus reconnus, Francis Wolff, précisément auteur d'un ouvrage originellement intitulé *L'être, le maître, le disciple* (et réédité ensuite, fort du succès de l'auteur, sous le titre beaucoup « porteur » de *Penser avec les anciens*). Wolff propose ainsi trois catégories de rapport discipulaire qui correspondent aux trois écoles philosophiques principales chez les Grecs. Il évoque tout d'abord le disciple Socratique, qui crée sa doctrine propre en s'appuyant sur la doctrine du maître. Le disciple socratique « fixe une fois pour toutes ce qu'il tenait personnellement du maître mais que le maître ne pouvait pas avoir entièrement dit, et il l'adresse à tous »³³⁵. De cette manière, chaque disciple se déclare l'héritier de la doctrine en la développant à sa manière. Wolff décrit la relation qui lie le disciple Socratique et son maître comme une relation d'amour. Il décrit ensuite la figure du disciple Epicurien qui ne « peut » rien ajouter ni enlever à la doctrine originale : sa seule voie est de devenir maître *à son tour* pour transmettre à l'identique la doctrine à une nouvelle génération de disciples. Il est ainsi un « passeur ». La relation qui lie le disciple Épicurien à son maître est selon Wolff celle « du malade au le médecin qui l'a guéri »³³⁶. Wolff parle enfin du disciple Aristotélicien, à mi-chemin entre les deux précédents. Il glose sans fin les enseignements *ambigus* du maître en essayant toujours de parvenir à une interprétation définitive. Selon Wolff, la relation qu'entretiennent le disciple Aristotélicien et son maître n'est pas directe, car ce disciple passe par les écrits du maître.

C'est du deuxième modèle, celui du modèle Epicurien, dont García Madero (comme les autres jeunes gens du groupe) semble le plus proche. Il s'agit on l'aura remarqué, du modèle le plus rigoureusement mimétique. Wolff explique que, du fait que la doctrine épicurienne est élaborée et achevée par le maître, le disciple ne peut que l'assimiler et la mettre en pratique. Ce qui ne le rend pas pour autant entièrement passif :

S'il s'avérait qu'elle fût élaborée essentiellement pour être admise, écrite pour être apprise, et achevée pour être répétée, alors le disciple ne serait pas seulement le destinataire passif de la doctrine, mais le révélateur de son sens³³⁷.

En effet, nous le verrons, le disciple réal-viscéraliste respecte à la lettre tout ce qui est fait et dit par Lima et Belano. Il ne remet jamais en question ni leurs actes ni leur parole. Et cette observance scrupuleuse est d'ailleurs pour García Madero couronnée de succès car, son statut

³³⁵ Francis Wolff, *Penser avec les Anciens: un trésor de toujours*, Paris, Librairie Arthème Fayard : Pluriel, 2016, p. 206.

³³⁶ *Ibidem*.

³³⁷ *Ibidem*, p. 253.

de membre *exemplaire* va le faire parvenir progressivement à son tour au statut de maître réal-viscéraliste : « *Ni Belano ni Lima abrieron la boca. Supuse que estaban pensando en Alberto, así que yo también me puse a pensar en él* »³³⁸.

Enfin, dans tous les cas, ce sont des discours qui s'adressent à ce disciple non seulement pour lui transmettre une doctrine, c'est-à-dire un ensemble de vérités, mais pour changer sa vie : l'enjoindre à une conversion, renforcer ses résolutions, transformer ses croyances, calmer ses désirs et ses craintes, dissiper ses illusions, changer ses mœurs. En ce sens, le discours réal-viscéraliste semble avoir pour fonction quasi exclusive de prescrire un certain type d'actes ou de postures. C'est la raison pour laquelle nous pouvons le comparer aux discours des disciples Épicuriens, dont Wolff indique que le texte du maître les enjoint précisément à agir : « Ce que dit faire ce texte, c'est ce que tous visent à faire. Ils sont conatifs »³³⁹.

À la date 10 novembre, le disciple parvient à retrouver les deux réal-viscéralistes en chef dans un bar. C'est alors que va débiter l'étape de « formation » (le fait qu'elle débute dans un bar en dit évidemment long sur l'« orthodoxie » de cette formation). Au cours de celle-ci, García Madero va s'appliquer à apprendre le plus de choses possibles de ses modèles. Il va célébrer chaque découverte et chaque détail caractérisant son mouvement poétique d'adoption, avec un enthousiasme qui éveillera forcément la curiosité du lecteur. Nous l'avons répété, le passé du narrateur García Madero sera présenté comme contrastant fortement, du fait de sa supposée monotonie avec l'excitation de cette nouvelle vie. Il est très important pour nous de constater que cette routine que veut abandonner García Madero après sa rencontre avec Lima et Belano, (ses études à la faculté de droit le foyer de ses oncles) se caractérise précisément par l'absence totale de référents ou de *modèles* propres à créer une appétence doctrinaire, en l'occurrence, une philosophie ou une éthique artistique.

Progressivement, le disciple fait la connaissance des autres membres du mouvement réal-viscéraliste. Il note les références des livres lus par ses camarades et va s'y plonger avec enthousiasme. Il écrit des poèmes, que le lecteur, bien entendu (nous y reviendrons) ne peut jamais lire. Il prend connaissance du passé du groupe, à travers, notamment, l'histoire de Laura Damián, une jeune poétesse décédée. Il est aussi initié à la sexualité, qui occupe une place centrale dans l'éducation réal-viscéraliste. Tous ces enseignements le préparent à devenir en quelque sorte un poète modèle, statut qu'entérinera, comme à l'accoutumée, un *agissement* : le fait de suivre Lima et Belano dans leur périple, vraisemblablement à son tour

³³⁸ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, *op. cit.*, p. 562.

³³⁹ Francis Wolff, *op. cit.*, p. 257.

initiatique, auquel on peut supposer que seules les têtes pensantes et agissantes (c'est tout un) du groupe sont conviées.

Au cours de cette étape de formation, une séquence est particulièrement instructive : la découverte du domicile d'Ulises Lima. García Madero nous dit ainsi : « *Ulises Lima vive en un cuarto de la azotea de la calle Anáhuac, cerca de Insurgentes. El habitáculo es pequeño, tres metros de largo por dos y medio de ancho y los libros se acumulan por todas partes*³⁴⁰ ». La description du domicile (c'est déjà un bien grand mot) est bien entendu parlante quant au style de vie que mène ce dernier. Il s'agit de toute évidence d'une existence pauvre et marginale, marquée par l'indigence matérielle. La taille de la chambre, minuscule et peu confortable, ainsi que le manque de meubles et d'autres éléments domestiques de première nécessité, sont les signes de cette pauvreté. Or, ce dénuement contraste d'une façon ici très appuyée avec la profusion de livres qui occupent presque toute la chambre du jeune poète. Cette organisation de l'espace est ainsi fortement symbolique, car elle témoigne d'un ordre de priorités : d'abord la littérature, envahissante, après, de façon accessoire, le confort ou les autres nécessités.

Comme nous l'observons dans ce passage, le jeune homme semble toujours s'arrêter sur les détails revêtant à ses yeux la plus forte valeur symbolique, ici évidemment, les livres. Les traits essentiels caractérisant le comportement des autres réal-viscéralistes va également être soigneusement consigné dans le journal de García Madero. En tout cas en tant qu'ils concourent à confirmer l'idée fondamentale désormais intériorisée par le narrateur : pour un réal-viscéraliste, c'est la littérature avant tout.

Pour aller plus loin dans l'analyse de ce passage, nous pouvons nous arrêter sur ses particularités onomastiques. Les noms des rues adjacentes au domicile de Lima renforcent l'image de l'artiste engagé. Lima habite ainsi près de l'avenue Insurgentes, littéralement « les insurgés », ceux qui se révoltent contre le pouvoir établi. L'hommage à la lutte pour l'indépendance mexicaine est symboliquement associé à la caractérisation du groupe vice-réaliste. Et peut de ce fait rappeler la posture « révolutionnaire » (recherchant en permanence la nouveauté et la rupture) de l'avant-garde. Le nom de la rue proprement dite où réside Lima est en outre « Anáhuac », qui signifie littéralement « près de l'eau » en nahuatl. Or, l'eau est bien entendu l'élément qui détermine de la façon la plus littéraire le prénom de Lima, Ulises, Homère ayant lui-même comme on le sait surdéterminé onomastiquement la destinée de son héros, Ulysse, du grec « Ὀδυσσεύς », *Odusseús*, qui passe le plus clair de son temps diégétique en mer. Ulysse, avant que Joyce n'en opacifie la référence culturelle est ainsi

³⁴⁰ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, op. cit., p. 29.

l'archétype du héros aventurier, est celui qui parcourt le monde et est doué de parole. Ulises Lima est à partir de là déterminé par une toponymie urbaine le plaçant symboliquement au croisement de l'appel à la *révolte* et de la tradition littéraire de *l'itinérance*, une conjonction qui sera peut-être celle de tous les réal-viscéralistes.

La description de la visite à Lima poursuit dans le journal de García Madero. Plusieurs autres réal-viscéralistes sont présents et la discussion sur la littérature s'enflamme. Les jeunes gens ont ainsi des projets particulièrement ambitieux :

Coincidimos plenamente en que hay que cambiar la poesía mexicana. Nuestra situación (según me pareció entender) es insostenible, entre el imperio de Octavio Paz y el imperio de Pablo Neruda. Es decir: entre la espada y la pared³⁴¹.

Le premier objectif de l'avant-garde, celui d'opérer une rupture, est lisible dans cette répudiation des deux poètes latino-américains les plus importants des années 70, Neruda et Paz. Cette volonté de faire « table rase » du passé n'est pas par hasard située dans le temps à l'époque même des révolutions occidentales dont l'année 68 est l'épicentre. Et notons à ce titre que l'influence des poètes est ici comparée à celle d'un empire (« *imperio* ») à une époque où la dénonciation de l'impérialisme est la matrice idéologique de la quasi-totalité des discours d'émancipation. Ce qui nous intéresse encore davantage ici c'est ce dont les parenthèses (« según me pareció entender ») semblent témoigner dans cet extrait. L'indignation au sens littéral empruntée et donc par conséquent strictement *mimétique* de García Madero : cette indignation est celle qu'il épouse, et non pas un sentiment autonome. Et on le remarque d'autant plus fortement que c'est le propre de l'indignation d'être *spontanée*, elle est un pur affect de réaction. Or manifestement, García Madero n'a pas saisi tous les tenants ou aboutissants, ni pourquoi cette situation est si intolérable... mais il adhère pleinement à cette opinion, et emploie de façon très significativement abusive ce « nous » qu'on qualifiera par conséquent de caractéristiquement *mimétique* : « nuestra situación ». Car García Madero a bien l'intention *à priori* d'adhérer au discours du groupe. Cet accord « affectif » (il n'a rien de rationnel) évoque bien entendu son symétrique inverse : la *mauvaise foi* caractérisée de Lima et Belano lorsqu'ils torpillent le cours de poésie du poète Álamo.

A la fin de cette entrée de journal, García Madero témoigne de sa prédisposition à satisfaire les exigences de l'apprentissage. Le disciple demande en effet à ses camarades de lui montrer ce qu'ils sont en train de lire et note scrupuleusement (scolairement serait-on tenté de dire) les références des ouvrages dans son cahier. Il découvre aussi et surtout la *provenance* de ces derniers : les réal-viscéralistes les volent dans les libraires de la ville.

³⁴¹ *Ibidem*, p. 30.

García Madero écrit dans son journal : « *Lo que lee un real visceralista es acto seguido leído por los demás*³⁴² ». Et l'on voit qu'il n'est donc pas un cas isolé: l'effet d'entraînement semble en effet généralisé au sein du mouvement, il y a donc d'une façon ou d'une autre toujours un modèle à suivre : et cette dynamique imitative, cette émulation, est à bien des égards le moteur de l'effervescence dans laquelle vivent les réal-viscéralistes.

Ce régime d'observance scrupuleuse confirme une fois encore que dans le cas de García Madero nous nous situons bien dans la configuration discipulaire que Wolff associe à Epicure. Il semble y avoir en effet un réinvestissement immédiat (bien entendu lié ici à la jeunesse des personnages) par García Madero des convictions, poses et postures observées chez Lima et Belano. García Madero va se révéler un parfait imitateur, parce qu'il s'acquitte à merveille de la première tâche de tout sujet mimétique, une observation méticuleuse. Il observe ainsi par exemple ses camarades pour déceler les tendances idéologiques qui sembleraient être les leurs :

Militancias políticas: Moctezuma Rodríguez es trotskista. Jacinto Requena y Arturo Belano fueron trotskistas.

María Font, Angélica Font y Laura Jáuregui (la ex compañera de Belano) pertenecieron a un movimiento feminista radical llamado Mexicanas al Grito de Guerra. Allí se supone que conocieron a Simone Darrieux, amiga de Belano y propagandista de cierto tipo de sadomasoquismo.

Ulises Lima y Laura Damián planeaban fundar un grupo anarquista: queda el borrador de un manifiesto fundacional. Antes, a los quince años, Ulises Lima intentó ingresar en lo que quedaba del grupo guerrillero de Lucio Cabañas³⁴³.

Évidemment, le texte est très ironique. Les appartenances politiques témoignent ici d'un volontarisme un peu naïf, par exemple celui de Lima qui tente de rejoindre, à seulement 15 ans, un groupe « *guerrillero* » en lambeaux (« *lo que quedaba* »). Mais García Madero ne va cependant pas se laisser rebuter ce volontarisme qu'il va malgré tout souhaiter (consciemment ou non) imiter. Le signe le plus évident de cette imitation sera, bien sûr, la volonté d'accompagner Lima et Belano dans leur tentative de retrouver dans l'immensité du désert mexicain une poétesse dont la trace est perdue depuis des années.

Les indices montrant que la phase de formation du disciple touche à sa fin sont visibles à l'entrée datée du 31 décembre 1975, qui correspond au dernier segment de la première partie. García Madero a eu la veille une relation sexuelle avec Lupe, la prostituée qui fait par ailleurs l'objet de bien des convoitises, et est donc à ce titre l'« objet » d'un désir soumis à un régime mimétique. Lupe est un personnage dont le désir est indéniablement un désir de liberté, et être avec elle revient pour García Madero à rompre la dimension encore une fois routinière de la relation que le jeune poète entretenait avec Rosario. Si le jeune homme était d'ailleurs si

³⁴² *Ibidem*.

³⁴³ *Ibidem*, p. 77.

indifférent à l'amour que lui témoignait la serveuse c'est vraisemblablement parce qu'elle totalement étrangère à la sphère réal-viscéralistes (ce qui a évidemment des implications sociologiques). Être avec Lupe équivaut donc symboliquement pour García Madero à aller vers l'inconnu, ce qui comporte en l'occurrence des risques. En effet, Alberto, le maquereau sous la coupe duquel Lupe se trouve, est un individu violent. Les caractéristiques d'Alberto sont décrites à García Madero par Quim Font et Lupe. Selon le père des sœurs Font, ainsi, le dit Alberto « *Se enfada muchísimo (...) ya sabes cómo es esta gente, las venganzas suelen ser horrosas e indiscriminadas*³⁴⁴ ». Pour Lupe, de la même façon, « *Alberto no tiene miedo de nada, es un gandalla de los de verdad*³⁴⁵ ». María répond : « *Ese cabrón debe ser un psicópata*³⁴⁶ ». Alberto est donc sans ambiguïté un personnage sinistre et dangereux. C'est dans ce sens que la décision de García Madero de coucher avec Lupe représente un véritable défi. On aura compris qu'il s'agit caractéristiquement là d'une épreuve, d'un rite *définitif* de passage chez les réal-viscéralistes, où la bravoure et la hardiesse sont investies de la plus haute valeur.

Un autre changement notable pour García Madero est celui qui se manifeste lors du repas de fin d'année au domicile des Font, où le père, Quim, porte un toast à la santé du jeune poète, en louant sa personnalité et ses poèmes : « *habló de mi edad y de mis poemas, recordó mi amistad con sus hijas (...) y mi amistad con él* »³⁴⁷. Le narrateur, d'ailleurs surpris par cet hommage, obtient alors la confirmation qu'il est à la fin de son processus d'intégration au sein du mouvement. Bien que la *reconnaissance* de García Madero par les autres membres du réal-viscéralisme soit actée dès sa rencontre avec Belano et Lima, c'est avec cette scène que sa prépondérance au sein du groupe devient évidente.

Mais on le sait, c'est encore davantage le dernier « fait d'arme » de ce 31 décembre qui va sceller le destin du jeune disciple. Alberto et ses complices guettent la sortie de Lupe postés devant le domicile des Font. Lorsque Lima, Belano et Lupe tentent d'échapper au « siège » d'Alberto et ses acolytes, García Madero sort affronter physiquement ce dernier pour permettre à ses amis de démarrer la voiture à bord de laquelle ils veulent s'enfuir. A la dernière seconde, García Madero parvient à les rejoindre à bord du véhicule avant d'ajouter : « *supe que siempre había querido marcharme*³⁴⁸ ». Cette scène, malgré l'ironie concomitante à tous les actes héroïques du roman, implique donc un changement définitif de statut pour

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 54.

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 49.

³⁴⁶ *Ibidem*.

³⁴⁷ *Ibidem*, p. 133.

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 136.

García Madero. Il partage en effet, dans cette Ford Impala « empruntée » à Quim Font, l'espace privilégié occupé par ceux qui étaient ses maîtres et ses médiateurs. Il les accompagne vers un lieu « légendaire », le désert de Sonora, à la recherche de Cesárea Tinajero. Dans l'organisation symbolique du roman, compte tenu de ce que nous avons dit au sujet de la mythification de Tinajero, ce voyage pourrait représenter le voyage vers le territoire des dieux, moment clé par lequel les récits antiques concrétisent l'accès à la dimension héroïque de leur personnage central.

Pour García Madero, le désir mimétique s'est ainsi traduit par la jouissance liée au fait d'appartenir à une minorité sélective, une espèce d'Olympe rappelant la remarque suivante de René Girard : « Lorsque le médiateur se rapproche, l'objet lui est uni de façon très étroite et la « responsabilité divine » si l'on peut s'exprimer ainsi, est engagée dans le désir »³⁴⁹. Pour Girard, le rapprochement entre le médiateur et l'objet confère au premier une plus lourde responsabilité, car, on le sait, il y a toujours un public : les sujets mimétiques sous la coupe de ce médiateur sont attentifs à tous ses gestes. Nous voulons dire par là que plus García Madero se rapproche de son objet (le mythe romantique de la vie littéraire), plus il sera considéré à son tour comme incarnant paradigmatiquement le réal-viscéralisme (ce qui arrive à la fin du roman pour le lecteur). Il semblera être détenteur du secret conférant sa prérogative au groupuscule : la transposition de l'art en une forme de vie. Et c'est ainsi que le moment où García Madero touche du doigt l'objet poétique va coïncider avec l'initiation par Belano et Lima de la quête de la fondatrice, Tinajero.

II.1.2.4. L'épreuve finale

Le 1 janvier, c'est-à-dire au début de la troisième partie du roman, García Madero est donc devenu un réal-viscéraliste à part entière. Il est devenu l'égal de Lima et Belano. Avec Lupe et ces derniers, ils vont parcourir le désert de Sonora, en traversant à la recherche de Tinajero, des villages perdus sur fond de paysages oniriques.

Cette parité de García Madero avec les deux leaders se manifeste dans les conversations qu'il tient avec ces derniers tout au long de cette aventure. García Madero n'est plus seulement un observateur, il est à son tour observé et écouté par ses camarades. La « reconnaissance » dont il fait l'objet continue d'observer les codes imposés par la doctrine. García Madero pose des questions sous forme de devinettes et fait état de ses connaissances en matière de versification. Les concepts, extrêmement recherchés (« *gliconio* », « *hemíepes* », « *epanortosis* ») sont parfois expliqués par Lima et Belano. Lupe elle-même

³⁴⁹ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op. cit., p. 108.

n'est pas en reste dans ce petit jeu des acceptions, qui se focalise pour ce qui la concerne sur la signification des mots de l'argot mexicain. García Madero est ainsi surpris par les connaissances de la jeune fille dans ce domaine. Au-delà de l'aspect anecdotique de cette scène, ce qui nous intéresse ici est la propension du texte à nichier y compris dans ses recoins les plus anodins des processus en rapport avec la logique initiatique : ce sont bien une autre *épreuve* (éventuellement, celle de l'érudition) que sous la modalité du jeu, les quatre personnages sont en train de passer.

Le groupe réussit finalement à trouver Tinajero le 31 janvier, dans la ville de Villaviciosa, un toponyme qui préfigure bien la fatalité de l'épilogue. Dans la quête, les signes de la menace que fait planer sur les personnages leur environnement immédiat se multiplient. Les indices conduisant à Tinajero sont de plus en plus nombreux, au fur et à mesure que la présence d'Alberto devient elle aussi de plus en plus menaçante. Cette partie du récit est bien entendu une forme d'épreuve finale. C'est en la surmontant que les personnages accéderont au statut de héros. Le dénouement voit donc converger ce que fuient et poursuivent les quatre personnages. Ils retrouvent Tinajero et sont rattrapés par Alberto. La lutte qui s'engage conduit à la mort de ceux qui les menaçaient (Alberto et son ami), ainsi qu'à celle du personnage de Tinajero. Seuls les quatre jeunes réal-viscéralistes survivent. On nous signifie là qu'il s'agit de la fin du parcours initiatique García Madero. Il a imité Lima et Belano dans ses lectures, dans sa manière de vivre, il les a suivis dans le nord du Mexique et il finit par occuper la même place symbolique que ses maîtres.

II.1.2.5. Le statut mythique

À compter de l'entrée du 2 février García Madero ne va plus apparaître comme un disciple ni un égal de Lima et Belano : il va en quelque sorte s'inscrire dans un autre espace symbolique qu'eux dans la mesure où il disparaît, comme avant lui Cesárea Tinajero. Il erre dans la même zone géographique que la poétesse, le désert de Sonora, et ce en compagnie de Lupe. Il est le dépositaire du secret de Cesárea, parce qu'il est le seul à avoir lu ses cahiers. Comme elle, il va donc devenir une forme de mythe, disparaissant dans le nord sans que personne ne connaisse son sort.

Des quatre occupants de la Ford Impala, il n'y a donc que García Madero et Lupe qui vont demeurer dans le territoire sacré et mythique du désert, car Belano et Lima retournent à Mexico. Le disciple, en accédant à un statut mythique, va donc d'une certaine façon dépasser ses modèles ou ses maîtres. Ce sera désormais le cas échéant le lecteur qui pourra prendre le relais discipulaire auprès d'un personnage, García Madero, ayant accédé au statut de maîtrise

(et comment mieux le signifier qu'en ayant dépassé ses propres maîtres ?). C'est une façon à la fois de clore le récit de l'initiation du disciple et d'en marquer la circularité : García Madero remplace Tinajero en occupant son territoire et en remplissant sa fonction.

D'autres indices confirment cette hypothèse. En premier lieu, l'abolition du temps, une façon pour le héros d'atteindre une forme d'éternité. Le 2 février García Madero déclare ainsi : « *No sé si hoy es el 2 de febrero o el 3. Puede que sea el 4 de febrero, tal vez incluso el 5 o el 6. Pero para mis propósitos lo mismo da. Éste es nuestro treno* »³⁵⁰. Le temps devient problématique, difficile à mesurer. Le champ du mythe induit on le sait une conception spécifique de la temporalité, allant à l'encontre de la linéarité historique du temps. Ainsi le vocable « *treno* », qui se définit comme « *canto fúnebre o lamentación por alguna calamidad o desgracia* »³⁵¹. Le chant, c'est-à-dire, *ce qui reste du récit*, peut-être à partir de là entendu comme une espèce d'hommage, de rituel à la mémoire de Tinajero.

Lupe déclare que García Madero et elle-même sont les derniers réal-viscéralistes restant au Mexique³⁵². Ils sont en tout cas les deux seuls membres à accomplir exactement ce qui était prêché par Tinajero : disparaître, vivre en marge de la société, en dehors de l'espace et même de la temporalité imposés par cette dernière. En ce sens, Lupe et García Madero observent à la lettre le *credo* de l'avant-garde, la rupture radicale. Tel est l'héritage « révolutionnaire » de ces personnages.

L'indice le plus probant de la nouvelle condition de García Madero pourra être relevé à l'entrée du 4 février de son journal : « *Ayer por la noche volvimos a Villaviciosa y dormimos en casa de Cesárea Tinajero. Busqué sus cuadernos. Estaban en un lugar bien visible, en la misma habitación en donde dormí la primera vez que estuve aquí* »³⁵³. García Madero confiera plus tard avoir lu les cahiers, mais il précisera qu'il n'a aucune intention de les envoyer à Lima ou Belano, et surtout, il s'abstient de révéler leur contenu : « *He leído los cuadernos de Cesárea. Cuando los encontré pensé que tarde o temprano los remitiría por correo al DF, a casa de Lima o de Belano. Ahora sé que no lo haré* »³⁵⁴. García Madero a en son pouvoir les écrits de l'écrivain séminal du réal-viscéralisme, un objet ayant on s'en doute la valeur sacrée d'une *relique*. Mais fidèle à son esthétique, le texte préfère de maintenir l'énigme de son contenu : car, bien entendu, *seul le secret permet de conférer une forme de sacralité*. García Madero et Lupe, porteurs de ce secret, se perdent ainsi dans une autre

³⁵⁰ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, op. cit., p. 605.

³⁵¹ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, RAE, 2014.

³⁵² Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, op. cit., p. 606.

³⁵³ *Ibidem*.

³⁵⁴ *Ibidem*, p. 607.

dimension, ou c'est du moins ce que le texte suggère dans l'*excipit* du roman. Les devinettes graphiques, déjà utilisées par García Madero pour défier ses camarades de voyage, semblent cette fois s'adresser directement au lecteur. La série de figures semble représenter des fenêtres, sauf que la troisième figure est un cadre constitué de lignes discontinues. La question « ¿*Qué hay detrás de la ventana?*³⁵⁵ » joue alors avec la spatialité ambiguë de cette fenêtre. Tout se passe comme si son cadre séparait deux réalités, l'une relevant de l'humain, l'autre du mythe.

Le passage de García Madero et Lupe vers le régime du mythe est confirmé par le récit d'Ernesto García Grajales, situé vingt ans plus tard. Grajales affirme être le seul spécialiste des réal-viscéralistes dans le monde. Il est le seul à s'intéresser au mouvement et s'avère par conséquent bien documenté à son sujet. Il connaît ainsi le sort de la quasi-totalité des membres du groupe, à une exception près : García Madero. « ¿*Juan García Madero? No, ese no me suena. Seguro que nunca perteneció al grupo. Si lo digo yo que soy la máxima autoridad en la materia, por algo será*³⁵⁶ ». García Madero est donc un personnage oublié. Mais l'oubli n'est pas dénué de grandeur dans la poétique bolañienne, prolongeant peut-être ainsi le romantisme du culte des artistes maudits que seuls peuvent apprécier les *happy few* de l'élite culturelle (pensons à notre paragraphe sur les snobs).

Le disciple García Madero a on le voit un parcours discipulaire exemplaire. Et puisque nous évoquions à nouveau le romantisme, soulignons qu'il y a peut-être également quelque chose de romantique dans la réalisation *personnelle* du disciple qui dépasse ses maîtres : toujours cette exaltation de l'individu pour qui il ne doit pas y avoir de limites, qui doit maintenir l'ambition de ses rêves.

II.1.2.6. Le passage à la médiation externe

Dans *Los detectives salvajes*, ainsi que nous avons pu le vérifier le disciple ne semble pas se retrouver en concurrence avec les modèles qu'il imite. C'est la raison pour laquelle nous avons ici, ainsi que nous l'avons annoncé dans notre introduction, entendu le syntagme « rapport mimétique » dans un sens excédant le cadre de la théorie girardienne en privilégiant l'étude de la relation discipulaire. Ici il n'y a pas le moindre signal d'inimitié à l'intérieur du groupe réal-viscéraliste. García Madero est un bon disciple et son exercice d'imitation est parfait. Il va même donner corps à un rêve qui n'est initialement pas le sien (mais celui de Lima et Belano), que nous pouvons désigner comme un *redoublement mimétique* : García

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 609.

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 551.

Madero va ainsi *imiter* Cesárea Tinajero. Le rêve consigné à la date du 5 février dans son journal montre bien que ce désir de disparition est en réalité celui de Lima et Belano :

Esta noche soñé que Belano y Lima dejaban el Camaro de Alberto abandonado en una playa de Bahía Kino y luego se internaban en el mar y nadaban hasta Baja California. Yo les preguntaba para qué querían ir a Baja California y ellos me contestaban: para escapar, y entonces una gran ola los ocultaba de mi vista³⁵⁷.

Ou en tout cas celui que le jeune García Madero *prête* à Belano et Lima, qui sont peut-être moins radicaux ou surtout moins sérieux que lui qui les prend ainsi à *la lettre*. Mais on voit bien que c'est leur destin qu'il entend accomplir : Belano et Lima y sont décrits se confondant avec un paysage ou la mer remplace le désert, mais les implications (la disparition) sont les mêmes. On voit ainsi que l'imitation peut même aller *au-delà* de l'imitation, et l'imitateur être comme on dit « plus royaliste que le roi ». Ou dans nos termes, se situer davantage dans la logique du désir du médiateur que dans l'effectivité du désir de ce dernier.

Tout ceci nous permet d'affirmer que, selon la terminologie de Girard, la médiation qui se met en place entre le disciple García Madero et les modèles Lima et Belano est plutôt une médiation externe. Comme nous l'avons vu dans la première partie, la médiation interne est liée à l'appartenance du sujet et du modèle à la même sphère, donnant comme résultat la rivalité. La médiation externe, de son côté, place le modèle sur un autre plan que le sujet (ce qui neutralise toute velléité de concurrence). C'est bien la distinction de ces plans de réalité que nous exprimons en différenciant l'observance logique (ou théorique) du sujet désirant de son observance concrète (effective ou empirique). Nous allons à présent appliquer ce découpage à la frontière entre l'humain et le mythe.

II.1.2.7. La construction du mythe

Dans le désir triangulaire il y a rappelons-le trois éléments : le sujet, l'objet du désir et le modèle ou médiateur. Nous avons décrit l'objet (la poésie) à travers notre analyse de la doctrine réal-viscéraliste. Nous avons décrit les caractéristiques du sujet désirant le plus emblématique du roman (García Madero), celui dont les autres vont suivre la trace, et précisé son parcours marqué par l'apprentissage en tant que disciple. Nous allons à présent nous consacrer à l'analyse du modèle ou médiateur, car le succès du système triangulaire dépend de la capacité de celui-ci d'exercer une séduction sur le sujet. C'est sans doute une des clés de la réussite du roman : l'attrait indéniable de Lima, Belano et Tinajero.

³⁵⁷ *Ibidem*, p. 606.

Il peut tout d'abord être utile de définir plus précisément le statut des modèles dans le roman. En effet, les modèles du texte ont la particularité du point de vue de la théorie girardienne d'être à la fois des modèles et des objets du désir. Girard fait une différence nette entre les deux, même s'il reconnaît que l'objet n'est qu'un artifice qui *semble* être important aux yeux du sujet : « Même dans les cas les plus favorables, les propriétés physiques de l'objet ne jouent qu'un rôle secondaire. Ce ne sont pas elles qui suscitent le désir métaphysique ; elles sont incapables de le prolonger »³⁵⁸. Il semble logique donc que la possession de l'objet déçoive le sujet, puisque d'une certaine façon, ce qu'il désire, esthétiquement parlant s'entend bien sûr, c'est le médiateur. Il est donc tout à fait logique qu'en analysant l'état d'esprit du disciple dans *Los detectives salvajes*, nous ne retrouvions pas un sentiment de déception. C'est parce qu'il n'y a pas réellement d'objet physique au bout sa quête. L'objet, ou plutôt l'objectif est, redisons-le, bien davantage de devenir *comme* ses modèles. Il s'agit en tout cas d'un objet insaisissable, qui superpose la vie et la création artistique. La doctrine réal-viscéraliste instruit un type d'objet bien particulier.

Nous pouvons qualifier ainsi cette doctrine comme étant performative : sa seule façon de théoriser est en agissant, la somme des actions menées par ses acteurs. De la sorte, la distinction entre objet (car le corps de doctrine aurait parfaitement pu constituer l'objet du désir) et modèle est quasiment impossible. Dans la mesure où la doctrine enjoint le disciple à l'action, la seule façon de l'appréhender est l'observation du mode de vie et l'imitation de ceux qui en sont les tenants. D'où l'attitude obligatoirement mimétique, de García Madero à l'égard de Lima et Belano : « *Hoy he seguido a Lima y a Belano durante todo el día. Hemos caminado, hemos tomado el metro, camiones, un pesero, hemos vuelto a caminar y durante todo el rato no hemos dejado de hablar*³⁵⁹ ». Il va donc *suivre* (le verbe a comme en français un sens également spirituel : je vous suis dans vos convictions, votre entreprise, etc.) ses modèles tout au long des étapes de ce déplacement, ce qui laisse augurer qu'il les suivra dans toutes les situations qui soient.

Cette constance ne rappelle pas seulement l'obsession du sujet pour l'objet du désir mimétique, mais aussi l'idée déjà développée du disciple Epicurien. Dans le cas de ce dernier, effet, le sujet ne ressent pas l'enseignement qui lui est dispensé comme une difficulté ou une succession d'épreuves. Tout au contraire, le disciple Epicurien reçoit avec joie l'enseignement de son ou de ses maîtres, comme le récipient vide qui se remplit de substance. Voici ce que précise à ce propos Francis Wolff :

³⁵⁸ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op. cit., p. 106.

³⁵⁹ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, op. cit., p. 32.

Il y a donc une parfaite analogie entre la philosophie et le « plaisir en mouvement » d'un côté, la sagesse (sophia) et le « plaisir constitutif » de l'autre : l'un (la philosophie, le plaisir en mouvement) est le fait du disciple, destinataire des discours et des raisonnements, malade qui recouvre la santé ; l'autre (la sagesse, le plaisir constitutif) est l'état du maître, médecin de l'âme par ses discours et sage sans troubles. Car la philosophie tend vers sa propre limite, la sagesse, comme le mouvement³⁶⁰.

L'apprentissage est considéré comme un plaisir, ce que ne manque pas de signifier le texte de Bolaño, à travers le mode de vie hédoniste et insouciant des réal-viscéralistes (dans la première partie du roman, un nombre important de scènes a pour cadre des bars ou des soirées à caractère plus ou moins festif). Wolff insiste concomitamment sur la façon dont la doctrine vise à instituer une pratique. Cette pratique s'articule parfaitement autour de la proposition d'une forme de « sagesse ». Francis Wolff détermine ainsi le rapport entre le « contenu » de la doctrine (l'apport du maître) et sa mise en pratique (les actions du disciple). Si l'on souhaite à présent s'intéresser à la première de ces deux dimensions, il est instructif d'analyser plus en détail du processus de mythification dans *Los detectives salvajes* : voir, autrement dit, comment les médiateurs (Lima, Belano, Lim et Tinajero) sont parvenus à habiter la position de « maîtrise » à laquelle Wolf fait référence. Les principaux personnages pour qui cela est le cas (nous laisserons de côté pour le moment le cas un peu distinct de Quim), Belano, Lima et Tinajero. Si ces derniers constituent en effet des modèles d'un genre un peu particulier, ils n'en restent pas moins ceux à qui la plupart des membres de la communauté à la tête de laquelle ils se trouvent vont vouloir s'identifier. Et donc imiter. Et c'est d'ailleurs la seule définition que nous entendons proposer du mythe fondateur d'un groupe social donné : il consiste en l'instauration d'un modèle ou d'une série de modèles dont les membres de la communauté vont souhaiter suivre l'exemple. Nous avons vu dans la première partie de ce travail que, d'une façon plus générale, le roman *Los detectives salvajes* établit en premier lieu ce qui est une évidence mimétique, à savoir l'interaction entre plusieurs générations dans le monde de l'art, à travers le concept d'influence et d'éducation artistique. Depuis le romantisme, un auteur ou un groupe d'auteurs doit démontrer qu'ils ont une vision *originale* du monde et de la beauté. Comme tous les groupes et les mouvements littéraires, les réal-viscéralistes ont besoin d'un mythe d'origine sur lequel appuyer leur doctrine, mais aussi susceptible de l'incarner. Ce mythe doit donc paradoxalement prendre en compte cette aspiration de rupture dictée par la recherche de l'originalité : « paradoxalement », car il n'y a bien entendu rien de plus conservateur que le mythe. L'enjeu pour un texte littéraire est également la création d'un temps nettement antérieur au présent diégétique, la création d'une protohistoire.

³⁶⁰ Francis Wolff, *op. cit.*, p. 261.

Deux aspects restent à définir avant de débiter à proprement parler l'analyse de l'itinéraire de Cesárea de Tinajero.

En premier lieu, le paradigme mythologique dans lequel le personnage s'inscrit. Eliade définit le mythe d'origine comme « quelque chose qui présuppose et prolonge la cosmogonie »³⁶¹. De cette manière, le mythe d'origine explique comment le monde est parvenu « à l'état actuel des choses »³⁶². L'argument du mythe est alors inéluctablement celui d'un changement, la fondation d'une situation nouvelle. Le mythe de Tinajero s'inscrit dans cette tradition. Il s'agit donc de proposer une *théogonie* du mouvement réal-viscéraliste, sémantiser le moment de sa fondation. La théogonie (la plus célèbre est celle d'Hésiode) est ainsi le moment où les dieux séparent la lumière des ténèbres et définissent par ce faire un ordre du monde. Dans la cadre réal-viscéraliste, il va bien entendu s'agir d'un nouvel ordre littéraire. Le mythe doit donc alors être entendu comme une *axiomatique* en tant qu'il permet, c'est là sa fonction modélisante ou mimétique, de séparer la bonne approche à la littérature de la mauvaise. Les auteurs existants sont bien entendu soumis à la même discrimination. Mais dans leur cas, la chose devient un peu plus complexe, car n'entre pas seulement en ligne de compte la valeur littéraire de l'œuvre mais aussi le mode de vie et l'éthique de l'auteur.

Le second aspect à définir a trait au caractère contemporain du mythe réal-viscéraliste, dont l'origine ne nous fait on l'aura compris pas remonter à la nuit des temps. Cette concomitance temporelle du mythe réal-viscéraliste préserve toujours en lui une *ouverture*, un caractère *in progress* et de ce fait, permet à des contemporains de participer à sa création. Le mythe pourra à partir de là prendre la forme politique d'une revendication car il est façonné par les membres du groupe affichant une volonté de rupture avec ce qui préexiste. Il s'agit d'agir sur les croyances actuelles à partir d'un nouveau récit du monde. Il est à partir de là intéressant de redire que l'édification par Lima et Belano du mythe de Tinajero est le fait d'un choix assez *arbitraire*. Il est vrai que c'est là le privilège de l'artiste si l'on croit Nietzsche : *poser* les valeurs sans se soucier de les justifier, ce qui reviendrait à les opposer à celles qui leurs sont antérieures, à les relativiser vis-à-vis de ces dernières, travers que Nietzsche stigmatise en tant qu'il relève de l'expression des « forces réactives ». Ainsi, le seul critère semblant avoir réellement présidé au « choix » de Tinajero est le fait qu'elle demeure dans le désert, autrement dit sa mise à l'écart ou son absence de toute cartographie littéraire. Il faut qu'elle soit cryptique (pour être « culte » comme on dit de nos jours). La première référence à Cesárea Tinajero vient assez tôt dans le roman, lorsque García Madero rencontre pour la

³⁶¹ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 35.

³⁶² *Ibidem*.

première fois Belano et Lima. Le narrateur fait ainsi d'abord allusion au nom du groupe, en expliquant que celui-ci s'inspire d'un groupe qui avait existé au Mexique des années 20 :

El nombre del grupo de alguna manera es una broma y de alguna manera es algo completamente en serio. Creo que hace muchos años hubo un grupo vanguardista mexicano llamado los real visceralistas, pero no sé si fueron escritores o pintores o periodistas o revolucionarios.³⁶³

Plus tard, le lecteur découvrira que le réal-viscéralisme s'inspire du groupe d'avant-garde « estridentista », mouvement mexicain ayant réellement existé dans les années 20. C'est un premier indice de filiation. García Madero précise à ce propos :

Según Arturo Belano, los real visceralistas se perdieron en el desierto de Sonora. Después mencionaron a una tal Cesárea Tinajero o Tinaja, no lo recuerdo, creo que por entonces yo discutía a gritos con un mesero por unas botellas de cerveza, y hablaron de las Poesías del Conde de Lautréamont, algo en las Poesías relacionado con la tal Tinajero, y después Lima hizo una aseveración misteriosa. Según él, los actuales real visceralistas caminaban hacia atrás. ¿Cómo hacia atrás?, pregunté.

–De espaldas, mirando un punto pero alejándonos de él, en línea recta hacia lo desconocido³⁶⁴.

Dans ce fragment on retrouve déjà tous les éléments fondamentaux de la mythologie réal-viscéraliste. Tout d'abord, l'idée d'une tradition oubliée, ou perdue en plein désert dans le nord du Mexique. Et cette tradition renfermerait un secret potentiellement capable de bouleverser le cours de l'histoire de la littérature. Nous sommes ici face à l'édification d'un mythe dont le modèle préexiste. Ce qui signifie que le mythe de Tinajero doit être créé en s'inspirant de la forme canonique des autres mythes d'origine : par imitation en somme. Il s'agit peut-être de la seule création littéraire des réal-viscéralistes. Ce qui est bien entendu une donnée importante. Nous n'avons aucun de leurs poèmes (hormis leurs « créations » graphiques), mais nous avons leur élaboration de ce mythe des origines. Telle est leur œuvre. Le mythe se crée alors au fur et à mesure que le texte progresse. C'est pour cette raison que nous considérons la structure narrative dans un rapport d'intrication plus ou moins permanent avec le champ du mythe.

L'excentricité des figures tutélaires ou emblématiques des réal-viscéralistes est reflétée dans l'étrange affirmation de Lima à propos de la façon de marcher des poètes de son mouvement. Nous avons déjà commenté le fait de marcher vers l'arrière sans perdre de vue le point dont on s'éloigne comme renvoyant à l'idée, paradoxale pour un groupe d'avant-garde qui prône normalement la solution systématique de continuité, de ne jamais perdre de vue sa source ou ses origines. Mais il est justement intéressant d'ajouter ici une précision de nature à lever ce paradoxe : c'est justement en tant que cette origine est une création *en propre*, la réhabilitation d'une tradition totalement inédite ou apocryphe que le regard porté vers ce

³⁶³ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, op. cit., p. 17.

³⁶⁴ *Ibidem*.

passé *ad hoc* pourra être sacralisé. On sera fidèle à la source (Tinajero) de cette *nouvelle* tradition.

Nous l'avons dit, le mythe a deux matrices, le mystère et la répétition. Pour ce qui est de cette dernière, on constate sans difficultés que la référence à Tinajero s'impose à force d'être réitérée tout au long du roman. Prenant on le sait la forme d'un journal intime, le discours sans afféteries apparentes de García Madero apprend au lecteur de façon tout à fait triviale et anodine l'existence de Tinajero, comme nous l'avons vu dans l'exemple précédent, « (...) *una tal Cesárea Tinajero o Tinaja, no lo recuerdo* ». Or, cette désinvolture témoigne bien du rapport entretenu par les réal-viscéralistes au sacré : un rapport paradoxal, où se mêlent l'admiration et une forme de scepticisme.

Malgré ce regard sceptique, le texte souligne l'importance de la figure fondatrice, à force de répétitions donc, et de ce fait tout à fait dans l'esprit de ce que nous dit René Girard, qui affirme que le mythe d'origine est mimétiquement reconduit sous la forme du rituel pour rappeler l'importance de l'événement primaire. La répétition ainsi une des modalités de l'affirmation ou de l'institution du sacré. En effet, les allusions à Tinajero dans le journal de García Madero (dans la première partie du roman, donc) soulignent l'importance symbolique du personnage, mais il n'y fait allusion que très épisodiquement. Tous les poètes du groupe connaissent cependant le nom Tinajero et semblent conscients de son importance. L'un d'entre eux, Ernesto San Epifanio, propose ainsi une typologie parodique des poètes selon le type d'homosexualité qui les caractériserait :

Dentro del inmenso océano de la poesía distinguía varias corrientes: maricones, maricas, mariquitas, locas, bujarrones, mariposas, ninfos y filenos. Las dos corrientes mayores, sin embargo, eran la de los maricones y la de los maricas. Walt Whitman, por ejemplo, era un poeta maricón. Pablo Neruda, un poeta marica. William Blake era maricón, sin asomo de duda, y Octavio Paz marica. Borges era fileno, es decir de improviso podía ser maricón y de improviso simplemente asexual. Rubén Darío era una loca, de hecho la reina y el paradigma de las locas³⁶⁵.

La liste se prolonge et les catégorisations se multiplient. Le ton humoristique ne laisse pas de renvoyer à la volonté apparemment obsessionnelle de Bolaño de redéfinir ce que l'on appelle le « canon littéraire ». Son discours se clôt sur une affirmation qui établit une ligne de démarcation entre Tinajero les autres poètes. Elle n'appartient à aucune des catégories précédemment nommées : « *Cesárea Tinajero es el horror* »³⁶⁶.

C'est dans la deuxième partie du roman, les références à Cesárea Tinajero vont encore s'accroître avec l'apparition du personnage qui permet de relier le passé et le présent : Amadeo Salvatierra. Grâce à son récit, l'histoire de Tinajero gagne en épaisseur et les

³⁶⁵ *Ibidem*, p. 83.

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 85.

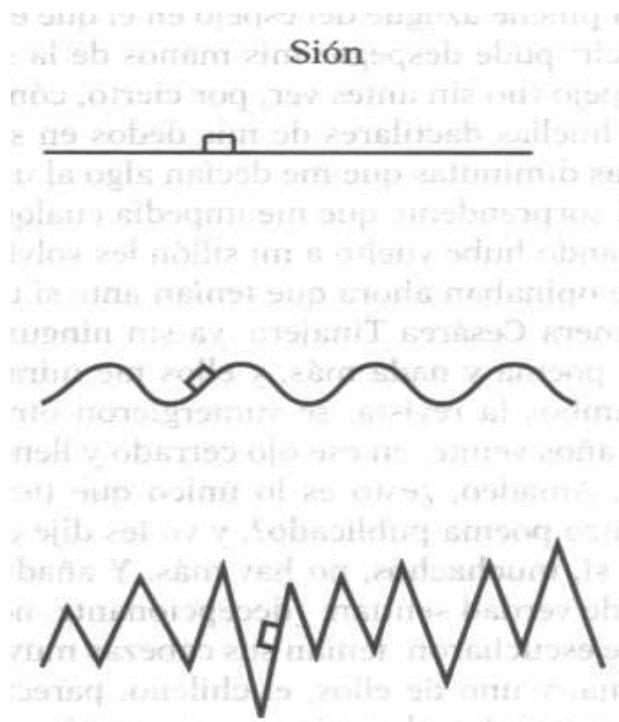
contours du personnage apparaissent plus distinctement au lecteur. Salvatierra, qui appartient en effet à la même génération que la poétesse perdue, reçoit ainsi la visite de Lima et Belano qui souhaitent en savoir davantage sur leur « modèle ». Salvatierra ne se borne pas à conter les aventures de Tinajero lorsqu'elle faisait comme lui partie du groupe d'avant-garde des « stridentistes ». Il ne fait dans un premier temps que répéter ce que les deux jeunes gens savent déjà : Tinajero est un sujet mû par un grand sens de la liberté, indispensable à la condition de poète chez Bolaño. Elle ne consent à aucune compromission vis-à-vis du mouvement dont elle fait au départ partie, ce qu'exprime son choix de partir vers le Nord et laisser derrière elle le stridentisme et ses amis avant-gardistes.

Salvatierra renforce paradoxalement (car il en parle beaucoup) la dimension énigmatique de Tinajero. La poétesse demeure ainsi un personnage assez insaisissable pour ses disciples et le lecteur. Peut-être d'ailleurs qu'il n'y a pas grand-chose à saisir à son sujet, comme pour mieux affirmer la souveraineté de l'*arbitraire* ayant présidé à sa promotion symbolique et mythique. Tout n'a en effet parfois l'air de n'être « que du vent », comme lorsque Salvatierra décrit un moment où il est entre le sommeil et la veille et dit voir une femme qui marche à travers les rues et les places de Mexico à toute allure. Et malgré la détermination dont cette vitesse semblerait témoigner, son but reste un « mystère » : « *yo sé que ella no va a ninguna cita ni la esperan en ningún trabajo. ¿Adónde se dirige, entonces? ¿O es que no se dirige a ninguna parte y ésa es su forma habitual de caminar?* »³⁶⁷. On ne sait vraiment pas si tout ceci doit être pris au sérieux, mais il n'en reste pas moins vrai que s'exprime bien ici au moins une forme de curiosité.

C'est aussi grâce à Salvatierra que le lecteur apprend qu'il existe une revue créée par Tinajero, et que cette revue constitue le seul témoignage écrit, et donc effectif, du réal-viscéralisme originaire. La revue comprend le seul poème écrit par Tinajero, ou du moins le seul dont les deux jeunes ont connaissance : « *Éste es el primer y último número de Caborca, les dije, la revista que sacó Cesárea, el órgano oficial, como quien dice, del realismo visceral* »³⁶⁸. L'objet, qui a lui aussi tout d'une relique, ne fait qu'accentuer l'opacité cryptique du message de Tinajero : le poème est en réalité une série de trois dessins dont la ligne principale varie :

³⁶⁷ *Ibidem*, p. 242.

³⁶⁸ *Ibidem*, p. 270.



Evidemment, le poème va résister à toute forme d'interprétation définitive. Lima et Belano en proposent ainsi plusieurs. Ils affirment dans un premier temps que la ligne pourrait représenter la mer et le rectangle un bateau, qui navigue par temps calme, puis par temps d'orage. Mais cette lecture, peu convaincante, mais intelligible, va céder la place à des interprétations plus aporétiques. Reste, comme à l'accoutumée, une appréhension « onirique » ou métaphorique prenant acte du caractère linguistiquement incommunicable du message, c'est-à-dire que l'objet poétique n'est pas « nommable » :

(...) la barca de Quetzalcoatl, la fiebre nocturna de un niño o una niña, el encefalograma del capitán Achab o el encefalograma de la ballena, la superficie del mar que para los tiburones es la boca del vasto infierno, el barco sin vela que también puede ser un ataúd, la paradoja del rectángulo, el rectángulo-conciencia, el rectángulo imposible de Einstein (en un universo donde los rectángulos son impensables), una página de Alfonso Reyes, la desolación de la poesía³⁷⁰.

Le dernier élément, la poésie, est donc ici celui qui englobe le reste. Compte tenu que dans cette scène les personnages sont en train de faire un effort d'interprétation d'un texte littéraire, la « désolation de la poésie » pourrait justement faire référence à son caractère référentiellement aporétique. C'est ce qui permettrait d'y dissoudre ou d'en faire le miroir du mythe de Tinajero, avec ces contradictions, ses paradoxes et sa dose d'absurdité. Cette analogie du personnage mythifié avec le fonctionnement du signe poétique et ce surplus de sens qui échappe à toutes les interprétations définitives constituerait ainsi une clé de lecture

³⁶⁹ *Ibidem*, p. 376

³⁷⁰ *Ibidem*, p. 401.

supplémentaire. Le fait est que dans la troisième partie du roman, le personnage de Tinajero est toujours associé à l'idée *d'imminence* : d'une apparition, d'une révélation, etc. Son ombre plane d'une façon de plus en plus insistante au fur et à mesure que les réal-viscéralistes s'approchent de l'endroit où elle se trouve. Les caractéristiques associées au mythe de Tinajero, c'est-à-dire son étrangeté au sens presque freudien du terme³⁷¹, contaminent ainsi le paysage déjà onirique du désert et semblent accentuer l'impression de violence ambiante, comme si le désert constituait en même temps une menace et une promesse. Cette violence, qui est de plus en plus apparente au fur et à mesure que le roman approche de sa fin, rappelle évidemment l'idée de Girard selon laquelle la situation du médiateur dans la même sphère que celle du sujet désirant est systématiquement une promesse de violence. Lorsque les réal-viscéralistes réussissent finalement à retrouver la poétesse, le rencontre provoque indirectement la fin tragique de cette dernière. Jusqu'au bout, le personnage demeure opaque et sa mort semble de ce fait (car sa dimension symbolique a on l'a compris fortement pris le pas sur sa dimension individuelle) une sorte de passage de témoin : le témoin du modèle ou du maître, dont Lima, Belano et García Madero pourront s'emparer. Le fait que García Madero se trouve à la fin du récit, nous l'avons vu, au même endroit que Tinajero est significatif : il est dans le désert avec Lupe, où ils se confondent avec le paysage, comme le suggère la fenêtre aux bords coupés que le roman propose en guise *d'excipit*. Lima et Belano, seront quant à eux les mythes auxquels se réfèrent les narrateurs de la deuxième partie : la face publique ou notoire, voire « séculaire », dont García Madero constitue l'envers intime et secret, voire « sacré ».

II.1.3. L'ordre du désir mimétique : un système pyramidal

Il est important de souligner qu'il y a dans *Los detectives salvajes* une sorte de structure pyramidale hiérarchisant l'intérêt porté aux figures mythiques. Cette structure rappelle fortement le triangle de Kandinsky, figuration désormais consacrée de l'élitisme de l'avant-garde. Selon Kandinsky le triangle est une métaphore du décalage temporel et culturel entre les « génies » et le commun des mortels. A la pointe du triangle, on trouve ainsi l'artiste

³⁷¹ Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*: Traduit de l'allemand par Bertrand Féro, Paris, Gallimard, 2006.

visionnaire. A la base, bien sûr géométriquement plus large se trouve la « masse », qui ne va pas comprendre, voire peut-être même rejeter celui qui est à la pointe. Mais ce déphasage (anticipant les convictions ultérieures du Bourdieu de « la distinction »), n'est que momentané : le triangle se déplace vers le haut (ou vers l'avant), et quelques années ou décennies plus tard, la base se situera là où se trouvait le génie, en comprendra parfaitement l'œuvre. Bien sûr, la pointe aura elle aussi continué à se déplacer...

Tout le triangle avance et monte lentement, d'un mouvement à peine sensible et le point atteint "aujourd'hui" par le sommet du triangle sera "dépassé" demain par la section suivante. Ceci veut dire que ce qui n'est aujourd'hui intelligible que pour la pointe extrême, et n'est pour le reste du Triangle qu'élocubrations incompréhensibles, sera demain, pour la seconde section, le contenu chargé d'émotion et de signification de sa vie spirituelle³⁷².

Tous les réal-viscéralistes portent leur ainsi leur intérêt sur Lima et Belano, les leaders du groupe. C'est également le cas de García Madero, qui a pour Lima et Belano une grande admiration. Il suffit pour s'en convaincre une nouvelle fois de repenser au moment où Lima et Belano arrivent au domicile des Font, pendant le « siège » d'Alberto et ses amis pour reprendre Lupe. García Madero réagit de la façon suivante à l'apparition de ses deux amis : « *Al acercarme un poco más, sin embargo, descubrí que quienes estaban allí eran Ulises Lima y Arturo Belano. No dijeron a qué venían. No se sorprendieron de verme. Recuerdo que pensé: ¡salvados!* »³⁷³. Voilà exactement ce que sont, pour García Madero et les autres, Lima et Belano : des sauveurs.

L'effet pyramidal implique à partir de là une restriction de la base vers le sommet où se trouve Tinajero. Et peut-être, à terme, nous venons de le voir, García Madero autour duquel tous les autres membres du groupe commencent à graviter (le fait qu'il soit le premier narrateur amplifie bien entendu cet effet) et qui va donc dépasser ses deux amis.

Au-dessous encore se trouvent les autres réal-viscéralistes. Et enfin, en bas de la pyramide, à la base du triangle de Kandinsky, il y a la masse, c'est-à-dire tous les autres personnages : ceux qui n'appartiennent pas au mouvement réal-viscéraliste. Ce sont ceux qui ne comprennent pas l'engagement des poètes, même s'ils les admirent, comme la serveuse Rosario, ou ceux qui sont aux antipodes de cet engagement, comme les écrivains « corrompus » du Salon du livre de Madrid. C'est une des raisons (la plus symbolique en tout cas : García Madero qui vient de découvrir la sexualité n'est par conséquent pas très exclusif) pour lesquelles García Madero quitte Rosario, malgré les projets qu'elle a pour eux.

³⁷² Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël, 1989, p. 43.

³⁷³ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, op. cit., p. 134.

Cette structure pyramidale fait en permanence transiter le regard des personnages et du lecteur par le plan symbolique, parallèle au plan diégétique. Le chemin de la vérité poétique est ainsi surdéterminé (à double titre balisé) par ces deux plans. Ainsi, comme nous l'avons montré précédemment, les détails de la description de l'appartement de Lima pointent peuvent tous être fédérés sur le plan symbolique autour du mythe littéraire incarné par Tinajero. Au lieu de briser cette unité, la structure fragmentée du roman produit une itération des schèmes réal-viscéralistes dans les situations les plus variées, ce qui donne au lecteur l'impression de se trouver face à une « totalité ».

Nous avons vu que le système mimétique concerne au premier chef l'artiste chez Bolaño. L'artiste imite et suit en tant que disciple l'exemple d'un modèle dont la séduction repose sur le fait qu'il semble détenir le secret de l'art. Si nous avons maintenu le modèle girardien de la médiation externe alors que les sujets appartiennent pourtant tous à la même classe sociale, c'est parce que les modèles apparaissent comme des êtres d'exception, ou au moins mystérieux, dont la sociologie n'épuise pas la détermination. C'est bien entendu leur savoir (ou supposé tel) plus grand qui va impliquer la *reconnaissance* d'une hiérarchie et donc neutraliser les risques de rivalité. Si nous avons dit que la relation discipulaire que ces modèles instruisaient était, selon la classification de Wolff, de type épicurien, c'est que les disciples ne vont se livrer à aucune forme d'appropriation doctrinaire, soit en réinterprétant l'enseignement des maîtres soit en s'en déclarant les seuls héritiers. Au contraire, les disciples réal-viscéralistes transmettent *directement* ce qui leur a été enseigné. Le double sens du mot « directement » est ici important : sans modification, et sans médiation supplémentaire : les (nouveaux) maîtres ne théorisent pas, mais agissent : ils *sont* l'exemple. Le mode de transmission est donc, pour ainsi dire, « organique ».

II.1.3.1. Le modèle Archimboldi

L'autre œuvre majeure de Bolaño reconduisant cette structure mimétique dont nous venons d'étudier les modalités dans *Los detectives salvajes* (celle où un médiateur *incarne* l'accomplissement artistique et des sujets qui essaient de se rapprocher de lui) est *2666*. Dans la première partie du roman, le lecteur découvre ainsi l'histoire de quatre universitaires spécialistes de l'écrivain allemand Archimboldi. Ils sont tous les quatre passionnés par l'œuvre de l'artiste et c'est grâce à cette passion commune qu'ils se rencontrent. Pelletier, Espinoza, Morini et Norton, qui vivent et travaillent dans quatre pays européens différents, se lient d'amitié au fil des rencontres dans des colloques sur la littérature. Les quatre spécialistes sont envoûtés par l'œuvre d'Archimboldi, et, bien qu'ils ne veuillent pas forcément devenir à

leur tour des écrivains, ils veulent connaître *en personne* l'auteur allemand pour ainsi accéder au secret de son écriture.

Archiboldi a toutes les caractéristiques requises pour jouer le rôle du modèle énigmatique dont l'idée obsède une communauté de fidèles. Il est plus ou moins connu du public, mais il n'a jamais accordé d'entretien ni participé à quelque événement littéraire que ce soit. Son éditrice, la baronne Bubis, ne veut – ne peut – elle non-plus donner aucune information sur l'auteur. A Toulouse, lors d'un des colloques auxquels les quatre « sujets désirants » participent, un enseignant-chercheur mexicain travaillant à l'université qui accueille la manifestation donne pour la première fois une piste sur Archiboldi : ce dernier se trouverait au Mexique. Un fonctionnaire mexicain l'a en effet côtoyé à Mexico avant qu'il ne prenne un vol pour Hermosillo, une ville située dans le Nord du pays. Ainsi, dans une similitude remarquable avec l'histoire de Tinajero dans *Los detectives salvajes*, Archiboldi part au Mexique et disparaît à son tour dans le désert de Sonora. L'action principale de la narration se répète elle-aussi, car Pelletier, Espinoza et Norton se rendent dans le désert pour essayer de suivre les traces du mystérieux écrivain. Contrairement aux réal-viscéralistes, ils ne vont pas réussir. En revanche, la nature énigmatique d'Archiboldi épousera elle aussi les contours du désert.

Il y a bien sûr quelques différences entre les deux trames. Dans *2666*, l'esprit est moins « grégaire » que dans *Los detectives salvajes*, car les chercheurs sont plus indépendants. Et surtout, nous le verrons longuement, ils sont *rivaux*. En outre, ainsi que l'avons dit, ils n'ont pas pour ambition avérée de devenir artistes ou de changer le monde sur la base d'un nouveau programme esthétique ou éthique. Cependant, ils veulent eux-aussi essayer de saisir la nature de l'art et celle de l'artiste. Le lecteur le comprend au fil de leurs conversations et de leurs actions. Le récit est à la troisième personne, et le discours indirect libre permet au narrateur d'imbriquer les descriptions, les actions, les pensées et les rêves des personnages.

Le lecteur retrouve ce que nous avons souligné dans *Los detectives salvajes* : un bouleversement dans la vie du sujet désirant résultant d'un changement de perspective vis-à-vis de l'art. Les premières pages du roman détaillent la façon dont les quatre personnages principaux découvrent Archiboldi. L'*incipit* fait ainsi référence à la première fois où le critique français Jean-Claude Pelletier lit un ouvrage de l'auteur allemand. Une première lecture en appelant compulsivement d'autres : romans et traductions d'Archiboldi sont ainsi « dévorés » par Pelletier. Une phrase indique on ne peut plus clairement le rapport de Pelletier à ce qui est en train de devenir pour lui un modèle : en effet, après avoir lu la première

traduction d'Archiboldi, Pelletier se rend compte que « *la vida tal como la había vivido hasta entonces se había acabado* »³⁷⁴. A l'identique, les premières informations livrées sur Morini, Norton et Espinoza concernent la façon dont ils sont devenus des passionnés d'Archiboldi. L'intérêt pour l'auteur allemand est bien entendu *a priori* explicable par la profession exercée par ces universitaires, mais on sent bien qu'elle dépasse ici le cadre habituel du rapport entre le chercheur et son objet d'étude. Ainsi Norton, qui est la seule des quatre à ne pas occuper un poste à l'université, a une espèce de « vision » ou de transport mystique après une lecture d'Archiboldi particulièrement bouleversante :

La lectura de este último sí que la hizo salir corriendo. En el patio cuadrulado llovía, el cielo cuadrulado parecía el rictus de un robot o de un dios hecho a nuestra semejanza, en el pasto del parque las oblicuas gotas de lluvia se deslizaban hacia abajo pero lo mismo hubiera significado que se deslizaran hacia arriba, después las oblicuas (gotas) se convertían en circulares (gotas) que eran tragadas por la tierra que sostenía el pasto, el pasto y la tierra parecían hablar, no, hablar no, discutir, y sus palabras ininteligibles eran como telarañas cristalizadas o brevísimos vómitos cristalizados, un crujido apenas audible, como si Norton en lugar de té aquella tarde hubiera bebido una infusión de peyote³⁷⁵.

L'art est une fois de plus ce qui semble en mesure d'établir une communication avec une dimension « au-delà » du réel, ou dépassant le cadre de la pensée rationnelle. Les gouttes de pluie qui « changent de sens » représenteraient ainsi ce renversement de valeurs dont l'art ouvre la possibilité. On peut à partir de là imaginer la toile d'araignée composée de mots décrite par Norton comme la structure même du texte littéraire, fonctionnant comme un ensemble articulé et organique. L'extension de la phrase court sur plusieurs lignes : elle est une succession d'impressions, dont l'expression est seulement séparée par des virgules, dans une profusion et un rythme qui nous montrent un personnage bouleversé. La référence à un psychotrope, le *peyote*, n'est pas anodine : le sujet expérimente un état de conscience hallucinatoire, aliéné en quelque sorte du monde des perceptions quotidiennes. L'expérience de l'art, ici associée à l'acte de lecture, produit donc une sorte d'état extatique. C'est pourquoi, sans être forcément des artistes, les personnages mesurent parfaitement la force de l'art (en l'occurrence, de *l'expérience artistique*) et vont se consacrer à essayer de comprendre son fonctionnement. La littérature est donc une fois encore le point de mire de la narration : le cœur de l'énigme en son sein.

Le rapport maître-disciple est évidemment ici moins direct que dans *Los detectives salvajes*, surtout parce que les quatre spécialistes ne côtoient jamais physiquement Archiboldi. Mais, si l'absence d'un corps de doctrine supposément constitué (comme dans le cas des réal-viscéralistes qui s'inscrivaient plus ou moins dans le sillage de l'avant-garde), pourrait laisser supposer le contraire, il s'avère que le lecteur de 2666 sera au final beaucoup

³⁷⁴ Roberto Bolaño, *2666*, *op. cit.* p. 17.

³⁷⁵ *Ibidem*, p. 23.

plus informé sur Archiboldi que celui de *Los detectives salvajes* sur Tinajero. En effet, la cinquième partie du roman narre l'histoire de l'Allemand depuis son enfance jusqu'à sa disparition au Mexique. On retrouve dans cette narration un processus déjà à l'œuvre pour Tinajero : la mythification par le biais de l'absence. Le texte, on l'aura compris, ne cite jamais une seule ligne de l'œuvre d'Archiboldi. Le lecteur n'a ainsi accès qu'à ses « exploits » de soldat pendant la guerre, à ses histoires d'amour, et autres aspects non-littéraires liés à la publication de ses livres.

La *matière* de son art est toujours occultée et le texte ne fait que la suggérer de façon allusive. Il ne serait à partir de là pas incongru de parler d'une *idolâtrie* de l'objet gravitant autour de l'art (« médiologiquement » dirait Régis Debray, c'est-à-dire, vecteur, moyen ou circonstance de l'art). Dans *Los detectives salvajes*, le culte des objets littéraires concernait ainsi les livres volés aux libraires de Mexico ou la revue *Caborca* publié par Tinajero. Par exemple, lorsque García Madero demande d'où sortent les livres qui lisent ses camarades, il découvre qu'ils sont volés : « *Les pregunté dónde podía comprar los libros que ellos llevaban la otra noche. La respuesta no me sorprendió: los roban en la Librería Francesa de la Zona Rosa y en la Librería Baudelaire, de la calle General Martínez, cerca de la calle Horacio, en la Polanco* »³⁷⁶. Pour sa part, Archiboldi répète le même geste : « *Y, además, a los seis años había robado un libro por primera vez. El libro se llamaba Algunos animales y plantas del litoral europeo* »³⁷⁷.

Un autre point de convergence avec les réal-viscéralistes est la *sanctuarisation* du personnage mythifié. Le personnage ne faisant qu'un avec la littérature, et par conséquent détenteur de son secret, est « différent », indépendant : il n'appartient pas au même espace que les autres. Archiboldi est aussi un personnage extravagant : le titre du livre volé est en effet révélateur de son obsession par le monde aquatique : « *Hans Reiter caminaba con pasos inseguros debido a que se movía por la superficie de la tierra como un buzo primerizo por el fondo del mar. En realidad, él vivía y comía y dormía y jugaba en el fondo del mar*³⁷⁸ ».

Archiboldi a ainsi l'habitude de faire de la plongée sous-marine pour étudier les plantes et les animaux marins. Cette « localisation » aquatique fait ainsi de lui une sorte d'aliéné, dont on peine à saisir la personnalité : « *Cuando Hans Reiter vió por primera vez un bosque de algas se emocionó tanto que se puso a llorar bajo el agua* »³⁷⁹. Il est possible de l'imaginer à partir de là situé à la pointe du triangle de Kandinsky, parce que, compte tenu de son âge, il

³⁷⁶ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, op. cit., p. 30.

³⁷⁷ Roberto Bolaño, 2666., p. 799.

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 798.

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 800.

n'a pas de modèle ni de référent immédiat ou visible, et semble donc ne suivre que son instinct.

L'étrangeté d'Archiboldi est ainsi mise en avant, comme ne pour ne pas avoir à montrer son écriture. En cachant l'essentiel, on édifie ainsi le mythe. Les récits enchâssés sont, redisons-le, nombreux dans *2666* et ils sont souvent eux-aussi énigmatiques, et en rapport avec l'art ou l'artiste. On y repère une constante : il y a toujours un disciple essayant de s'initier aux secrets de l'art, mais son maître demeure invisible, *in absentia*. C'est le texte matriciel (celui dans lequel les récits enchâssés s'insèrent) qui va d'une certaine façon assumer cette fonction de modèle en se dédoublant et se réfléchissant dans ces récits enchâssés qui en démultiplient la perspective. Un de ces récits emboîtés traite ainsi directement du personnage d'Archiboldi lorsque les quatre spécialistes se voient rapporter une anecdote par un participant à un colloque. Celle-ci met en scène Archiboldi dans le Nord de l'Allemagne en position d'auditeur d'une veuve qui raconte son voyage en Argentine. Au cours de ce voyage, le mari défunt affronte des Argentins lors de trois courses de chevaux. Il remporte les trois, mais au cours de la dernière, un adolescent *gaucho* au nombre de ses adversaires semble très en colère, ce qui n'est pas le cas des autres participants. La future veuve essaie de communiquer avec le *gaucho*, qui n'est pas seulement contrarié, mais également menaçant. La communication est impossible et on a l'impression que le texte y substitue une série de signes ambigus. Entre autres choses, la future veuve et le *gaucho* s'arrêtent devant une fontaine avec un chérubin « *mitad europeo y mitad caníbal* »³⁸⁰ et l'observent pendant plusieurs minutes. À la fin de l'histoire, la veuve demande si quelqu'un comprend l'énigme de l'attitude du *gaucho*. Le seul à répondre est, évidemment, Archiboldi, qui explique que les Argentins avaient décidé de perdre par courtoisie, mais que le petit *gaucho* n'était visiblement pas d'accord. Si la victoire semble ainsi peu importer à ces derniers, le *gaucho* aurait apparemment pu attenter aux jours de la future veuve. La fable, comme l'explication, semblent complètement arbitraires. Mais leur importance réside bien entendu dans leur portée symbolique, ou fonctionnelle quant au processus d'élaboration du mythe d'Archiboldi. L'histoire est une énigme mais la réponse l'est aussi. Archiboldi a compris quelque chose que les autres auditeurs n'ont pas saisi (ou il fait en tout cas comme si). Le narrateur de l'histoire, un souabe, raconte que le lendemain il est allé chercher Archiboldi mais il était déjà parti : insaisissable, lui aussi.

Cette façon de redoubler (toujours l'imitation !) une énigme – le sens du récit – par une autre énigme – l'interprétation qu'on en livre – rappelle la stratégie allégorique ou

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 38.

parabolique des textes sacrés. Le fait que chaque « exemple » puisse renfermer un enseignement sans pour autant dévoiler tout son sens correspond ainsi, selon le théoricien Erich Auerbach, à la façon « biblique » de raconter. C'est ce qu'il l'explique, dans sa célèbre comparaison entre le récit homérique et le récit biblique. Auerbach dit à propos du récit homérique que son style « place tous les phénomènes au premier plan et ne laisse que peu de place au développement historique et humain »³⁸¹. A l'inverse, le style biblique « met en valeur certains éléments pour en laisser d'autres dans l'ombre ; c'est un style abrupt, qui suggère l'inexprimé, l'arrière-plan, la complexité, qui appelle à l'interprétation, qui prétend exprimer l'histoire universelle »³⁸².

Le motif de la littérature, utilisé par Bolaño pour spéculer sur la vraie signification des signes, pointe vers un paradigme totalisant. Il s'agit de l'art qui seul aurait la capacité d'apporter des réponses questionnements des hommes. Ce procédé est récurrent dans la plupart des œuvres de l'auteur, y compris celles où ne sont présents ni le personnage de l'artiste ni un rapport mimétique impliquant une relation de maître à disciple. Même dans ces cas-là, on a toujours l'impression que quelque chose nous est caché.

On voit ainsi que dans *2666* les rapports mimétiques sont bel et bien à l'œuvre. Mais ils ne s'accompagnent d'aucune médiation collective (le mouvement vice-réaliste dans *Los detectives salvajes*). Le roman de 2004 obéit à une logique beaucoup plus individuelle. Du fait de cette dernière et bien sûr, également, de la violence dont le récit se fait l'écho, le ton y est beaucoup plus sombre que dans *Los detectives salvajes* ou *Amuleto*, du romantisme desquels nous sommes désormais assez loin. La part d'idéalisation – due notamment à l'effervescence collective des jeunes gens – diminuant dans *2666*, on observe qu'on relève de ce fait dans ce dernier également moins d'ironie et de parodie, les deux dimensions (idéalisation et parodie) semblant toujours aller de pair chez Bolaño. Seul le tragique semble ainsi avoir droit de cité dans son texte testamentaire (crépusculaire).

³⁸¹ Erich Auerbach, *Mimésis: la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Gallimard, 1968, p. 33.

³⁸² *Ibidem*.

II.1.3.2. Le système des personnages indiciels

L'image de la pyramide peut également évoquer ce que Barthes appelle les « indices », c'est-à-dire les fonctions qui renvoient un autre élément situé à un niveau supérieur du récit. Comme nous l'avons expliqué au début de cette partie, les indices sont pour Barthes tous les éléments, aussi petits soient-ils, ayant un caractère connotatif. Ainsi, le caractère identifiable d'un personnage est formé d'« indices » comme les gestes, les mots qu'il utilise, ses obsessions, etc. Nous voulons en réalité nous intéresser ici à ce que nous allons par conséquent appeler les personnages indiciels, c'est-à-dire ces personnages secondaires qui contribuent à caractériser ou connoter de façon complémentaire ou latérale des personnages plus centraux, en l'occurrence ceux que nous avons identifiés comme les médiateurs au sens girardien. Il existe en effet dans les deux romans que nous venons d'analyser des personnages semblant relayer la fonction « prophétique » des modèles mimétiques. Ils ne sont pas eux-mêmes des personnages principaux, mais ont une forte charge symbolique. Dans *Los detectives salvajes*, on peut prendre pour illustrer cette idée l'exemple du personnage de Laura Damián. Il s'agit d'une jeune fille qui appartenait au groupe réal-viscéraliste, mais prématurément décédée. Ses poèmes ont été publiés dans la première revue éditée par Ulises Lima, revue qui marque en quelque sorte la fondation du groupe, avant même que Belano ne l'intègre. Après son décès, les parents de Laura décident de créer un prix pour les jeunes poètes et lui donnent le nom de leur fille. Un prix à propos duquel García Madero précise que « *Según Pancho el premio Laura Damián era uno de los más apreciados por la gente especial del DF* »³⁸³. L'idée que Laura Damián est une figure emblématique du mouvement réal-viscéraliste est ainsi installée. Plus tard, María Font raconte à García Madero que Damián et Lima étaient très amis. Il apprend aussi que Lima et Damián avaient le projet de fonder un mouvement anarchiste. García Madero demande plus d'information sur la poétesse disparue à María qui lui répond :

- ¿Has leído a Lautréamont, García Madero? – dijo María.
- No.
- Pues entonces es normal que no sepas nada de Laura Damián³⁸⁴.

Le procédé est désormais connu, Damián appartient à une autre époque, un temps révolu, comme Tinajero. Elle laisse une empreinte « officielle » et pour le groupe de jeunes poètes en manque de références, elle en devient une. Du point de vue symbolique, son rayonnement est beaucoup moins conséquent que celui de Tinajero, mais elle est tout aussi mystérieuse et davantage nimbée d'une aura de surnaturalité. Ceci se confirme lorsque dans la deuxième

³⁸³ Roberto Bolaño, *op. cit.* p. 34

³⁸⁴ *Ibidem*, p. 39.

partie du roman, le père des sœurs Font, Quim, a des rêves où le spectre de la poétesse apparaît et s'adresse à lui : « *El día del terremoto volví a ver a Laura Damián. Hacía mucho que no experimentaba una visión parecida* »³⁸⁵. Laura Damián reconduit ainsi un grand nombre de caractéristiques que nous avons attribuées à Tinajero. Le fait d'apparaître dans les rêves, notamment, évoque le style adopté par la narration lorsqu'elle se focalise sur le mythe littéraire de Tinajero, un style que nous avons précisément qualifié d'onirique. Le mythe de Laura Darmian converge donc fortement avec celui de Tinajero (ils ne sont pas concurrents), et c'est pour cette raison qu'on peut parler à son propos d'une fonction symbolique « indicielle » (un mythe subsidiaire, encore qu'il n'est pas sûr que le mythe de Damián soit si secondaire que ça, co-orienté avec un mythe principal). Les deux mythes soulignent l'importance vitale de la littérature.

Il est possible de citer quelques autres exemples de personnages indiciels, dont on aura compris que nous les articulons à la théorie mimétique du fait de leur fonction : celle de devenir une sorte de *miroir* du modèle ou du paradigme central. Cela ne veut pas dire pour autant qu'ils vont reconduire absolument toutes les caractéristiques du modèle principal (que peut donc être, dans *Los detectives salvajes*, Tinajero) : le cas de Damián le montre bien. Ils sont des signes « imparfaits » dans l'échelle de valeurs créée de façon intradiégétique par le mythe central. Notamment parce qu'ils ne sont pas suffisamment énigmatiques (par exemple marqués par un prosaïsme qui s'éloigne de la modalité onirique et prophétique caractérisant les mythes principaux). Mais répétons-le, ils pointent ou font signe dans la même direction que, mettons Tinajero ou Archimboldi. Ainsi, dans *Los detectives salvajes*, Piel Divina est pour le moins énigmatique lorsqu'il promet à Ernesto San Epifanio de lui livrer un secret qui va changer la littérature mexicaine : « *Lo que te voy a contar, dijo, va a remover los cimientos de la poesía mexicana, tal vez dijera latinoamericana* »³⁸⁶. Le récit d'Auxilio Lacouture, fait pour sa part référence à plusieurs reprises à son rôle de « *madre de los poetas* »³⁸⁷. Elle est aussi une mère, comme Tinajero, qui prétend placer sous sa protection la communauté des jeunes artistes romantiques. Dans *2666*, l'artiste anglais Edwin Johns est l'auteur d'une œuvre contemporaine ou plus exactement d'une « performance » extrême en se coupant la main. Lorsque les spécialistes se déplacent jusqu'à l'asile où il se trouve, il livre la raison de son geste à Morini, mais il le fait chuchotant à l'oreille de l'italien, sans que le lecteur sache jamais ce qu'il a dit, mimant donc le caractère énigmatique d'Archimboldi. Tous ces

³⁸⁵ *Ibidem* p. 367.

³⁸⁶ *Ibidem*, p. 171.

³⁸⁷ Roberto Bolaño, *Amuleto*, *op. cit.*, p. 27.

exemples illustrent donc la capacité des reproduire les actes des personnages principaux chez des personnages secondaires.

II.2. La violence et le mal

Dans les études sur l'œuvre de Roberto Bolaño qui se penchent sur la thématique du Mal nous avons observé que les critiques y associaient les thématiques habituelles de l'apocalypse, ou encore d'une humanité (ou du moins d'une communauté, éventuellement littéraire ou poétique) se dirigeant vers l'abîme. La deuxième chose à remarquer, c'est que ceux qui incarnent ce Mal entretiennent toujours l'ambiguïté quant à savoir s'ils sont le « dernier mot du Mal », s'ils en épuisent la signification, ou s'ils ne sont au contraire que les instruments ou les agents d'un phénomène *plus profond*. Le profil de ces instanciations du Mal est assez varié dans l'œuvre (malgré une dominante « nationale », en l'occurrence germanique) : du psychopathe à l'institution qu'elle soit ou non étatique, comme l'État dans les cas des dictatures. Comme nous l'avons indiqué en introduction, Roberto Bolaño postule tantôt que le Mal est un phénomène susceptible d'être analysé et donc éventuellement expliqué (comme dans le cas de certains récits policiers), tantôt qu'il ne saurait être question de quelque forme d'explication ni de résolution décisives que ce soit. Nous l'avons dit à plusieurs reprises, René Girard propose une explication anthropologique de la violence : le désir mimétique provoquerait en dernière instance le Mal. L'homme ou le sujet désirant, incapable d'identifier, ou refusant de se confesser à lui-même la source de ses problèmes, basculerait dans violence avec l'espoir de pouvoir y trouver une forme de satisfaction à ses désirs. Cette violence, rappelons-le, devient à partir de là générale et plonge la communauté dans la crise. La résolution de cette crise passe par l'identification d'un bouc émissaire, qui sera sacrifié, ramenant la concorde et l'harmonie au sein du groupe. Les mythes et les rituels seraient en ce sens une façon de rappeler ce sacrifice originel, car ils substituent une victime sacrificielle à la victime originelle et ce afin d'éviter de sombrer à nouveau dans la violence généralisée.

Le Mal est donc parfois moins exprimé par une action ou incarné par un personnage qu'une « présence ». Ce que le philosophe français Frédéric Laupies traduit dans les termes suivants :

Il [le Mal] s'offre au constat, il peut être l'objet d'un combat mais il ne peut jamais être résorbé dans un discours qui le fonderait en raison. Outre qu'une telle tentative est moralement intenable, elle est logiquement impensable : le mal dont on peut rendre raison n'est plus le mal ; il n'est plus le tout-autre inassimilable³⁸⁸.

Comprenons par-là qu'il s'agit en réalité d'une présence paradoxale, qui, sur un mode très heideggérien, combine être et non-être. C'est ainsi cette plasticité de Mal qui explique que la violence puisse constituer l'envers de toute manifestation ou phénomène. La question

³⁸⁸ Frédéric Laupies, *Leçon philosophique sur le mal.*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 3.

est à partir de là de savoir si, y compris quand le Mal est clairement individualisé chez Bolaño – quand il a un bras armé, mais une entité sociale ou un lieu peuvent également remplir cette fonction –, cette incarnation sera ou non de nature à épuiser le phénomène (le Mal disparaît avec elle).

II.2.1. La violence et ses origines : problème du hasard

L'origine de la violence est toujours difficile à identifier. Pour René Girard, la violence est engendrée par un excès de désir, par une volonté dont le caractère pathologique est lié au fait qu'elle ne peut être réprimée. Le désir est donc pour l'anthropologue français, *premier* dans le temps. On peut parler aussi à son égard d'une primauté ontologique : il serait le fin mot de ce qui nous constitue. Et le mal en serait donc la conséquence. De cette façon, le désir mimétique est le premier maillon d'un déterminisme assez strict. Ce déterminisme est plus exactement « monovalent » : il semble n'avoir qu'un seul terme. Une cause originelle a ainsi valeur explicative *une fois pour toutes* : comme dans les mythes donc, dont c'est la fonction ou comme dans la plupart des conceptions religieuses du mal (le péché originel est ainsi un principe explicatif). Il n'est donc pas surprenant que René Girard voie dans l'histoire du sacrifice de Jésus le signe d'un changement dans la relation qu'entretient l'homme à la violence. La valorisation de l'incarnation chrétienne impliquant on le sait un rapport différent, pensé en termes d'espérance, tout en prescrivant l'évitement de la violence contre les plus faibles. Pour Roberto Bolaño, qui prétend suivre ici la pensée de Charles Baudelaire, il semblerait que la violence soit une instance nécessaire (au sens philosophique), concomitante de l'expérience. C'est ainsi qu'il faudrait comprendre l'épigraphe à 2666 citant deux vers du poème de Baudelaire *Le voyage* :

Un oasis de horror en medio de
un desierto de aburrimiento³⁸⁹.

En réduisant un peu caricaturalement cette idée à une forme de romantisme dont l'exaltation quasi-adolescente n'échappera à personne on pourrait dire que pour eux, l'homme chemine constamment « au bord de l'abîme ». Au-delà de toutes ces connotations, c'est la dimension structurelle des choses qui va bien davantage nous intéresser : être « au bord de l'abîme » c'est se situer sur une ligne de démarcation permanente, impliquant une tout aussi permanente possibilité de *réversibilité* des phénomènes ou de leur appréhension.

³⁸⁹ Roberto Bolaño, 2666, *op. cit.* p. 9.

L'émerveillement peut ainsi très vite confiner à l'horreur et vice-versa. Par conséquent, le Mal est de ce point de vue purement événementiel, c'est-à-dire, imprévisible. Sans cause apparente, il fait simplement partie de l'expérience du monde.

Bolaño a de son côté bien conscience de cette « problématique » de l'origine du Mal, à laquelle se réduit souvent le traitement de l'intégralité du phénomène : expliquer l'origine du Mal, c'est bien entendu expliquer le Mal, la question du Mal est donc celle de son origine. De sa cause même, comme la célèbre phrase attribuée à Leibniz le précise : *si deus est, unde malum* (si Dieu existe, pourquoi le Mal existe-t-il ?). Nous ne rentrerons pas ici dans le problème de la *théodicée*, nous nous contenterons de le poser simplement en termes de hasard et de nécessité. Car Bolaño semble bien poser la question littéralement dans *Los detectives salvajes*, dans un extrait que nous avons déjà cité, où l'exilé chilien Abel Romero se demande si le Mal est « *casual o causal* » :

Si es causal, podemos luchar contra él, es difícil de derrotar pero hay una posibilidad, más o menos como dos boxeadores del mismo peso. Si es casual, por el contrario, estamos jodidos. Que Dios, si existe, nos pille confesados. Y a eso se resume todo³⁹⁰.

Abel Romero livre son sentiment à Bolaño à la fin de la soirée, en se moquant de la vision catastrophiste de ses compatriotes : « *De repente alguien, no sé quién, se puso a hablar del mal, del crimen que nos había cubierto con su enorme ala negra. ¡Hágame el favor! ¡Su enorme ala negra! ¡Los chilenos está visto que no aprendemos nunca!* »³⁹¹. Le policier semble ici assez crédible aux yeux de l'auteur quand il se moque précisément de la vision « inexplicable » et abstraite du Mal (« *ala negra* » : c'est précisément le fait de manier l'ironie qui crédibilise ce locuteur). Cette dernière revient à ses yeux à accepter passivement son sort : à l'accepter comme une fatalité. Tel est donc le reproche qu'il fait à ses compatriotes, qu'il accuse indirectement de ne pas combattre leurs véritables ennemis, ces individus qui existent et sont donc identifiables en tant que coupables, en les dissolvant dans « le Mal ». Cette vision est bien sûr manichéenne. Mais Bolaño, comme tous les grands auteurs, n'a, *quand il le faut*, pas peur du manichéisme : toute forme de combat ou d'antagonisme, politique ou non, s'en nourrit. Le policier propose la métaphore de deux boxeurs qui se font face sur un ring où les deux adversaires sont logés à la même enseigne. L'image est bien sûr celle du combat entre le bien et le mal, à la racine mythologique de toutes les cultures. Mais ces dernières décrivent toujours *in fine* la victoire du bien sur le mal. Tandis que dans la métaphore du policier, le hasard ou la contingence sont de mise : les deux ont les mêmes chances de l'emporter. L'image rappelle également la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave, car les deux

³⁹⁰ *Ibidem.* p. 397.

³⁹¹ *Ibidem.*

parties ont besoin de la reconnaissance de l'autre pour « exister ». Comment pourrait-on expliquer l'existence de la Police et de façon plus large, de toute émanation de l'ordre et de la justice, s'il n'y avait pas, en face d'elles, le Mal, et la nécessité de lui faire face ? Ainsi que nous l'avons déjà précisé, Hegel nous explique que celui qui semble s'imposer ne le fait que pour devenir dépendant de l'esclave à son tour, car le maître n'existe que relativement à l'esclave, pour ce dernier. L'esclave à l'inverse, et contrairement à ce qui était le cas dans sa situation initiale, existe à présent d'une façon plus *absolue*, critère fondamental on le sait pour Hegel. Et c'est son travail qui lui confère cette autonomie et le rend finalement moins dépendant de son maître que l'inverse n'est vrai. Ce qui explique qu'il soit à partir de là (c'est précisément parce qu'il avait relativisé sa liberté, en la subordonnant à la préservation de sa vie qu'il avait été vaincu par celui qui allait devenir son maître) en capacité de *renverser* la situation. De ce point de vue, la possible victoire contre le Mal ne saurait jamais être que partielle. Il faut toujours recommencer à zéro.

Le second terme de l'alternative anagrammatique proposée par Abel Romero (« mal causal » vs « mal casual ») est encore plus radical : une humanité à la merci du hasard, sans aucun espoir de pouvoir se défendre, l'ennemi étant inintelligible. Le fait que ce soit un policier qui s'exprime n'est ici pas anodin, la figure de l'enquêteur étant le symbole littéraire d'une *rationalité* à l'œuvre et donc supposée capable de s'imposer au crime et à la violence. Mais ceci présuppose bien entendu que nous nous situons dans la partie « causale » de l'alternative de Romero. Car si c'est le hasard (« *casual* » : le hasard ou notre incapacité à comprendre le pourquoi des phénomènes, ce qui revient au même) qui prime, alors, toute tentative de rationalisation est vaine. La série d'homicides dans la ville de Santa Teresa sur laquelle porte la quatrième partie de 2666 fait référence à des faits historiques (et même d'une façon prophétique, car la violence au Nord du Mexique a empiré et fait encore plus de victimes après la mort de Bolaño). Et l'exercice de la description massive ou détaillée à l'excès des homicides est bien entendu un processus d'intensification visant à en souligner l'horreur. La liste des corps défunts, des meurtrissures, et des personnes corrompues semble sans fin, le Mal semble véritablement endémique ou généralisé. Comme si l'on enjoignait le lecteur de terminer le plus vite possible sa lecture pour passer à l'action : expliquer cette violence, ce qui serait déjà commencer à en traiter les causes. L'anaphore, ou plus généralement, la forme itérative est un phénomène récurrent chez Bolaño. Le fait que les crimes soient décrits de façon répétée, présente la mort comme une espèce de « fil rouge », le seul dénominateur commun de la série de victimes évoquées (avec le fait que la plupart sont des femmes). Mais ce qu'on retient avant tout est l'effet accumulatif, dans une forme d'extension permanente du domaine de la violence, cette absence de limites pouvant

éventuellement trouver un écho visuel avec la localisation dans le désert dans plusieurs textes de Bolaño.

Dans *La Parte de Fate*, de 2666, le journaliste éponyme se rend nous l'avons dit à Santa Teresa pour y couvrir un match de boxe. Il fait une halte en plein désert, côté américain, et écoute la conversation de deux inconnus échangeant sur la situation dans la ville mexicaine. L'un des deux est Kessler, un policier américain qu'on retrouvera dans la partie suivante de 2666, *La parte de los crímenes*. Sommé de donner son avis sur la violence, il avoue à son interlocuteur :

–Bien –dijo el tipo canoso–. Compartiré contigo tres certezas.

A: esa sociedad está fuera de la sociedad, todos, absolutamente todos son como los antiguos cristianos en el circo. B: los crímenes tienen firmas diferentes. C: esa ciudad parece pujante, parece progresar de alguna manera, pero lo mejor que podrían hacer es salir una noche al desierto y cruzar la frontera, todos sin excepción, todos, todos³⁹².

Le Mal n'est plus seulement endémique, il menace ici de devenir pandémique. En se relevant l'image des chrétiens dans le cirque romain proposée par Kessler, on parvient à l'idée du chaos, d'une absence de tout *contrat social*. Il n'y a que des prédateurs et des victimes. René Girard postule précisément l'existence d'un chaos social, corolaire d'une violence généralisée, préalablement à (et requérant donc) l'avènement de la société. Nous l'avons déjà signalé : cet avènement n'est selon Girard possible que grâce au mécanisme du bouc émissaire. Les rapports interpersonnels antérieurs au contrat social ne différencient en rien les hommes – qui n'ont pas encore, alors, réalisé pleinement leur nature – des animaux. C'est cet humanité encore déficiente ou inaccomplie que suggère à notre sens le registre *procédural* du texte de Bolaño : celui d'un médecin légiste ne s'arrêtant qu'aux détails et aux conséquences pratiques ou techniques de la violence. Les descriptions, crues et brutales donnent l'image d'un corps étranger dépossédé de toute forme d'humanité. Ce qui explique la dualité du rapport entretenu par les vivants au cadavre : il s'agit soit d'un rapport en prise avec le sacré, soit d'un rapport totalement *objectivé* par l'approche scientifique du médecin légiste. Deux façon, en somme, de réifier le corps, en en faisant soit un objet rituel soit un objet d'étude.

Evidemment, cette généralisation de la violence qui précède chez Girard la fondation de la société confirme de façon assez nette que nous avons affaire ici à une vision hobbesienne de l'humanité. L'absence d'un rapport langagier peut notamment informer cet antagonisme pré-social, en réduisant les chances de survie des victimes. Parfois, dans sa lutte pour la survie, la victime pourra s'imposer à son « prédateur ». Et peut-être est-ce cette réversibilité de la condition de victime dans un environnement corrompu que souhaite nous signifier

³⁹² Roberto Bolaño, 2666, *op. cit.* p. 339.

l'image de l'arène romaine. Difficile de fonder une morale dans ce contexte. Il faut dire que la dimension morale est presque totalement inopérante à Santa Teresa car les habitants pensent avant tout à « sauver leur peau ». Comme si la morale ne venait que dans un second temps, synonyme, déjà, d'une forme de confort. Dans l'arène, la violence est exhibée comme un spectacle. Et commence donc à partir de là, à se poser le problème, crucial, de la *représentation* de cette violence ou du Mal. Dans le dialogue déjà cité, Kessler explique ainsi comment la parole est le premier instrument de cette représentation :

En el siglo XIX, a mediados o a finales del siglo XIX, dijo el tipo canoso, la sociedad acostumbraba a colar la muerte por el filtro de las palabras. (...) Todo pasaba por el filtro de las palabras, convenientemente adecuado a nuestro miedo³⁹³.

Vecteur ou garant de l'intelligibilité du réel, le langage va donc s'efforcer de traduire en mots l'horreur et Mal. Le récit mythique et le discours religieux ont constitué pendant des siècles un biais *allégorique* de représentation. Puis à une époque plus récente, le rationalisme a entretenu l'ambition d'une référence plus littérale du Mal : plus causaliste donc factuelle, mais il n'y a pas que chez Bolaño que cette voie s'est également soldée par un échec : le Mal serait indicible. Dans *2666*, Kessler ajoute qu'il y a un également un changement ou une difficulté au niveau de la réception de cette représentation :

Los griegos inventaron, por decirlo de alguna manera, el mal, vieron el mal que todos llevamos dentro, pero los testimonios o las pruebas de ese mal ya no nos conmueven, nos parecen fútiles, ininteligibles³⁹⁴.

L'image représentée a perdu de son impact ou de son efficacité. Le récit censé émouvoir n'a plus le même effet. Cet extrait examine donc l'éventualité d'une insensibilisation à la violence, qui nous renvoie une fois encore à l'idée de la banalité du Mal d'Arendt. Plus loin, Kessler affirme également que les crimes sont commis par plusieurs personnes différentes. Le lecteur comprendra mieux cette affirmation à la lumière de *La parte de los crímenes*, où plusieurs personnages se lancent dans la recherche *du* coupable. En partant du principe qu'il s'agit d'un seul et même assassin, il ne reste qu'à découvrir sa manière d'opérer et les raisons qui le poussent à agir. Dans le cas hypothétique où la folie serait le l'unique mobile de tous ces assassinats, l'explication scientifique repérant le problème psychiatrique replacerait la violence dans un cadre logique, et plus exactement étiologique. Ce qui est bien entendu beaucoup plus rassurant, car parvenir à isoler la ou les causes du Mal revient à être en mesure de résoudre les problèmes qu'il pose. Mais *La parte de los crímenes* a une structure totalement labyrinthique, les pistes n'y mènent nulle part et le coupable n'est jamais identifié. Dans ce cas précis, à savoir, la recherche *d'un* coupable là où cette unicité est peut-être illusoire, volontariste compte tenu du caractère endémique du Mal, cet empressement bien

³⁹³ *Ibidem.* p. 337.

³⁹⁴ *Ibidem.* p. 338.

compréhensible à, davantage qu'identifier, *désigner* un responsable, nous ramène à la théorie girardienne du bouc émissaire. On déclarerait immédiatement de ce coupable qu'il est l'ennemi de la communauté, et on lui ferait par conséquent endosser la responsabilité de l'intégralité des maux de la société. Comme le dit Girard, ce mouvement de répudiation permet de souder à nouveau la communauté. Le sacrifice du coupable s'accompagnait d'un lynchage, remplacé, dans nos sociétés contemporaines, par une condamnation judiciaire canalisant le sentiment de vengeance. Cette stigmatisation d'un élément *a priori* (du fait de son origine) ou *a posteriori* (du fait de ses déviances) hétérogène à la communauté permet ainsi de restituer à cette dernière son sentiment de complétude. L'identification d'un coupable permet bien entendu aux membres de la communauté de se dédouaner de leur part de responsabilité dans la crise qui affecte la société. Le désir de désigner un coupable aurait donc comme envers voire comme origine un autre désir, inavouable (nous verrons dans notre troisième partie à quel point dans la théorie lacanienne l'origine et l'inavouable ont partie liée) : se présenter et même se *penser* à tout prix comme innocent. C'est un des phénomènes potentiellement à l'origine de la corruption morale de la société de Santa Teresa : le fait, précisément, de se mentir à soi-même pour faire comme si tout allait pour le mieux d'un côté ; et d'un autre côté, avoir une image de soi-même idéalisée, une conscience n'ayant rien à se reprocher. Autant de déterminations faisant que la résolution des problèmes liés à la violence, si jamais elle est possible, est plus éloignée que jamais.

Nous pouvons avant d'aller plus loin, rappeler les enjeux les plus décisifs de la problématique du Mal que nous avons essayé de mettre en lumière dans l'œuvre de Roberto Bolaño : la dialectique primordiale entre Mal absolu (ou radical : « *casual* ») et Mal relatif (dont on peut faire l'étiologie : « *causal* »). Le clivage que cette dialectique induit entre une approche mystique ou sacrée (Mal absolu) et une approche rationaliste (Mal relatif), avec d'une certaine façon, à l'intersection des deux, la théorie du bouc émissaire.

II.2.2. La dimension du Mal : les formes de l'horreur

Le Mal semble chez Bolaño entretenir quelques affinités avec l'idée d'infini, au sens où il ferait toujours dans un premier temps l'objet d'une perception trompeuse. Le regard ne peut par définition embrasser qu'une partie de l'espace, mais on comprend parfois que le Mal occupe une étendue beaucoup plus vaste. Comme si la plasticité du Mal, sa propension à revêtir une multiplicité de formes (ce qu'on a longtemps affirmé à propos du Diable) le rendait susceptible d'un déploiement aussi invisible qu'hégémonique. Dans *2666*, la voyante

Florita Almada, qui entre en transe sur les plateaux de télévision, est une des voix tentant de décrire cette extension du domaine du Mal : « *un desierto muy grande, una ciudad muy grande, en el norte del estado, niñas asesinadas, mujeres asesinadas* »³⁹⁵. Dans un esprit très kantien (au sens où le sublime excède chez lui nos capacités d'entendement et de représentation et pourra à ce titre être rapproché du Mal absolu) cette *dimension* du Mal a pour contrepartie un sentiment comparatif de « petitesse » chez l'homme. Une *disproportion* de nature à accentuer le sentiment d'horreur. On peut à partir de là reprendre la vieille distinction entre le mal physique et le mal moral. Le premier est pensé sur le registre du manque tandis que le second est un jugement de valeur plus général. C'est le mal physique qui cause l'horreur. Car ce mal physique « s'inscrit dans l'expérience de la corporéité et de la temporalité »³⁹⁶, au sens où c'est le corps qui va constituer la valeur de référence, positive, face au Mal qui devra être pensé comme soustractif : il « enlève » des choses au corps. Le Mal, omniprésent à l'extérieur (le désert est ainsi caractéristiquement une figure du manque : manque d'eau, absence de végétation et d'abri, etc.), menace de reconduire la même hégémonie au sein de notre intériorité. Cette expérience du manque ou de l'imminence du manque, la peur de voir le corps anéanti, serait à l'origine du vertige de l'horreur. C'est la « conscience » du corps de faire face à quelque chose de plus fort que lui. Il est intéressant pour notre raisonnement que Frédéric Laupies ajoute que « l'angoisse absolue qui noue la gorge jusqu'à suffocation n'autorise plus aucune forme de désir »³⁹⁷. Cela nous permet en effet de compléter notre définition de l'horreur, comme un état, donc, où il n'y a plus de désir.

Si on essaie de transposer cette idée dans le cadre de la théorie du désir mimétique, on peut observer le caractère imitatif de la violence. Ce mimétisme est par exemple visible, dans 2666 à travers les actions de Lalo Cura. Le personnage est un jeune homme qui habite dans la zone autour de Santa Teresa, qui a souffert de la pauvreté et de la violence depuis sa prime enfance. Il est dans un premier temps engagé par les narcotrafiquants. Il apprend à manier les armes et très vite, il se distingue des autres par son courage et son sang-froid, surtout lorsqu'il sauve sa patronne d'un attentat perpétré par un gang rival. Cela vaut à Lalo une notable « promotion » : il peut même bénéficier d'un domicile pour lui seul. L'ascension sociale de Lalo se fait dans un milieu où règne la violence. Dans ce contexte, le personnage de Lalo Cura permet d'apprécier le fonctionnement typiquement mimétique de la violence. Alors que son tempérament est initialement pacifique, Lalo Cura va progressivement s'habituer à l'horreur au fur et à mesure qu'il pénètre dans le monde des gangs jusqu'aux assassinats de sang-froid

³⁹⁵ *Ibidem*, p. 546.

³⁹⁶ Frédéric Laupies, *op. cit.*, p. 23.

³⁹⁷ *Ibidem*.

qui y sont monnaie courante. Lorsqu'il devient policier, dans un rebondissement diégétique dénué de toute innocence compte tenu de la corruption elle aussi endémique qui gangrène le référent immédiat que constitue ici la police mexicaine, Lalo Cura s'avère le plus téméraire d'entre tous : il n'a plus peur de la mort. Son nom, évidemment, rend bien compte de cet état d'aliénation. Une scène particulièrement symbolique témoigne de cette évolution. Lalo Cura est « choisi » dans sa ville natale Villaviciosa, étant encore enfant, pour intégrer la garde rapprochée du mafieux Pedro Rengifo. Le toponyme « Villaviciosa » est bien entendu univoque quant à notre problématique du Mal. Les hommes de Rengifo le font monter dans une voiture et ils partent pour Santa Teresa. Au milieu du désert, ils percutent un coyote exactement à l'instant où ils aperçoivent un éclair à l'horizon. Les hommes de main descendent du véhicule et achèvent l'animal. La réaction de Lalo Cura est la suivante : « *El muchacho miró el tablero encendido del coche y luego se llevó las manos a la cara* »³⁹⁸. La scène peut être interprétée comme le moment de la perte de l'innocence. Lalo Cura comprend que ce qu'il vient de voir, il va devoir le perpétrer à son tour.

Le Mal dévoile ainsi l'exercice de son emprise à travers cet effet de remplissage de l'espace aussi bien géographique que mental ou psychologique. Ceux qui vivent dans ces contrées sont hantés par l'horreur. Mais encore une fois chez Bolaño, qui comme Borges, s'attache bien plus à la description de l'effet qu'à celle de la cause (pensons à ces poèmes qu'on ne lisait jamais mais dont *Los detectives salvajes* s'employait pourtant à sans cesse mesurer l'impact). Ainsi, dans toute la quatrième partie de *2666* il y a le même effet digressif que dans le roman sur les réal-viscéralistes : la description des homicides de jeunes femmes se prolonge tout le long du texte, tandis que les personnages devisent parallèlement sur les raisons de la violence. Les enquêtes pour en déterminer les causes se succèdent, sans jamais parvenir à une compréhension ou explication définitive du problème. Nous l'avons dit, l'extension de la violence à Santa Teresa est également rendue possible par la corruption généralisée des instances censées protéger la population. Ainsi, les scènes qui montrent les policiers, commettre des violences ou en être complices sont récurrentes. L'homme qui va recruter un garde de corps-tueur pour son « compadre » à Villaviciosa et embauche donc Lalo Cura est ainsi le chef de la police Pedro (lui aussi se prénomme ainsi) Negrete. Plus tard, lorsque Lalo Cura intègre les rangs des forces de l'ordre, et qu'il est déjà un tueur aguerri, il surprend dans les couloirs de la prison un groupe de policiers en train de violer des prostituées. Lalo Cura s'enquiert de la raison pour laquelle elles ont été emprisonnées. Son camarade répond qu'elles ont tué une autre prostituée : « *Parece que se madrugaron a una*

³⁹⁸ Roberto Bolaño, *2666*, *op. cit.*, 482.

compañera »³⁹⁹. Les rapports interpersonnels, nous l'avons dit, semblent fréquemment mettre en scène un prédateur et une victime. Et il semble que la plupart des habitants de Santa Teresa aient été successivement, à des moments différents, les deux : personne ne semble véritablement innocent.

Face au Mal, il n'y aurait donc que deux types de réaction possibles : la violence ou la peur. Dans la troisième partie du roman, Fate rencontre une journaliste mexicaine dans l'hôtel où ils logent tous les deux. Elle se nomme Guadalupe Roncal. La façon qu'elle a de décliner son identité à Fate est ainsi teintée du sentiment que lui inspire Santa Teresa :

–Soy, como ya le he dicho, periodista –dijo Guadalupe Roncal–. Trabajo en uno de los grandes periódicos del DF. Y me he alojado en este hotel por miedo.

–Miedo a qué –dijo Fate.

–Miedo a todo. Cuando se trabaja en algo relativo a los asesinatos de mujeres de Santa Teresa, una termina teniendo miedo a todo. Miedo a que te peguen. Miedo a un levantón. Miedo a la tortura. Por supuesto, con la experiencia el miedo se atenúa. Pero yo no tengo experiencia. Carezco de experiencia⁴⁰⁰.

La peur s'est donc totalement emparée de la journaliste, celle qui aurait pourtant vocation à raconter, témoigner de ce qui se passe à Santa Teresa. Même si, comme nous l'avons vu, le Mal est potentiellement indicible. Mais l'indicibilité n'a jamais empêché les gens qui finissaient (ou commençaient) par la constater d'essayer malgré tout de dire. D'une certaine manière, cet état de paralysie de la journaliste qui n'arrive à pas à faire son travail – écrire, témoigner – parce qu'elle est paralysée par la peur est à l'image de la difficulté ressentie par l'écrivain au moment de tenter de construire un récit autour du problème du Mal. C'est l'éternel problème de sa représentation. Chez Bolaño, l'écriture est toujours considérée dans la lignée de ce que cristallise le *pharmakon* platonicien : une promesse de rédemption en même temps potentiellement nocive (le *pharmakon*, c'est-à-dire l'écriture est en effet d'un côté une prothèse incomparable pour la mémoire et, de l'autre côté, ce qui va affaiblir, puisque nous allons nous reposer sur cette prothèse, notre capacité de mémoire naturelle que nous n'exercerons par conséquent plus). Pour en revenir à la citation que nous venons de proposer, on voit que Guadalupe Roncal y établit un lien entre l'expérience et la résorption de la peur. Elle pense qu'un certain empirisme pourrait l'amener à savoir comment faire face au problème du Mal. Pourtant, comme nous l'avons démontré, la connaissance empirique du Mal n'est pas possible, ou bien elle est toujours partielle. Ceux qui ont été davantage que les autres exposés au Mal – en l'occurrence, ceux qui vivent depuis le plus longtemps à Santa Teresa –, n'ont pas pour autant arrêté d'avoir peur. La peur peut en revanche effectivement passer au

³⁹⁹ *Ibidem*, p. 502.

⁴⁰⁰ Roberto Bolaño, 2666, *op. cit.*, p. 375.

second plan quand elle est accompagnée de l'exercice de la violence, comme dans le cas de Lalo Cura.

II.2.3. La représentation du Mal

La représentation d'un phénomène implique obligatoirement un rapport de connaissance à ce dernier, ne serait-ce que parce que la *façon* de comprendre le phénomène va déterminer les modalités de la *mimésis*. Cette connaissance a deux versants, ou, plus exactement, il y a deux types d'erreurs contre lesquelles on nous met habituellement en garde.

Pour Platon, c'est tout l'enseignement du mythe de la caverne, croire en la vérité des apparences est la première des erreurs. Les ombres que les hommes de la caverne regardent ne sont ainsi qu'un reflet inexact et labile de la pérennité du monde des Idées, qui pour Platon constitue l'authentique réalité. René Girard explique quant à lui dans le cadre de sa théorie mimétique, que le sujet essaie de tout faire pour dissimuler ses intentions réelles dans la lutte qu'il mène contre ceux qu'il considère comme des rivaux et des obstacles. La simulation et la dissimulation seraient ainsi des constantes chez l'individu obsédé par l'image de son ennemi. Ou, comme le dirait Lacan, l'erreur serait de croire en la fausseté des apparences : elles révèlent au contraire ce qui est caché.

C'est avec la deuxième théorie que l'écriture de Bolaño semble cependant entretenir le rapport le plus étroit : celle, finalement très classiquement nietzschéenne, de la « vérité des apparences ». En effet, ce sont le mensonge et l'artificialité de certains signes qui semblent souvent dans l'œuvre, et peut-être en premier lieu dans *2666*, transmettre une vérité plus profonde. Nous montrerons ainsi un peu plus loin comment la présence de la violence à Santa Teresa est réalité avant tout signalée par les tentatives de la nier ou de l'occulter. Cette vérité de la surface, ou pour reprendre encore une fois une expression nietzschéenne, cette idée des « puissances du faux » (le faux a la lucidité et le mérite de reconnaître en propre une inauthenticité dont le soupçon planera toujours sur ce qui prétend vrai) va ainsi nous conduire à une pratique esthétique : celle du *kitsch*. Selon les théoriciens de l'art Eberhard Wahl et Abraham Moles, l'objet kitsch se caractérise par son apparente gratuité : « Les objets kitsch ne se laissent pas construire de façon seulement rationnelle mais en y incorporant un degré élevé de gratuité : ils possèdent une sorte d'universalité hétérogène »⁴⁰¹. Il s'agit on le sait d'un style basé sur l'exagération du geste. Mais ce sur quoi, en toute logique, nous souhaitons insister est la vocation *imitative* du kitsch. Son aspiration à toujours devenir autre chose. Le

⁴⁰¹ Eberhard Wahl et Abraham Moles, « Kitsch et objet », *Communications*, 1969, p. 105-129, p. 106.

manque de subtilité du kitsch est ainsi parfois entendu comme un aveuglement né d'une obsession constitutive : parvenir à ressembler à un *modèle*. Il semble par conséquent recevable d'affirmer que le kitsch est directement conditionné par le rapport mimétique. Mais on peut également creuser cette idée des « puissances du faux » et du pouvoir de révélation qu'on leur prête. A partir de là, le kitsch sera la valeur de vérité de l'artifice ou du trompe l'œil en tant qu'il est factice. Ainsi dans le cas, dans 2666, la ville de Santa Teresa pourra apparaître comme une réplique « en toc » de son modèle frontalier nord-américain (de la même façon que Ciudad Juárez est le miroir déformant d'El Paso). Au cours de son séjour à Santa Teresa, Fate déjeune dans un restaurant appelé « El rey del taco ». Le récit le dépeint décoré « *como un McDonalds, solo que algo chocante* »⁴⁰². L'emblème du restaurant est un enfant portant une couronne, et monté sur un âne. Son image recouvre toute la façade extérieure, les murs et même le sol, où l'enfant est mis en scène dans une série d'actions que le récit identifie comme des moments significatifs de sa vie. Il est difficile de ne pas penser à l'imagerie chrétienne et à la décoration d'une église avec les différentes étapes de la vie de Jésus. Dans le cas de « El rey del taco », il est bien entendu difficile de postuler quelque forme que ce soit d'exemplarité. L'enfant est représenté dans une succession de postures quotidiennes :

(...) el niño, el burro y una viejita tuerta, o el niño, el burro y un pozo, o el niño, el burro y una olla de frijoles. Otras escenas entraban de lleno en lo extraordinario: en algunas se veía al niño y al burro caer por un desfiladero, en otras se veía al niño y al burro atados a una pira funeraria, e incluso en una se veía al niño que amenazaba a su burro poniéndole el cañón de una pistola en la sien⁴⁰³.

Si l'intention est d'imiter l'espace aseptisé d'un McDonalds, la présence d'autant d'images propose au contraire un trop plein de significations, ce qui rend l'endroit, sinon *baroque*, tout au moins fortement bigarré. Et au sein de cet ensemble d'images disparate, le Mal accablant Santa Teresa fait surface. Les images qualifiées comme typiques d'une « cotidianeidad desarmante »⁴⁰⁴ sont, d'une façon typiquement freudienne, déjà du registre de l'inquiétant : l'œil manquant de la « petite vieille », le puits et la marmite, autant d'endroits qui pourraient représenter un danger potentiel. Puis, d'autres images qualifiées d'« extraordinaires », évoquent la possibilité du Mal de façon beaucoup plus directe, à l'instar de l'enfant et son âne qui tombent dans le précipice tous deux attachés à un bûcher. La violence directe entre ces deux êtres (« *amenazaba a su burro poniéndole el cañón de una*

⁴⁰² Roberto Bolaño, 2666, *op. cit.*, p. 395.

⁴⁰³ *Ibidem.*

⁴⁰⁴ *Ibidem.*

pistola en la sien »⁴⁰⁵), dont tout laissait présumer qu'ils entretenaient des rapports « amicaux » vient confirmer l'idée que la violence est partout à l'état latent.

Relevons également une sorte de paradoxe entre l'énoncé et le lieu de l'énonciation. Il s'agit d'un restaurant à vocation familiale et aussi bien l'enfant que son âne sont des signes d'un environnement effectivement pensé à cet effet. L'image de l'enfant qui pointe son arme sur la tête de l'âne est à partir de là d'autant plus violente. Ou, comme nous l'avons évoqué, peut-être pourrait-on à l'inverse penser qu'il s'agit justement – c'est la dimension kitsch de son esthétique – d'une représentation déclarant son échec dans l'imitation d'une autre réalité. L'acte manqué de sa mise en place appellerait ainsi une interprétation à rebours de ce que l'on voulait cacher : Santa Teresa n'est en réalité pas le miroir de la ville idéale à l'américaine qu'on voudrait qu'elle soit (ou nous faire croire qu'elle est). Elle en est au contraire une *imitation forcée*. C'est-à-dire contre-nature : car Santa Teresa est bel et bien dénaturée par l'incongruité et la violence, symbolique et réelle, de ce programme imposé (exporté). C'est ainsi que la course effrénée au développement attire des ouvriers toujours plus pauvres dans la ville, et que cette croissance de la population n'en rend que plus criant le manque d'institutions fortes.

Beaucoup plus cynique et direct est en revanche le mensonge exprimé spontanément par certains personnages. Qui ont pour but, rappelons-le, d'établir aux yeux de la communauté leur normalité et leur innocence. Mais la narration présente leurs récits en alternance avec les descriptions des corps sans vie des victimes. Le résultat est bien entendu qu'il est difficile pour le lecteur de leur accorder un minimum de validité : ces récits sont on l'aura compris *contextuellement* discrédités. Ainsi les autorités, elles-mêmes coupables d'exercer une grande part de violence, déclarent à plusieurs reprises avoir identifié le ou les coupables des assassinats. Et leur déclaration officielle laisse entendre à chaque fois qu'on est revenu à une « normalité » pacifique et harmonieuse, à Santa Teresa. Sauf que ces déclarations sont toujours suivies de la description de nouveaux cas de violence. Après avoir arrêté le principal suspect, l'allemand Haas, nous l'avons dit, les meurtres continuent. Quelque temps plus tard a lieu l'arrestation d'une bande déclarée violente, appelée « los Bisontes ». L'édile municipal décide ainsi de faire une nouvelle déclaration publique :

El caso de los asesinatos en serie de mujeres ha concluido con éxito, declaró a la televisión de Hermosillo (y fue reproducido en las noticias de las grandes cadenas del DF) José Refugio de las Heras, el presidente municipal de Santa Teresa. Todo lo que a partir de ahora suceda entra en el rubro de los crímenes comunes y corrientes, propios de una ciudad en constante crecimiento y desarrollo. Se acabaron los psicópatas⁴⁰⁶.

⁴⁰⁵ *Ibidem*.

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p. 673.

La prétendue résolution de l'affaire doit, si l'on en croit l'orateur, permettre d'entrevoir ou d'envisager une plus large victoire sur la violence ; mais ce n'est pas tant le caractère illusoire de cette perspective qui va ici nous intéresser. Ce qui frappe davantage de la part de ce locuteur officiel est en effet sa tentative de normalisation des crimes du futur. Il les présente ainsi comme des crimes rentrant dans la logique de toute ville en voie de développement. Comme si ces crimes étaient le prix à payer pour accéder à la modernité et au progrès. Le cynisme affiché de cette déclaration ne fait ici que confirmer l'implication des autorités dans le cercle vicieux de la violence. Et cette communication est systématiquement relayée par les télévisions, ce qui lui confère indéniablement un écho et une audience plus larges que celui dont bénéficient les déclarations anonymes des victimes, réduites au silence. Le principal suspect soupçonné d'avoir commis cette série de crimes, Haas, accapare logiquement l'attention collective en sa qualité de bouc émissaire. Il est incarcéré, mais il fait des déclarations aux enquêteurs ou à la presse qui sont elles aussi largement relayées. C'est ainsi dans un entretien accordé aux journalistes qu'il fait une affirmation tout à fait invraisemblable, vu le nombre de victimes. Il va prétendre donner le nom du véritable coupable en la personne d'Antonio Uribe. Dans cet entretien, le journaliste prend une photographie de Haas, que la narration décrit dans les termes suivants :

En ella se ve a Haas, por efecto de la luz y de la postura, mucho más delgado, el cuello más largo, como el cuello de un guajolote, pero no un guajolote cualquiera sino un guajolote cantor o que en aquel momento se dispusiera a elevar su canto, no simplemente a cantar, sino a elevarlo⁴⁰⁷.

La description de Haas relève encore une fois de l'inquiétante étrangeté freudienne. Mais la raison qui conduit le texte à rendre cosmétique ce bourreau putatif, et à le nimber d'un mystère confinant à l'élégance, ne fait aucun doute : elle traduit l'engouement obscène de la presse et des autres médias pour la figure de l'inculpé. Haas est ainsi un bon exemple du rapport ambivalent de la société avec la représentation du crime, comme le montre l'enthousiasme des gens pour les faits divers et la presse tabloïd. Comme tout bouc émissaire girardien, Haas est dans ce contexte analogue au *pharmakon* : il est en effet à la fois le poison (car pour la majeure partie de la population, il est coupable) ; mais il est également le remède, et non pas seulement dans sa capacité à souder la communauté contre lui : également du fait de sa caractérisation oraculaire : il serait capable de délivrer la vérité)⁴⁰⁸.

⁴⁰⁷ *Ibidem*, p. 724.

⁴⁰⁸ Le personnage de Haas est aussi un exemple, on l'aura compris, du rapport ambigu de la communauté avec la victime émissaire décrit par Girard. Nous allons développer le thème du bouc émissaire chez Bolaño dans le chapitre suivant.

II.2.4. Le Mal à travers l'irrationnel et le rationnel

Comme nous l'avons expliqué, la représentation est aussi l'expression d'une forme de connaissance. Le sujet essaie d'accéder au réel à travers les représentations qu'il se fait des phénomènes. Dans ce sens, toute représentation du Mal chez Bolaño aura le choix entre deux voies ou deux méthodes différentes. La première est déterminée par le fait que le caractère indicible du mal invaliderait tout accès logique à son essence et forcerait ainsi le registre poétique de l'analogie, et plus concrètement, le recours à ce que nous avons appelé le registre du mythe. Dès le moment où le mythe est convoqué, les notions de croyance et de sacré le sont aussi. Dans ce contexte, pour caractériser ceux que nous avons présenté, dans les termes de René Girard, comme les modèles et les médiateurs fondamentaux de l'œuvre, Tinajero et Archimboldi, le texte va insister sur ce qui les distingue d'une forme de normalité, et instruire ainsi la *prérogative* (intellectuelle, interprétative, voire, surtout dans le cas de Tinajero, éthique) de ces personnages. Pour traiter de la problématique du Mal Bolaño va adopter la même méthode. C'est en effet une fois de plus par une espèce de contournement de la rationalité, ou de raccourci vis-à-vis de ses attendus (appelons ce contournement « foi », « croyance », « espérance », etc.) que les personnages vont essayer d'appréhender la catégorie inconnaissable du Mal. Et, de façon relativement classique, c'est vers un registre de type « mystique » qu'une prédilection va émerger au moment de vouloir approcher l'essence mystérieuse de la violence. Ce à quoi il existerait une forme *d'accès réservé*, lié à une capacité de comprendre une série de signes qui ne sont pas accessibles à tous. Il semblerait donc que, la vérité de l'art et la vérité du Mal aient tous deux en commun de ne pas relever de la sphère du *logos* ou de l'intelligibilité.

Dans *2666*, il y a plusieurs façons d'illustrer cette dimension mystique, déclarée redisons-le, dès le toponyme Santa Teresa. L'une d'entre elles est le rêve et le registre onirique. En effet, la narration s'attarde sur la description des rêves des personnages dans toutes les parties du roman. Les rêves reflètent parfois les obsessions des héros, comme c'est le cas dans la première partie, où Pelletier, Espinoza et Morini rêvent de Norton. Mais, la plupart du temps, ils semblent proposer une voie d'accès métaphorique, ou donc, symbolique à des phénomènes déclarés indicibles, une représentation de ces derniers qu'on dira donc « tropique », c'est-à-dire, non-littérale : en un mot, *indirecte*, une indirection qui rappelons-le est au fondement de la théorie mimétique. Dans cette dernière comme dans la psychanalyse, la vérité a un caractère oblique (ou tout au moins notre accès à cette dernière doit-il l'être). Notons ici que la profusion de ces rêves et de leurs motifs témoigne de l'œcuménisme du Mal comme

obsession : tous sont hantés par lui. Du point de vue de la représentation, notons que le rêve, s'il ne dit pas directement, ne va pas non plus dire *entièrement*. Il permet néanmoins l'expression de la réaction du sujet à cette latence du Mal, une relation d'angoisse et de peur. Nous sommes bien entendu ici aux antipodes du registre cynique évoqué plus haut. Celui-ci va privilégier la négation du problème, son inexistence. Ainsi, dans une des scènes que nous venons d'évoquer, Lalo Cura perd l'innocence de l'enfant qu'il est encore lorsqu'il est recruté au service d'un narcotrafiquant. La scène susceptible de symboliser cette perte est celle du coyote fauché par la voiture, puis achevé par balle. Le soir venu, nous avons accès aux rêves des trois hommes présents au moment de l'accident. Voici celui de l'un d'eux, Epifanio, qui se retrouve en train de voyager au milieu du désert et découvre un homme dans le coffre de sa voiture :

Estaba atado de pies y de manos. Un trapo negro le cubría toda la cabeza. Qué chingados es esto, gritaba Epifanio en el sueño. Tras comprobar que aún seguía con vida (su pecho subía y bajaba, tal vez con demasiada violencia, pero subía y bajaba) cerró la puerta del maletero sin atreverse a quitarle el trapo negro de la cara y ver quién era. Volvió a subirse al coche, que dio un brinco con el primer acelerón. En el horizonte las montañas parecían estar quemándose o deshaciéndose, pero él siguió avanzando hacia ellas⁴⁰⁹.

Epifanio semble ignorer ce qu'il transporte dans son coffre. Nous avons signalé la façon dont, assez fréquemment, certains personnages sont abasourdis en mesurant l'étendue du Mal, et surtout en réalisant que leur propre responsabilité pourrait être engagée en la matière. Il y a donc incontestablement chez ces derniers un premier réflexe de *déni*. Comment caractériser, se demande ici le rêveur, ce(lui) qui se cache à l'arrière de son véhicule ? Comme une force, semble nous dire le rêve, comme quelque chose qui respire avec une violence anormale. L'identité de cette manifestation du Mal reste inconnue. Mais l'image est comme l'exact envers de la représentation symbolisant habituellement la justice : un corps avec un visage dont les yeux sont ici bandés par un chiffon noir. Et c'est un corps mourant, ou en tout cas entre la vie et la mort. Et cet état frontalier entre l'humain et le non humain, cet état transitoire est on le sait particulièrement à même de provoquer un sentiment d'abjection (comme de façon générale toute identification d'une composante ou dimension d'inhumanité en nous-même ou chez nos semblables). Epifanio décide de laisser les choses comme elles sont. Contribuant par son inaction ou son inertie à la perpétuation du cercle vicieux de la violence. Il reprend le volant et continue sa route, dans cet espace infini qu'est le désert. La translation dans cet environnement fonctionne aussi comme véritable marqueur temporel dans toute l'œuvre de Bolaño. Les déplacements qu'y effectue Tinajero, dans *Los detectives salvajes*, semblent ainsi défier symboliquement la linéarité vectorielle du temps. Pour ce qui le

⁴⁰⁹ Roberto Bolaño, 2666, *op. cit.*, p. 485.

concerne, Epifanio se déplace aussi, mais le paysage, avec lequel lui n'est pas en harmonie, semble s'écrouler sur son passage.

Le rêve est une forme d'expression susceptible de déclarer ce nous taisons à l'état de veille. Les réal-viscéralistes, qui suivent dans *Los detectives salvajes* le chemin des surréalistes, le savent bien. Dans *2666*, ce sont les non-dits sur la violence qui vont trouver une échappatoire dans les rêves des personnages capables de les communiquer. Mais cette modalité onirique va excéder le champ du rêve et sembler contaminer le « réel » : La ville de Santa Teresa elle-même semble rêvée (ou plus exactement cauchemardée). En effet, Guadalupe Roncal, la journaliste qui rencontre Fate dans un hôtel de la ville, lui fait part de la peur que cette dernière lui inspire. Fate lui demande de préciser sa pensée et Guadalupe lui confesse être passée tout près d'un accès d'hystérie lors de sa visite à la prison de Santa Teresa (le milieu carcéral étant un lieu de concentration ou de densité effective de la violence) :

–Es como un sueño –dijo Guadalupe Roncal–. Parece una cárcel viva.

–¿Viva?

–No sé cómo explicarlo. Más viva que un edificio de departamentos, por ejemplo. Mucho más viva. Parece, no se sorprenda usted de lo que le voy a decir, una mujer destazada. Una mujer destazada, pero todavía viva. Y dentro de esa mujer viven los presos⁴¹⁰.

Ici, le langage que nous qualifions d'onirique mais qui pourrait tout aussi bien être qualifié de métaphorique ou plus généralement, de non-littéral (l'idée de « vie ») présente la corporéité sous son jour le plus abject. La prison, à l'instar des cités ou des sociétés que Freud déclare fondées sur un crime, semble ici être métaphoriquement édifiée sur une monstruosité : l'image d'une femme dépecée, mais une fois encore ni vivante ni morte. Et cette monstruosité est bien entendu matricielle ou amniotique puisque les prisonniers vivent « à l'intérieur d'elle ». Le Mal est en outre représenté encore une fois ici de façon organique. Il est difficile de ne pas penser au triptyque de Jérôme Bosch *Le jardin des délices*. Dans le panneau de droite de l'ensemble, celui qui représente l'homme en enfer, il est possible de voir le torse d'un homme géant dont les bras sont des racines reliées à deux barques qui flottent sur un lac gelé. Le torse est en réalité une sorte de carcasse, et à l'intérieur de ce dernier le spectateur remarque de petits personnages en train festoyer. La monstruosité de la situation est moins le fait de l'étrangeté de cette galerie d'êtres que celui du contraste entre l'endroit où se trouvent ces êtres et les actions qu'ils sont en train d'accomplir. Ainsi, les deux images, celles du triptyque de Bosch et celle du rêve de Guadalupe, font référence à la dimension *vivante* de la violence : le corps est dans un état intermédiaire entre l'humain et l'inhumain. C'est déjà ce que nous avons relevé à propos de la « proposition » iconographique du restaurant « El rey

⁴¹⁰ *Ibidem*, p. 379.

del taco », et ce déphasage s'applique bien entendu de façon plus générale à toute la ville de Santa Teresa. Il n'est pas surprenant qu'à l'inverse du tableau de Bosch le corps dont Guadalupe à la « vision » en visitant la prison soit celui d'une femme, les femmes assassinées de Santa Teresa étant indéniablement les victimes sacrificielles de la société censée les accueillir en son sien.

Dans ce contournement de l'indicibilité du Mal qui s'avère, nous venons de le confirmer, être également un contournement de la littéralité, nous pouvons à présent, après avoir évoqué le rêve et le discours onirique, nous intéresser au discours prophétique et à son corrélat chez Bolaño, l'état de transe, qu'on pourra ici étendre à une vision « romantique » de la psychopathologie : celle d'une prérogative « médiumnique » du fou. Nous n'affirmons bien entendu pas que Bolaño souscrit à cette vision un peu angélique et simplificatrice des choses, mais nous pouvons en tout cas constater que les fous sont assez présents dans l'œuvre : Quim Font et Edith Oster dans *Los detectives salvajes*, Amalfitano, son épouse Lola, Haas ou Florita Almada dans *2666*, Auxilio Lacouture dans *Amuleto*, pour nommer quelques-uns des plus significatifs dans leur diégèse respective. Le « mythe » est connu : si la rationalité est impuissante à cerner un phénomène (en l'espèce, le Mal), alors l'irrationalité pourra apparaître comme un « plan B » épistémologique : un instrument alternatif (on nous passera ici cette acception) de connaissance. Ainsi, pour l'artiste, la folie peut le cas échéant, depuis les romantiques, être affectée d'une valeur positive. La « folie » entendue dans un premier temps métaphoriquement, au sens d'excentricité et d'originalité – toutes deux « imprévisibles » ; puis, dans un second temps, dans le sillage des avant-gardes, entendue de façon strictement dénotative, c'est-à-dire, *clinique* : la folie permettrait un « accès » à des vérités interdites aux hommes « normaux ». Chez Bolaño, nous l'avons suffisamment répété, une de ces vérités ultimes concerne l'art, et l'autre le Mal. Les fous sont ainsi parfois des oracles semblant prophétiser l'avenir. Ils sont d'autres fois des sortes de voyants ou médiums « décryptant » une réalité qui échappe à l'entendement rationnel. Le style de la narration est affecté quand ces personnages sont censés s'exprimer. Le récit devient riche en métaphores et images allégoriques : le discours est moins directement référentiel, et surtout moins dépendant de l'économie narrative globale. Cette indépendance donne à la parole de ces « illuminés » plus de liberté expressive. Parfois, les phrases sont dilatées à l'excès, imitant une forme de flux de conscience. D'autres fois, elles sont au contraire courtes, dans une succession d'images.

Dans *2666*, on pourrait évoquer les conséquences discursives de la forme de folie développée par Amalfitano dans la deuxième partie du même roman, une des causes de « sa folie » étant ses craintes pour la sécurité de sa fille à Santa Teresa. Mais il est plus facile

d'appréhender ce discours halluciné dans d'autres ouvrages de Bolaño, car il est plus palpable dans les narrations à la première personne, bien entendu la seule à pouvoir énoncer toute sorte de « délire ». Ainsi, dans *Nocturno de Chile*, le discours du père Urrutia Lacroix, il est vrai fiévreux et à l'article de la mort – une autre acception de « *trance* » en espagnol –, prend souvent cette tournure. Compte tenu du fait que le roman est en réalité une remémoration de la vie du personnage au moment de son agonie, il est compréhensible que le délire, ici strictement pathologique, affleure parfois. La vérité n'est pas ici *l'intention* du personnage (qui hésite sans cesse entre culpabilité et justification), mais elle est pourtant ce que le lecteur va *malgré le locuteur*, parvenir à atteindre. Ne serait-ce que parce que le délire ponctuel de l'agonie donne prise à l'interprétation symbolique du discours, et que cette symbolique (ce qui n'est pas dit directement) *trahit* souvent Urrutia Lacroix, dont le moins qu'on puisse dire est qu'il entretient un rapport compliqué avec son passé du fait de sa proximité idéologique avec la dictature de Pinochet. La culpabilité, d'une certaine façon, le *dépasse* et le plan symbolique permet qu'il dise ou qu'on lui fasse dire sans qu'il dise explicitement. Ainsi, au début du roman, le père Lacroix se remémore son arrivée dans un *fundo* du Sud du Chili. La séquence apparemment banale de la découverte du village le plus proche devient rapidement, à travers le discours du narrateur qu'est Lacroix, une scène où la présence sinon du Mal, du moins d'un malaise certain, est suggérée. En effet, le narrateur décrit un vol d'oiseaux de différentes tailles et couleurs en train de l'interpeller en hurlant « *quién, quién, quién* »⁴¹¹. Ensuite, le narrateur raconte comment la charrette qui vient le chercher « *se recortaba contra el horizonte con una estampa que no puedo sino definir como demolidora, como si aquel carricoche fuera a buscar a alguien para llevarlo al infierno* »⁴¹². Cet effet de déformation de la réalité est constant dans le roman, couronné vers la fin par la vision apocalyptique de l'arbre de Judas : « *En el centro del patio había un árbol, de especie indiscernible, sin hojas. (...) posado en sus ramas veía un halcón* »⁴¹³. Le discours semble alors se laisser emporter par la force des images, mais il se fonde sur la conviction c'est le sujet lui-même qui est le producteur de ces images. D'où la confirmation de notre proposition initiale : le premier endroit où le Mal peut se développer est l'intérieur du sujet.

Il est important d'étalonner ces modes de connaissance (rêve, folie, délire, etc.), et les résultats qu'ils donnent en comparaison de la voie traditionnelle d'accès au savoir : la voie rationnelle. Nous avons souligné à ce titre l'utilisation d'éléments du genre policier courante chez Bolaño. Il est vrai que dans les autres romans de l'auteur la figure du détective est

⁴¹¹ Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile*, *op. cit.* p. 17

⁴¹² *Ibidem.*

⁴¹³ *Ibidem*, p. 137.

récurrente, avec un ou un groupe de héros qui tentent de déchiffrer une énigme. Dans ces cas, les détectives sont repérables par le lecteur sans trop de difficulté. Lima, Belano et Madero dans *Los detectives salvajes*, le narrateur d'*Estrella distante*, le rat de la nouvelle *El policía de las ratas*. Or, dans *2666*, le roman où le problème du Mal est le plus aigu, de nombreux policiers tentent d'élucider le mystère de ces assassinats massifs de jeunes femmes. Mais ces agents de forces de l'ordre n'ont évidemment pas le même type de protagonisme que les détectives des autres ouvrages de Bolaño : ce ne sont pas des personnages de premier plan. Car le vrai personnage principal de cette quatrième partie de *2666* est la ville. On aura compris que le genre policier ne se trouve pas seulement résumé par l'apparition diégétique d'un enquêteur dans l'histoire, il concerne également d'autres aspects du récit : une série d'actes criminels à résoudre, la mise en œuvre d'une forme de rationalité de la part de celui ou ceux qui prennent en charge cette résolution, ou encore une vision du monde ou de la réalité comme un ensemble de faits susceptibles d'être interprétés.

Comme l'explique le critique français Yves Rouyer, tout roman policier implique un crime, mais sa résolution peut en revanche se placer sur trois plans distincts : « savoir qui a commis ce délit et comment (roman à énigme), [d']y mettre fin et/ou de triompher de celui qui le commet (roman noir), [de] l'éviter (roman à suspense) »⁴¹⁴. Ces trois plans impliquant une trinité de personnages-archétypes, qui, selon Jacques Dubois, peuvent même devenir quatre : la Victime, le Détective, le Coupable, et donc, le cas échéant, le Suspect. Pourtant, l'évolution du genre atteste que les configurations traditionnelles sont souvent remises en question. Ainsi, Jacques Dubois explique : « C'est par l'usage d'un biais singulier – parfois pervers, parfois rebelle – de ses règles génériques (ou génératives) qu'il [le roman policier] subvertit le principe répétitif sur lequel il se fonde »⁴¹⁵. Les éléments du roman policiers utilisés par Bolaño relèveraient, si l'on tient absolument à reprendre le vocabulaire de la citation que nous venons de proposer, d'une modalité « pervertie » des formes génériques usuelles. Certains récits de Bolaño pourraient à la rigueur s'apparenter au « roman à énigme », qui se consacre à chercher qui a commis le délit et comment. Mais l'adaptation qu'en propose Bolaño est loin d'impliquer systématiquement un délit ou un crime : l'énigme concerne en effet parfois quelque chose de plus métaphysique, comme le « secret » (la vérité difficile à atteindre) de l'art ou plus précisément de la poésie dans *Los detectives salvajes* à propos duquel nous avons répété que certains personnages fondamentaux comme Tinajero, constituaient en eux-mêmes une énigme. En s'émancipant de la terminologie générique, on aurait toutes les raisons du monde de qualifier *2666* de roman *noir*. Mais, comme nous venons

⁴¹⁴ Yves Rouyer et al., *Le roman policier*, Paris, Nathan Université, 1999, 128 p., p. 10.

⁴¹⁵ Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 105.

de le dire, il ne respecte pas toutes les règles du genre. Il n'y a jamais de coupable ni de résolution du crime. Il n'y a pas un détective, mais plusieurs. Or, cette profusion d'enquêteurs ne suffit pas à établir la vérité sur les crimes. Et les crimes sont si nombreux dans le roman, que les paramètres de l'enquête comportent trop de variables. D'un point de vue symbolique, le roman semble indiquer la victoire du Mal, parce que, jusqu'à la fin, il est impossible d'identifier les coupables et il n'y a pas non plus de formulation claire de ce qui pourrait constituer une « vérité ». Une vérité qui pourrait aider à comprendre la raison d'un nombre si important de violences. Il est vrai que plusieurs suspects se « relaient » dans la quatrième partie du roman, mais il n'y a jamais rien de véritablement concluant quant à l'éventualité de leur culpabilité. Si la narration les dépeint bel et bien comme des hommes violents et à peu près dépourvus de tous sens moral, il est impossible de les condamner sur cette seule base, car, comme nous l'avons signalé, dans *2666*, le Mal habite tous les personnages. C'est pour cette raison que les enquêteurs sont eux-mêmes souvent violents et prennent un certain nombre de libertés avec la loi, en violant les femmes ou frappant les hommes.

Le genre policier implique également un rapport spécifique à la représentation. Dès le moment où il y a un crime et où l'enquête commence, tout élément ou phénomène devient un *signe* pouvant potentiellement mener à la résolution de l'énigme. L'entier du monde est à interpréter et, de ce fait, « le détective devient sémiologue »⁴¹⁶. D'où l'importance cruciale accordée aux détails. Le lecteur va alors épouser la cause et donc la paranoïa sémiotique du détective, concevant dès lors le récit et ses descriptions comme porteur d'une logique secrète à *découvrir*. Lecteur et détective témoignent donc d'une même forme de confiance en la rationalité qu'il convient de mettre en lumière. Malgré le nombre de crimes commis dans *2666*, la narration ne nous épargne aucun détail, nous l'avons dit, de la description des corps découverts. Ces descriptions, répétons-le également, semblent se claquer sur l'officialité discursive du rapport d'autopsie, et renseigner ainsi, d'une façon encore une fois dépassionnée, rationnellement administrative, l'heure, l'endroit et les circonstances de la découverte, l'état du cadavre et les types de lésions corporelles que celui-ci présente. Parfois s'ensuivent des explications sommaires sur le profil de la victime et sur les possibles circonstances du crime. Tout ceci présuppose une première enquête préalablement réalisée, et dont les résultats sont donc livrés, sans le filtre d'aucune subjectivité apparente, à l'appréciation du lecteur. On peut prendre l'exemple de l'assassinat de Marisa Hernández Silva. Le texte nous dit que le corps a été retrouvé à l'entrée d'une décharge illégale, où une autre femme l'a découvert à la mi-journée. La jeune fille assassinée, nous dit-on, « *había sido*

⁴¹⁶ *Ibidem*, p. 89.

violada y estrangulada »⁴¹⁷. Et le caractère odieux de l'acte va encore être accentué par les détails livrés par le texte : un de ses seins a ainsi été entièrement tailladé. La jeune fille a disparu un jour comme les autres, sur le chemin du lycée. Dans cet exemple, le Mal est représenté de deux façons.

Premièrement, comme entité duelle, car il est à la fois présence et absence. Le Mal est en effet bien palpable dans la violence dont on fait le constat sur le corps mutilé, mais le lecteur, comme les concitoyens de Marisa, ignorent tout de l'auteur de cet acte odieux, même si sa présence est en quelque sorte perpétuée par l'état du corps. La découverte de dizaines des corps tout au long du récit, nous installe dans une récursivité de l'horreur : il semble impossible d'arrêter la violence à Santa Teresa.

L'autre façon dont le Mal est représenté est liée au registre typique du genre policier : un mélange de rationalisme et d'empirisme. La connaissance du détective passe par une expérience du Mal, même si celle-ci est indirecte et ne concerne que le mal fait à autrui. Mais il y a parallèlement une foi *théorique* de l'enquêteur, qui peut parfois confiner à une forme de scientificité. C'est cet aspect matérialiste du déterminisme (le détective ne cherche que des liens de causalité : causes et conséquences qu'il s'efforce de mettre en relation) qui s'oppose à la dimension spirituelle du sacré, qui nous l'avons vu inscrire le Mal dans un champ métaphysique. Le détective moderne porte un regard en quelque sorte phénoménologique sur le problème. Les « items » incontournables du genre sont là : le corps, les blessures, les circonstances troubles, etc. Même les non-dits pointent vers l'éventualité d'un sens caché. Mais celui-ci est décevant, ou en tout cas humiliant pour l'ambition résolutive du détective, car ce sens caché est l'existence d'un Mal absolu, face auquel il sera toujours impuissant.

II.2.5. Le cercle vicieux de la violence

Dans la société que composent les habitants de Santa Teresa, l'image d'une ville qui avance indéfectiblement vers le progrès semble absolument consensuelle, et elle est d'ailleurs relayée à plusieurs reprises par les habitants de la ville : Santa Teresa est une ville qui, forte de son dynamisme économique, avance vers l'avenir. Dans cette vision pour le moins partielle du devenir de la ville, tout citoyen fait figure d'honnête homme. Mais, dans les faits, Santa Teresa est en réalité assez sordide : à travers la description qui en est proposée, le lecteur prend conscience de l'exploitation et l'aliénation des travailleurs, de la concurrence sauvage, des inégalités entre les citoyens. L'ambition de la réussite au niveau individuel est

⁴¹⁷ Roberto Bolaño, *op. cit.*, p. 580.

ainsi un désir (on ne peut plus mimétique) ne tenant aucun compte de l'intérêt général. Le lien social n'existe à ce titre pas ou seulement sous la forme du simulacre. Le premier désir des habitants de Santa Teresa est donc celui d'échapper à la pauvreté. Mais il est médiatisé par une façon spécifique d'y échapper : le rêve de réussite individuelle passe par le biais du travail. Le *modèle* de ce rêve est, autrement dit, le libéralisme à l'anglo-saxonne. La voie du succès personnel serait ainsi indissociable d'un système (le système capitaliste) qui aurait pour vertu de placer tout le monde sur la ligne de départ avec les mêmes chances. C'est de ce point de vue un récit de la méritocratie. Même une mystique comme Florita Almada fait part de sa croyance en l'égalité des opportunités que cette méritocratie suppose :

¿Qué quería decir con esto? Pues que el ser humano, si se lo proponía, podía superarse. No quería decir que un campesino, por poner un ejemplo, de la noche a la mañana fuera capaz de dirigir la NASA, ni siquiera de trabajar en la NASA, pero ¿quién podía afirmar que el hijo de ese campesino, guiado por el ejemplo y el cariño de su padre, no llegaría algún día a trabajar allí?⁴¹⁸

Ce qui nous intéresse dans cette idée de méritocratie, où d'égalité supposée des chances présupposé par le rêve américain du « self made man », c'est qu'elle va bien entendu mettre les sujets désirants, précisément parce qu'ils ont tous toutes leurs chances, en relation de concurrence. La promesse s'offre à tous selon le modèle girardien : n'importe qui peut arriver à imiter ceux que le système capitaliste affirme avoir promu. C'est à partir de là la seule explication au fait que les migrants continuent à arriver, massivement et (parce que) pleins d'espoirs, à Santa Teresa, malgré les mauvaises conditions de vie et la violence généralisée. Dans une société qui a ceci de « naturel » que les *meilleurs* (entendre les plus forts, mais seulement sur le plan physique bien entendu) y sont censés s'imposer aux autres, l'image de soi du sujet va donc être presque intégralement dépendre de sa réussite sociale. Dans une conversation avec le journaliste Macario López Santos, un ancien chef de police, Humberto Paredes, dévoile les règles d'un tel système :

Hay gente muy rencorosa, observó Macario López Santos. Eso es verdad, Macario, dijo el general, en México no sabemos perder ni ganar con verdadero espíritu deportivo. Claro que aquí perder significa morir y ganar, a veces, también significa morir, por lo que es difícil mantener un espíritu deportivo, pero, bueno, reflexionó el general, algunos le hacemos la lucha. Ah, que mi general, se rió Macario López Santos⁴¹⁹.

Le principe de la concurrence est mis en exergue, mais ce qui est remarquable dans le discours est la reconnaissance de ce qui est en jeu : vivre ou mourir. Il s'agit donc d'une version exacerbée du modèle libéral anglo-saxon, où la rivalité est amenée du terrain de la violence symbolique au terrain de la violence physique effective. En tout cas, il est ici fait référence à un possible système moral. La métaphore du sport est à ce titre, comme à

⁴¹⁸ *Ibidem*, p. 571.

⁴¹⁹ *Ibidem*, p. 671.

l'accoutumée, bonne : le sport est par essence le champ de la loi du plus fort. Plus qu'ailleurs, dans le sport, ce sont les meilleurs qui gagnent, observant la hiérarchie naturelle des êtres (que le travail peut certes infléchir, mais il est rarement suffisant). Mais tout sport est cependant encadré par des *règles*. Sauf que le système ne marche pas comme le récit libéral le promet. La frustration des habitants de Santa Teresa, liée à cette ambiance concurrentielle qui est loin d'éradiquer la pauvreté, est bien entendu à prendre en compte dans l'établissement d'une généalogie de la violence. D'autant que la violence s'avère être une méthode permettant de gravir les échelons de la réussite sociale d'une façon beaucoup plus rapide. Et cela ne se réduit pas au confort matériel, car l'exercice de la violence garantit également une forme de sécurité physique. Même si d'une façon plus générale, la richesse permet d'assurer la protection des siens. Ainsi, le général de la police, Humberto Paredes, vit dans un « *castillo amurallado en la colonia del Valle* »⁴²⁰. Un journaliste lui demande pourquoi il n'a plus de gardes du corps : « *¿Y eso por qué, mi general?, preguntó el periodista. ¿Se le rindieron los enemigos? Los servicios de seguridad cada día están más caros, Macario, dijo el general* »⁴²¹. Le journaliste répond qu'il pourrait alors se faire attaquer. Et le général répond par un geste : « *El general se llevó una mano a la espalda y les enseñó a ambos periodistas una Desert Eagle israelí, calibre 50 Magnum, con cargador de siete tiros. En el bolsillo, les dijo, llevaba siempre dos cargadores de repuesto* »⁴²².

L'argent et la force : tels semblent être les piliers de la Loi qui s'applique à Santa Teresa. On comprend qu'il faille par conséquent parler d'*engrenage* au sujet de la violence, un cercle vicieux que recoupe en tout point la théorie de René Girard. La « loi » du plus fort s'impose à travers l'annihilation des autres. Ce contexte de violence extrême explique la volonté de désigner un bouc émissaire : on est caractéristiquement alors dans ce que Girard nomme « la crise mimétique ». L'identification d'un bouc émissaire donne illusoirement le sentiment d'être capable de restaurer la paix au sein de la communauté. Mais, malgré l'apparition de plusieurs suspects (le profanateur d'églises, Klaus Haas, les membres du groupe « los Bisontes »), on n'arrive jamais à faire assumer toute la responsabilité par un seul individu. Bien au contraire, on serait tentés d'affirmer à partir de là que les boucs émissaires, les victimes sacrifiées à la cohésion de la communauté sont justement les jeunes femmes assassinées. En effet, le texte insiste sur le caractère extrêmement « machiste » de la société à Santa Teresa. En marge de l'exercice physique de la violence, on peut par exemple noter que les policiers échangent entre eux des plaisanteries particulièrement misogynes ou phalocrates

⁴²⁰ *Ibidem.*

⁴²¹ *Ibidem.*

⁴²² *Ibidem.*

dont le succès se dément rarement chez leurs auditeurs : « ¿por qué las mujeres no saben esquiar? Silencio. Pues porque en la cocina no nieva nunca »⁴²³. D'ailleurs, la plupart des femmes victimes appartiennent à la classe sociale plus pauvre de la ville. Donc il existe une double « faiblesse » des victimes : le fait d'être des migrantes et de ne pas avoir de relations dans le milieu de la délinquance et le fait d'être incapables de garantir plus efficacement leur propre sécurité d'un point de vue économique. Ces femmes sont donc pour toutes ces raisons le groupe le plus vulnérable, celui qui sera le moins à même de faire écouter sa voix ou de se venger. D'une certaine façon, les habitants de Santa Teresa s'en prennent à ces femmes sans défense. C'est tout le sens de ces plaisanteries machistes : un message en attente de l'approbation des autres. Partager ce même discours, c'est se reconnaître entre pairs.

Reste donc à aborder le problème de la culpabilité. Nous avons déjà signalé l'attitude cynique de la part des hommes de la ville, car ils affirment tout simplement faire ce que *tout le monde* fait. Le rapport mimétique peut également s'avérer *dédouanant*. Le Mal devient banal pour tous ceux qui en indéterminent les contours son action. La ville de Santa Teresa semble ainsi ne faire l'objet que d'éloges. Mais ces éloges semblent en réalité nous édifier davantage par ce qu'elles taisent que par ce qu'elles disent : Elles font ainsi passer la violence au second plan, occultée par l'expression de la fierté liée au dynamisme économique de la ville et à l'ardeur au travail de ses habitants : la Police est ainsi décrétée « *incapaz no sólo de detener la ola (o el goteo incesante) de crímenes sexuales sino también de apresar a los asesinos y devolver la paz y la tranquilidad a una ciudad de natural laborioso* »⁴²⁴. La présentation de la ville comme un endroit dévolu à l'activité « laborieuse », au travail, donc, fait écho à l'inscription *Arbeit macht frei* (le travail libère)⁴²⁵ sur le frontispice des camps de concentration. Autrement dit, une inscription que la tragédie nous empêche de qualifier d'ironique dans sa prétention à une forme d'éthique, tentant de normaliser les atrocités commises à l'intérieur l'enceinte. Dans la cinquième partie du roman, *La parte de Archimboldi*, l'écrivain est fait prisonnier par les Russes et rencontre un fonctionnaire nazi. Ce dernier, qui ne s'occupe que de tâches administratives, reçoit un jour cinq cents juifs envoyés par erreur dans son unité d'affectation. Personne ne prend la responsabilité du destin des déportés avant que le fonctionnaire ne reçoive l'ordre de les éliminer. Il retarde l'exécution de sa décision, mais finalement il affirme que « *el trabajo se acumulaba* »⁴²⁶. Quelques jours plus tard, après avoir éliminé la plupart des prisonniers, le récit, devenu

⁴²³ *Ibidem*, p. 689.

⁴²⁴ *Ibidem*, p. 565. Nous soulignons.

⁴²⁵ Pour le rapport entre le travail et les camps de concentration voir Raphaël Estève, *Jünger et la technique*, dans Karim Benmiloud et Raphaël Estève (éd.), *op. cit.*, p. 135-160.

⁴²⁶ Roberto Bolaño, *2666*, *op. cit.*, p. 951.

tragiquement grotesque, livre le détail des difficultés rencontrées par le fonctionnaire, nommé Sammer. Ayant peu de moyens à sa disposition, il fait travailler une bande d'enfants polonais, apparemment alcooliques, pour essayer de faire avancer plus rapidement les travaux. Lorsque ses assesseurs dans cet assassinat de masse ne peuvent plus s'acquitter de leur mission (les enfants alcooliques tombent malades), Sammer dit ainsi : « *¿Qué hacer? El trabajo nos había excedido. El hombre, me dije contemplando el horizonte mitad rosa y mitad cloaca desde la ventana de mi oficina, no soporta demasiado tiempo algunos quehaceres* »⁴²⁷.

Le phénomène est connu depuis Hannah Arendt qui a la première révélé la nature spécieusement kantienne des arguments de défense de certains fonctionnaires nazis : le Mal se retranche à l'abri d'une forme d'obéissance à on ne sait quel *impératif* moral. La violence la plus abjecte pourra à partir de là être objectivée comme une simple tâche à accomplir. On comprend à partir de là dans quelles conditions particulières le travail, valeur centrale de nos sociétés modernes, peut constituer une justification de l'horreur. Le « travail bien fait » et la satisfaction morale que sa sensation génère seraient dans cette optique une métonymie de la vision plus générale d'une société saine, et sur la bonne voie : la voie du développement industriel.

René Girard, nous l'avons répété, parle de la violence comme une conséquence du désir mimétique. Et dans l'éventail des manifestations du désir mimétique on relèvera ici le cas d'une construction volontariste et artificielle de la personnalité, en vue de correspondre à un archétype qui permettra une meilleure intégration sociale (Girard, rappelons-le, parle ainsi des calculs et des stratégies du dandy ou du snob). Dans le cas de Santa Teresa, l'archétype intégrateur serait donc pour les habitants à chercher du côté de ce « *natural laborioso* ». Et celui qui travaille est en outre sauvé d'un point de vue « moral ». Si l'étalon or est le plein emploi, on pourra parfaitement être travailleur et violent en même temps. Ceci rappelle les courants de pensée initiés par le sociologue allemand Max Weber, qui identifie à la racine du mode de vie capitaliste l'éthique calviniste qui fait l'éloge de la vertu du travail :

Précisément parce que l'assiduité au métier y devint l'indice pour chacun qu'il était investi de la grâce divine, c'est-à-dire fut élevée au rang de signe de prédestination au salut, elle devait connaître, en milieu calviniste, la systématisation et la rationalisation qui en firent la base spirituelle de l'économie moderne, ou encore l'« esprit du capitalisme »⁴²⁸.

On voit que les habitants de la ville ont en tout cas les plus grandes difficultés à produire un discours discordant ; ou ont d'autres fois tout intérêt à ne pas le faire, comme ceux qui détiennent le pouvoir politique ou économique, voire le pouvoir patriarcal, ce qui concerne de

⁴²⁷ *Ibidem*, p. 957.

⁴²⁸ Anette Disselkamp, « Prédestination et métier. Une critique de l'« éthique protestante » de Max Weber », *Autres temps*, 1993, p. 27-37, p. 29.

près ou de loin tous les hommes de la ville. Les voix qui dénoncent la violence sans complaisance ni même circonstances atténuantes (ou justifications identitaires) sont à partir de là bien entendu celles des femmes. Et en particulier, à la fin de la quatrième partie, celle de la députée Esquivel Plata, qui commence à enquêter sur les crimes. Jusqu'à la fin du récit, elle se montre inflexible. Elle mène comme on le sait l'enquête en premier lieu à cause de la disparition d'une amie, mais elle ajoute :

A medida que conocía otros casos, sin embargo, a medida que oía otras voces, mi rabia fue adquiriendo una estatura, digamos, de masa, mi rabia se hizo colectiva o expresión de algo colectivo, mi rabia, cuando se dejaba contemplar, se veía a sí misma como el brazo vengador de miles de víctimas. Sinceramente, creo que me estaba volviendo loca⁴²⁹.

A côté de la représentation directe de l'abjection liée à la violence, le texte dénonce également le Mal au moyen de l'ironie, et souligne le cas échéant l'attitude hypocrite de certains personnages. Au milieu de ces derniers, par rapport auxquels elle tranche incontestablement, Esquivel Plata représente l'espoir. Bien que son enquête ne soit pas achevée au moment de la clôture du texte, elle témoigne d'une détermination inédite. La narration va elle aussi appuyer cette singularité : les paragraphes où son histoire est exposée sont, comme c'est la norme dans cette quatrième partie entrecoupés, par l'intercalation de récits parallèles ou d'apparence hétérogène, dont on sait que Bolaño est friand. Mais dès le premier de ces paragraphes, la narration bascule de la troisième personne du singulier à la première. Esquivel Plata est donc le seul personnage qui a une voix *propre*. Si on se doute qu'elle n'aura pas la capacité de résoudre tous les problèmes de la ville, elle incarne incontestablement une volonté discordante à rebours de la résignation et des « accommodations » ambiantes.

⁴²⁹ Roberto Bolaño, 2666, *op. cit.*, p. 782.

II.3. Le bouc émissaire chez Bolaño

Le système du bouc émissaire permet à Girard de développer la théorie du désir mimétique et donner une explication du contrat social et la fondation de la communauté. Si avec le désir mimétique commence la violence, avec le phénomène du bouc émissaire celle-ci se termine. Ce pacte représente pour Girard un acte fondateur qui rétablit la paix. Girard s'intéresse surtout à trois aspects de ce système. D'abord, l'acte en soi-même, c'est-à-dire sa capacité pour ressouder la communauté, signalant au même temps une victime innocente comme coupable. Il signale que le système fonctionne tant que l'on s'en prend à la victime émissaire dans l'ignorance. C'est-à-dire que les membres qui l'accusent à tort de tous les maux le font sans fondement. Mais cela veut dire surtout qu'ils accomplissent le sacrifice sans savoir qu'il s'agit d'un acte qui va restaurer la paix et qui sert de « remède » à la crise de la violence. La théorie girardienne insiste ensuite, sur le travail de mémoire autour de cet acte : un travail que Girard qualifie de « fondateur ». Les mythes et les rituels sont en effet pour lui les preuves d'un acte historique et non pas purement symbolique, en désaccord donc avec Lévi-Strauss. Girard explique que, pour Lévi-Strauss, les mythes relèvent de l'imaginaire, ils n'ont aucune effectivité historique. A l'inverse, pour l'auteur de *La violence et le sacré*, les mythes font référence à des événements qui se sont réellement passés. Enfin, Girard utilise la théorie du bouc émissaire pour postuler que l'histoire chrétienne de Jésus est révolutionnaire, car c'est elle qui dévoilerait le mécanisme pour la première fois, en signalant de façon claire que la victime est innocente et qu'elle a été tuée à tort.

II.3.1. Les rivaux et le double monstrueux

Les rivaux mimétiques sont à l'origine de la violence et du sacrifice. La première partie de 2666 met en scène quatre critiques qui sont à la recherche d'Archimboldi. Le terme « recherche » est d'abord ici à entendre au sens scientifique ou institutionnel : étant tous des chercheurs universitaires, ils effectuent dans leur cadre professionnel des recherches *sur* Archimboldi. Cela est même la raison pour laquelle ils se rencontrent et la base sur laquelle ils cimentent leur amitié. Comme dans *Los detectives salvajes*, l'élément qui déclenche la narration et la suite d'actions qu'elle relate est un mystère littéraire à résoudre. Plus tard dans la diégèse, les critiques effectuent aussi des recherches au sens premier du mot, car ils essaient de trouver physiquement l'auteur énigmatique sur lequel ils travaillent. On peut dire que la

concurrency entre les chercheurs ne va pas se manifester sur le plan professionnel. Au contraire, leur amitié semble perdurer en résistant aux nombreuses aventures dont ils sont les protagonistes tout au long de la narration. Cependant une forme de rivalité va néanmoins naître, autour de Liz Norton, seule femme du groupe. La narration suggère en effet dès le début l'importance de Norton pour les autres personnages : « *Aparte de Archiboldi una cosa tenían en común Morini, Pelletier y Espinoza. Los tres poseían una voluntad de hierro. En realidad, otra cosa más tenían en común, pero de esto hablaremos más tarde* »⁴³⁰. Dans le schème du triangle mimétique Liz Norton correspond à ce que Girard appelle l'objet du désir. Ce qui frappe d'emblée dans l'histoire est le pouvoir de séduction attribué à Norton. En effet, Norton est présentée dès le début comme quelqu'un qui s'oppose aux caractéristiques des trois chercheurs :

Liz Norton, por el contrario, no era lo que comúnmente se llama una mujer con una gran voluntad, es decir no se trazaba planes a medio o largo plazo ni ponía en juego todas sus energías para conseguirlos. Estaba exenta de los atributos de la voluntad. Cuando sufría el dolor fácilmente se traslucía y cuando era feliz la felicidad que experimentaba se volvía contagiosa. Era incapaz de trazar con claridad una meta determinada y de mantener una continuidad en la acción que la llevara a coronar esa meta. Ninguna meta, por lo demás, era lo suficientemente apetecible o deseada como para que ella se comprometiera totalmente con ésta⁴³¹.

Les trois critiques masculins semblent ainsi déterminés par leur esprit logique, leur rationalité et leur attachement à une discipline de vie. Au contraire, Norton apparaît comme quelqu'un de spontané et dont la vie semble être régie par le hasard et l'aventure. La première chose attirant à partir de là notre attention sera la correspondance du personnage de Liz Norton avec les réal-viscéralistes de *Los detectives salvajes*. Comme ces derniers, Norton est un sujet semblant doté d'un surcroît d'autonomie. Si Belano et Lima ne suivent en effet aucune règle qui découle des exigences de la norme sociale, Norton ne le fait pas non plus. Il y a donc une répétition du schéma où certains personnages seraient sujets à une forme de fascination ou d'intimidation exercée (plus ou moins) malgré lui par un tiers dont la vie semble plus conforme au mythe romantique. Et de la même manière que García Madero suit les réal-viscéralistes en tant que disciple, les critiques, surtout Pelletier et Espinoza, vont traverser une série d'épreuves pour tenter de se mettre au « même niveau » que Norton, ou pour le dire d'une façon plus sensée, pour accéder au même degré de liberté.

L'écrivain Archiboldi semble à première vue être l'objet le plus immédiat du désir des critiques. Mais notre conviction est qu'Archiboldi n'est ici en réalité que le *reflet du désir pour Norton*. En effet, Archiboldi se trouve toujours loin, sa présence échappe aux critiques. L'impossibilité de le trouver fait qu'ils ne se situent jamais au même niveau que lui, ni donc sur le même plan diégétique de présence. Ils rappellent bien entendu en cela le cas de Lima,

⁴³⁰ *Ibidem*, p. 21.

⁴³¹ *Ibidem*.

Belano, voire à un degré moindre García Madero vis-à-vis de Cesárea Tinajero. On retrouve en effet dans les deux cas le même type de médiation externe : le médiateur se trouve dans une sphère différente de celle du sujet. C'est ainsi que la figure d'Archimboldi oscille effectivement entre les deux rôles. Il est tantôt un objet du désir, comme il apparaît de prime abord, tantôt, comme nous le suggérons, un médiateur. Il est médiateur dans le sens où, avec son art, il montre le seul chemin qui peut amener les trois critiques/universitaires masculins vers le cœur de Norton. Si nous observons la caractérisation romantique et les hiérarchies qu'elle institue, seul l'artiste (c'est-à-dire l'être passionné) peut atteindre le rêve qui attise sa passion. Au contraire, le rationaliste n'arrive jamais à le faire, car il n'a pas les outils nécessaires pour y parvenir. Pour atteindre Norton il est nécessaire d'être artiste, mais ni Espinoza ni Pelletier ne le sont. Morini, le troisième critique, ne l'est pas non plus, mais il est un cas à part, comme nous verrons plus tard. La médiation interne, celle qui dans la théorie girardienne produit des rivaux, devient à partir de là effective pour Pelletier et Espinoza. Très vite, en effet, tous les deux tombent amoureux de Norton. Ce désir se substitue ainsi à celui de vouloir « devenir » Archimboldi :

Dicho en una palabra y de forma brutal, Pelletier y Espinoza, mientras paseaban por Sankt Pauli, se dieron cuenta de que la búsqueda de Archimboldi no podría llenar jamás sus vidas. Podían leerlo, podían estudiarlo, podían desmenuzarlo, pero no podían morirse de risa con él ni deprimirse con él, en parte porque Archimboldi siempre estaba lejos, en parte porque su obra, a medida que uno se internaba en ella, devoraba a sus exploradores. Dicho en una palabra: Pelletier y Espinoza comprendieron en Sankt Pauli y después en la casa de la señora Bubis ornada con las fotografías del difunto señor Bubis y sus escritores, que querían hacer el amor y no la guerra⁴³².

Les critiques ont ainsi un entretien avec Madame Bubis, l'éditrice d'Archimboldi, qui refuse de leur communiquer les coordonnées de l'auteur qu'ils souhaitent essayer de contacter. Nous pourrions conclure simplement qu'ils se rendent compte que le désir qui les pousse ne peut plus être satisfait, car il est trop difficile de retrouver Archimboldi. Mais Girard part du principe que le désir mimétique est inconscient (même s'il essaie constamment de différencier sa théorie de la psychanalyse). C'est pour cela que le sujet tombe dans le « mal métaphysique » du désir et ne peut plus en sortir : parce qu'il ne voit pas l'origine de celui-ci. De la même manière, le désir de Pelletier et Espinoza était focalisé sur Archimboldi mais la raison à l'origine de cette focalisation est donc Norton. Nous pouvons supposer que dans la perception des concurrents (des rivaux), Norton pourrait choisir celui qui aura résolu l'énigme que constitue l'auteur allemand. D'une autre part, il est possible de voir dans le fragment cité une attache à la pensée romantique et son essentialisme platonicien. Les critiques ont des attentes « ontologiques » qu'ils espèrent satisfaire grâce à Archimboldi (« *llenar sus vidas* »). Ce désir d'atteindre un stade supérieur, loin de la réalité mondaine, se tourne alors vers

⁴³² *Ibidem*, p. 47.

l'amour romantique : ils décident qu'ils veulent « *hacer el amor y no la guerra* ». Ce renoncement à Archiboldi change chez ces personnages masculins les actions qui sont déterminées par le désir. À partir de ce moment, les critiques sont en effet moins attentifs à leur carrière universitaire et se focalisent en contrepartie nettement sur la personne de Norton. Nous pouvons parler ici de sublimation. La sublimation est pour Freud « une issue par où les désirs infantiles [les pulsions] peuvent manifester toutes leur énergies et substituer au penchant irréalisable de l'individu un but supérieur »⁴³³. Norton est ainsi une sorte de sublimation d'Archiboldi de la même manière qu'elle est une sublimation des idées romantiques (car, répétons-le, les critiques mènent une vie bien austère comparée aux velléités romantiques qu'on peut leur prêter). Dans cette tension qui se crée, il est important de souligner que Morini reste à l'écart. Il semble être le moins apte à entrer dans une logique de rivalité à cause de ses limitations physiques.

Le triangle girardien va donc pouvoir commencer à apparaître. La rivalité qui naît entre Pelletier et Espinoza est ainsi progressive. Comme nous l'avons remarqué, le texte décrit les deux critiques comme deux individus parfaitement rationnels. Alors, au début, leur rationalité domine les sentiments. Les deux deviennent aimants de Norton et, malgré leurs inquiétudes, promettent à Norton que la relation avec le rival ne les dérange pas. De cette manière, lorsqu'ils parlent pour la première fois du sujet, la conversation ne les mène pas vers l'affrontement, mais vers la déclaration d'une amitié éternelle. Ainsi, ils découvrent « *que eran seres civilizados, que eran seres capaces de experimentar sentimientos nobles, que no eran dos brutos sumidos por la rutina y el trabajo regular y sedentario en la abyección* »⁴³⁴. Cette découverte les place à l'opposé de la violence instinctive du désir mimétique. Mais il s'agit d'une perception trompeuse. Très vite, des signes de discorde font surface. La première fois que Norton les invite à Londres en même temps, Pelletier arrive d'abord. Ils regardent la télé en attendant Espinoza. Lorsque les images montrent un avion sinistré, Pelletier dit à Norton qu'il agit de celui du critique espagnol : « *El avión de Espinoza se ha estrellado* »⁴³⁵. Hypothèse que Norton rapporte à Espinoza à son arrivée. C'est le premier signe qui refroidit la relation entre les deux amis. Après quelque temps où les méfiances mutuelles se révèlent, Pelletier demande s'ils vont devenir définitivement des rivaux : « *le preguntó si iban a convertirse definitivamente en enemigos* »⁴³⁶. L'apparition d'un troisième rival va provoquer pour la première fois l'alliance des deux concurrents. C'est-à-dire que le troisième rival va

⁴³³ Sigmund Freud, *Cinq leçons sur la psychanalyse; (suivi de) Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*, Paris, Payot, 1989, p. 65.

⁴³⁴ Roberto Bolaño, *2666*, *op. cit.*, p. 62.

⁴³⁵ *Ibidem*, p. 83.

⁴³⁶ *Ibidem*, p. 89.

devenir un bouc émissaire. En effet, lors d'un voyage où tous les deux se présentent sans prévenir chez Norton, ils la retrouvent avec un autre homme, Pritchard. Ils s'assoient autour de la table dans un climat tendu. Après quelques tentatives infructueuses pour lancer des sujets de discussion, les critiques demandent à Pritchard s'il connaît Archimboldi. Devant sa réponse négative, ils rétorquent :

–Pues entonces usted es un cretino –dijo Espinoza.

–O un ignorante, por lo menos –dijo Pelletier.

–En cualquier caso, un badulaque –dijo Espinoza.

Pritchard no entendió el significado de la palabra badulaque, que Espinoza pronunció en español. Tampoco Norton lo entendió y quiso saberlo.

–Badulaque –dijo Espinoza– es alguien inconsistente, también puede aplicarse esta palabra a los necios, pero hay necios consistentes, y badulaque se aplica sólo a los necios inconsistentes⁴³⁷.

L'excuse utilisée pour insulter le troisième rival est remarquable. Les connaissances littéraires définissent l'appartenance ou la non-appartenance à un groupe social, comme c'est le cas dans d'autres textes de Bolaño. La figure d'Archimboldi est ici une espèce de substitution de la figure de Norton. Comme c'est un artiste qui produit d'œuvres d'art, il est possible de dire qu'il s'agit d'une sublimation. En tout cas, il est clair qu'il y a un besoin de différencier des autres la victime ou le bouc émissaire, autrement dit, il faut faire apparaître cette victime comme étrangère. Pour faire de Pritchard quelqu'un de différent, Pelletier et Espinoza choisissent comme thème de conversation l'objet établissant le lien le plus fort entre eux et Norton: Archimboldi. Exclu de cette connivence, Pritchard n'est plus leur semblable mais au contraire un intrus, un étranger. C'est pour cette raison que Norton ne tarde pas à trancher lorsque Pritchard et Espinoza s'affrontent : c'est l'anglais qui doit partir. C'est une victoire pour la communauté : tous les trois sortent ensuite pour dîner ensemble.

Les caractéristiques de l'attaque contre le bouc émissaire correspondent à celles décrites par Girard. Il faut que la victime émissaire soit quelqu'un correspondant à la caractérisation du *pharmakos* grec. C'est-à-dire que, comme le *pharmakos*⁴³⁸, la victime doit être à la fois un poison et un remède. La raison pour lesquelles Pritchard est un poison pour la petite communauté des critiques est évidente : il casse un équilibre fragile qui était déjà menacé entre les deux rivaux traditionnels. Il est par conséquent aussi un remède car il permet au petit groupe de retrouver la paix en cristallisant la violence. Mais Girard insiste bien sur le fait que la violence va néanmoins toujours demeurer latente. Les deux critiques continuent à voyager à Londres et lors d'une visite ultérieure chez Norton, Pelletier croise Pritchard dans les escaliers. L'anglais lui dit de faire attention :

⁴³⁷ *Ibidem*, p. 93.

⁴³⁸ Pour une analyse sur le *pharmakos*, voir Platon, Jacques Derrida et Luc Brisson, *Phèdre Suivi de La Pharmacie de Platon*, Paris, GF Flammarion, 2008.

–¿Cuidado de qué? –atinó a decir Pelletier.
–De la Medusa –dijo Pritchard–, guárdate de la Medusa.
Y luego, antes de seguir bajando la escalera, añadió:
–Cuando la tengas en las manos te va a explotar⁴³⁹.

La mention de la Méduse marque les esprits des deux critiques. Pelletier explique à Espinoza que derrière l'avertissement se cache un message important : la mort de Norton serait la seule façon de les délivrer de leurs attaches. C'est connu, la Méduse est une des Gorgones, elle est même la plus célèbre : celle qui a été décapitée par Persée. Elle est capable de transformer la personne qui la regarde dans les yeux en pierre. Son aspect est, on le sait, en tout point marquant, puisqu'elle a une chevelure de serpents. Le symbole de sa tête a été utilisé longtemps comme protection contre les maléfices. La comparaison avec la Méduse nous conduit à proposer l'interprétation suivante. Les yeux qui pétrifient le sujet qui regarde déclarent bien le pouvoir du désir mimétique. En effet, il est possible de considérer que le sujet perd sa liberté de mouvement dès lors qu'il devient obsédé par l'objet et son médiateur. Le fait d'insinuer que la mort de Norton constituerait une forme de solution au problème démontre l'instinct destructeur du sujet. Ceci parce que, comme Girard l'explique, le désir est un mal métaphysique qui débouche la plupart du temps sur la violence. En outre, les critiques semblent vouloir que Liz soit réduite à un signe doué d'une propriété magique (comme la tête de Méduse qui devient un porte-bonheur). Ils semblent vouloir la *réifier*. Pour le dire plus directement, les critiques ont l'espoir que la personne provoquant le désir devienne un être sous contrôle. Ce souhait peut ainsi nous renvoyer à la mort de Tinajero dans *Los detectives salvajes*. La stature mythique de cette dernière est maximale lorsqu'elle apparaît comme inaccessible, mais s'amenuise considérablement lorsque les réal-viscéralistes finissent par la retrouver en chair et en os. Seul son décès pourra la promouvoir de nouveau au rang de symbole, comme lorsque personne ne savait où elle se trouvait. Le symbole qui se substitue à Norton, Archiboldi, jouit de la même condition « évanouissante » et tutélaire : il s'agit en effet d'un autre disparu sous l'égide duquel va se placer un groupe de « disciples ». Il est facile à voir pourquoi Girard établit un lien entre ce qui relève du religieux et les phénomènes de violence et de sacrifice : la victime sacrificielle est bien d'une certaine façon celle qui protège la communauté.

L'opposition commune à Pritchard de Pelletier et Espinoza et les autres gestes que nous avons décrits sont autant de signes qui préfigurent le relâchement imminent de la tension mimétique entre les deux collègues. Celui-ci advient lors d'un nouveau voyage des deux critiques à Londres. Espinoza, Pelletier et Norton prennent un taxi pour rentrer d'un dîner. Le chauffeur, un pakistanais, après quelques tours, reconnaît qu'il est perdu. Les critiques font

⁴³⁹ Roberto Bolaño, 2666, *op. cit.*, p. 97.

alors référence à Borges et à l’vocation par ce dernier du « labyrinthe » de Londres. Le pakistanais offusqué, réagit en les insultant. Pour Pritchard, l’élément qui faisait de lui un étranger au groupe était son ignorance sur Archimboldi. Pour le chauffeur de taxi c’est quelque chose qui a aussi forcément un rapport avec la littérature, la référence à Borges. Il se sent exclu et réagit avec véhémence. La littérature est une fois de plus l’étalon à l’aune duquel se mesurent les rapports entre les personnes. Cette fois-ci la réaction des critiques est plus violente. Lorsque le taxi s’arrête, ils font descendre le chauffeur de la voiture et le rouent de coups de pied jusqu’à le laisser inconscient. L’action frappe évidemment par le contraste entre cette violence et la caractérisation *a priori* ou attendue des critiques. En effet, le lecteur a forcément une représentation prototypique de l’office des personnages qui détermine son horizon d’attente vis-à-vis du comportement de ces derniers. La réflexion plutôt que l’action, les gestes mesurés, la raison voire la tolérance sont ainsi des déterminations *attendues* chez des personnages qui sont professeurs d’université. La violence met dès lors ici à nu une part du sujet en deçà de sa « culturalisation », une part restant connectée à l’instinctif et au désir. Le désir instinctif, à partir de là entendu comme primitif, se dévoile comme l’origine de l’accès de violence. La tension sexuelle des trois critiques évolue *in crescendo* au fur et à mesure que Norton devient plus libre —au sens de l’autonomie du sujet, comme Tinajero, Belano ou Lima. Cette petite communauté de trois personnes, ou quatre si nous incluons Morini, pour le moment absent, retrouve une sorte d’équilibre grâce à la violence envers la victime étrangère au groupe :

Quando cesaron de patearlo permanecieron unos segundos sumidos en la quietud más extraña de sus vidas. Era como si, por fin, hubieran hecho el ménage à trois con el que tanto habían fantaseado. Pelletier se sentía como si se hubiera corrido. Lo mismo, con algunas diferencias y matices, Espinoza. Norton, que los miraba sin verlos en medio de la oscuridad, parecía haber experimentado un orgasmo múltiple⁴⁴⁰.

Lacan, rappelle que la jouissance naît de la défiance de l’interdit : « non seulement le meurtre du père n’ouvre pas la voie à la jouissance que la présence de celui-ci était censée interdire, mais il en renforce l’interdiction »⁴⁴¹. Les trois critiques expérimentent la jouissance grâce à la rupture de la règle sociale qui interdit la violence. Le fait d’avoir perpétré la violence sur quelqu’un d’étranger au groupe marque un détournement ou une canalisation de la violence existant initialement entre ses membres, comme c’est manifestement le cas pour les rivaux Espinoza et Pelletier. Le discours pour désigner la victime émissaire est protéiforme, au sens où seul son but importe, indifféremment de ses modulations : établir la *différence* de la victime. Si la littérature est en général dans cette première partie du roman

⁴⁴⁰ *Ibidem*, p. 103.

⁴⁴¹ Jacques Lacan et Jacques-Alain Miller, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre VII, L’éthique de la psychanalyse : 1959-1960*, Paris, Ed. du Seuil, 1997, p. 207.

l'aune pour mesurer les affinités psychologiques, ce qui s'ensuit, les mots qui accompagnent l'action violente, relèvent d'un rejet identitaire plus basique. Ainsi, le pakistanais reçoit des insultes des critiques à cause de sa religion. La défiance vis-à-vis de l'interdit se perpétue après le déchainement de violence, car les critiques décident de laisser le chauffeur de taxi inconscient et de s'échapper en s'emparant du taxi pour l'abandonner. À *posteriori*, Pelletier et Espinoza sont traumatisés par l'évènement, et se demandent comment ils ont pu arriver à ce stade et c'est le désir sexuel qui revient comme explication :

Hablaron de la sensación que ambos sintieron mientras golpeaban el cuerpo caído. Una mezcla de sueño y deseo sexual. ¿Deseo de follar a aquel pobre desgraciado? ¡En modo alguno! Más bien, como si se estuvieran follando a sí mismos⁴⁴².

Pour Girard le cycle infini de la vengeance est remplacé dans la société contemporaine par la justice, une institution qui promet de s'occuper de la vengeance d'une façon codée, pénalisant l'infracteur selon les lois et en évitant le meurtre. En passant à côté de la médiation de la justice, les critiques sont en train de révéler la forme paradoxale de la jouissance. Elle est désirée au même temps que refoulée. C'est-à-dire que, pour le sujet, le caractère violent de la jouissance est attirant et repoussant au même temps. Ici, Espinoza et Pelletier arrivent à ce stade et, malgré la sensation positive du moment, les regrets marquent l'après-coup de la violence. En tout cas, cette sensation décrite par les critiques comme identique au fait de « se baiser soi-même » (pour traduire sans euphémisme le verbe « *follar* ») marque l'instant où le sujet pense avoir atteint l'objet de son désir. Ceci est expliqué par Girard mais aussi par l'école psychanalytique, dans le sens où le moi semble prendre finalement une forme substantielle, définitive, pendant ce bref instant. Cette substantialisation momentanée permet à Pelletier et Espinoza s'avoir la sensation d'accomplir l'amour fusionnel dont ils rêvent. Il n'y a plus de distance entre eux, Norton et, de manière générale, le monde, sont alignés en forme d'unité. Les actions des sujets sont sous l'influence de ce principe paradoxal qui régit aussi le désir mimétique : l'impossibilité d'arriver à un état constant de jouissance. Mais cela ne veut pas dire qu'ils ne vont pas essayer à nouveau de se rapprocher de cet état. L'épisode de cette violence est le signe qui annonce un deuxième ménage à trois, une possibilité qui avait déjà été abordée auparavant : « *Pelletier no estaba seguro de que Norton bromeara y aún estaba menos seguro de que él estuviera preparado para participar en un ménage à trois* »⁴⁴³. Ainsi, le deuxième ménage à trois n'est pas symbolique. Ce deuxième épisode se passe au Mexique, où les trois critiques vont pour essayer de trouver Archimboldi, après avoir obtenu des informations qui suggèrent qu'il pourrait s'y trouver. Morini n'est une nouvelle

⁴⁴² Roberto Bolaño, 2666, *op. cit.*, p. 105.

⁴⁴³ *Ibidem*, p. 84.

fois pas du voyage en raison de son état physique. La recherche d'Archiboldi au Mexique peut à notre sens être lue comme un trophée à donner à Norton. Après l'épisode de violence, l'Anglaise marque en effet ses distances avec les deux critiques. Privés de tout autre recours, le voyage au Mexique leur offre une nouvelle possibilité de démontrer à Norton leur capacité à parvenir de nouveau à ce stade indicible de la jouissance. Une des formes de *l'indicible* chez Bolaño (disons, celle qui n'est pas directement liée au Mal radical) est condensée ou signifiée dans *2666* par la figure d'Archiboldi, de la même façon que Tinajero la signifiait dans *Los detectives salvajes*. Comme cette dernière, c'est lui qui porte le secret de l'art.

Nous avons commencé à voir que la recherche d'Archiboldi est un supplétif du vrai élément à l'origine du désir des critiques, Liz Norton : Archiboldi semble dès lors remplir la fonction d'objet à conquérir, comme un trésor qui promet le Salut. Mais dans les dernières pages de la *Parte de los críticos* il semblerait que Norton est elle-même en réalité un médiateur et non pas un objet. Si Norton est un médiateur, qu'est-ce que les critiques désirent chez elle ? Pourquoi est-elle si fascinante à leurs yeux ? La réponse pourrait se trouver dans les idées que nous avons développées autour de la figure de l'artiste romantique. Norton est le seul personnage des quatre critiques qui se rapproche le plus de l'éthique de l'artiste. Comme nous l'avons souligné plus haut, il n'y a pas une grande différence entre les caractéristiques de Norton et celles d'Ulises Lima et Arturo Belano. Ce qui démontre que, finalement, le lecteur peut reconnaître ici la même hiérarchisation apparente entre les artistes romantiques accomplis et le reste des personnages. La différence est simplement que dans le cas de cette première partie de *2666*, la narration se focalise surtout sur les « non convertis » à la religion de l'art, ceux qui ne savent pas encore comment aborder sa sacralité. Les critiques, en tant que chercheurs littéraires, arrivent à saisir qu'il y a un secret dont ils ont besoin, sans pouvoir mettre en pratique la vie artistique. Norton, même si elle n'écrit pas, est une créatrice, comme en témoignent son attitude et ses actes. C'est ainsi grâce au personnage de Norton que la trame avance, elle est le pivot à partir duquel les autres personnages et les actions évoluent. En ce sens, Norton partage un nombre important de caractéristiques avec Cesárea Tinajero dans *Los detectives salvajes*. Une nouvelle fois, un personnage féminin (le nom de Cesárea évoque bien la maternité, une maternité non-anachronique avec le temps du mythe puisque les césariennes se pratiquaient déjà à l'époque de la Rome antique) serait à l'origine des actions des autres personnages ainsi que la détentrice d'un secret qu'ils voudraient s'approprier. Et ce secret n'est qu'un *art de vivre* répondant aux caractéristiques décrites lorsque nous nous sommes intéressés à l'analyse du réal-viscéralisme. D'une certaine manière, Norton est une avant-gardiste. Elle ne conçoit pas l'art comme quelque chose de séparé de la vie. Il a été expliqué que le discours de l'avant-garde prône la rupture avec la tradition et célèbre l'altérité.

Norton est ainsi celle qui, montrant la voie aux critiques, fait découvrir à ses collègues un artiste appelé Edwin Johns. Ce dernier, renvoyant à la problématique de l'art contemporain de l'accès d'un objet ou acte non « destiné » au statut d'œuvre d'art doit en effet sa célébrité à une production à la fois polémique et extrême. Johns se coupe ainsi la main et l'amène chez un taxidermiste pour l'inclure dans un tableau :

Éste, de dos metros por uno, era, bien mirado (aunque nadie podía estar seguro de mirarlo bien), una elipsis de autorretratos, en ocasiones una espiral de autorretratos (depende del lugar desde donde fuera contemplado), en cuyo centro, momificada, pendía la mano derecha del pintor⁴⁴⁴.

On retrouve ici l'habituelle antinomie bolañienne : d'un côté l'artiste se sacrifie pour son art au point de donner une partie de son corps pour ce faire, de l'autre côté s'exerce évidemment une ironie mordante qui pointe le geste dans son excès absurde et pathétique. Ce n'est que plus tard que le lecteur va découvrir que Johns finira interné dans un centre psychiatrique.

Nous l'avons répété à des nombreuses reprises, chez Bolaño l'art est l'étalon à l'aune duquel se forge l'identité d'une communauté : il définit ce qui sera sacralisé et ce qui sera refoulé. Le lynchage du bouc émissaire est le moment fondateur pour définir ces valeurs. Ainsi, compte tenu de la valorisation de la littérature au sein du groupe de critiques, il est plus évident de voir pourquoi le chauffeur de taxi pakistanais a été attaqué. Par la suite, après le sacrifice, la victime garde un caractère sacré pour la communauté. Cette qualité sacrée explique l'importance des regrets ressentis par les critiques après avoir battu le chauffeur de taxi : ils ont attaqué la personne sacralisée par l'avant-garde, l'Autre. Le chauffeur, en tant que migrant, représente bien le concept d'autrui, de ce qui est étrange et n'appartient pas à la communauté. C'est à cause de cette primauté de l'art que Norton a toujours le contrôle de la situation. C'est elle qui décide quand est-ce qu'elle va commencer à sortir avec les critiques et c'est aussi elle qui décide quand est-ce qu'il faut arrêter. Les critiques tentent de s'adapter à ce rythme et, ce faisant, changent leur mode de vie au fur et à mesure que la trame avance. Le voyage au Mexique est la conséquence finale de ce changement. À la fin, Norton abandonne les deux rivaux et choisit celui qui incarne l'altérité de la façon la plus marquée : Morini. L'histoire de cette partie se termine avec les deux rivaux, Pelletier et Espinoza, toujours au Mexique. Pour sa part, Norton rentre en Europe et avoue son choix aux critiques dans une lettre. La situation de santé de Morini fait de lui un être à la marge. Il est dépendant de son fauteuil roulant et il est même incapable d'accompagner les autres critiques au Mexique. Du fait de ses limitations, il reste dans la majeure partie de la diégèse au second plan, à l'exception de la visite à l'artiste Johns. Mais c'est sa différence qui devient alors un facteur

⁴⁴⁴ *Ibidem*, p. 76.

décisif. Norton choisit l'amour de Morini, car il correspond aux prémices de l'idéologie avant-gardiste : il représente l'Autre. Le ménage à trois, juste avant le retour de Norton du Mexique, est une sorte de cérémonie de séparation. Après l'acte, Norton pense à Morini, dont elle a reçu une lettre quelques heures auparavant. Norton choisit Morini de la même façon qu'elle aurait pu choisir le chauffeur pakistanais. Ils sont tous les deux des êtres étrangers à la communauté de critiques, le pakistanais à cause de son ignorance de la littérature, Morini à cause de ses limitations physiques qui l'empêchent de suivre ses amis au Mexique. Les critiques, en effet, ne peuvent offrir rien de plus à Norton après le ménage à trois. Cet acte représente la dernière tentative pour montrer à Norton leur capacité de se constituer dans la différence vis-à-vis de la norme. Pour Norton, essayer de rester avec eux est une répétition du même, tandis qu'elle préfère, comme tous les artistes avant-gardistes, la nouveauté.

II.3.2. Le sacré

Le seul moment où Morini occupe le premier plan de la narration est la scène où les critiques vont à l'asile chercher Edwin Johns. Morini est l'interlocuteur officieux du groupe lors de l'entretien. Il semble être celui qui comprend mieux l'affaire. La marginalité de Morini est ici bien confirmée symboliquement par son affinité avec la folie (marginalité par excellence) –ou tout au moins sa métonymie, l'asile— de Johns, dont Morini est l'interlocuteur privilégié. Les deux ont en commun le fait de ne pas appartenir à ce qui pourrait être nommé « la norme ». Et cela devient évident lorsque Johns et Morini se retrouvent tête à tête. Johns regarde directement Morini :

En lo primero que se fijó fue en la silla de ruedas de Morini, que le sorprendió agradablemente, como si evidentemente no esperara esta súbita materialización. Morini, por su parte, no pudo evitar mirarle el brazo derecho, donde la mano no existía⁴⁴⁵.

La reconnaissance de l'interlocuteur comme appartenant à ceux qui sont différents lie les deux personnages⁴⁴⁶. Ce qui pourrait être considéré comme une limitation est en réalité une vertu, ce qui confère une aura particulière au sujet. Il est possible d'imaginer les artistes, comme ceux qui présentent un manque par rapport à l'identité du groupe. Par exemple, il est clair que le manque d'argent pour l'artiste des marges est déjà un gage d'identité alternative, condition qui est très présente dans *Los detectives salvajes*. L'artiste sans argent se place de manière presque automatique dans le groupe des artistes bohèmes, extérieurs au système institutionnel. La théorie de Girard sur la sacralité de la victime aliénée vis-à-vis de la

⁴⁴⁵ *Ibidem*, p. 121.

⁴⁴⁶ Le philosophe développe une histoire qui retrace la désignation du malade mental comme aliéné. Voir Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 2016.

communauté trouve ainsi un écho dans le cas des textes de l'écrivain chilien. Chez Bolaño, il y a en effet toujours la sensation que les sujets « différents » savent quelque chose que les sujets « normaux » ne savent pas. Une sorte de connaissance métaphysique qui échappe à la communauté mais dont ils ont besoin. Il est donc évident que le sujet désirant se tourne vers l'énigme du sujet étranger. C'est seulement à travers l'étranger au groupe que le sujet désirant peut communier avec le sacré. Dans *La parte de los críticos*, Norton choisit Morini comme interlocuteur parce que c'est lui qui possède le secret de l'artiste Edwin Johns :

–¿Usted cree parecerse a mí? –dijo Johns.

–No, yo no soy un artista –respondió Morini.

–Yo tampoco soy un artista –dijo Johns–. ¿Usted cree parecerse a mí?

Morini movió la cabeza de un lado a otro y su silla de ruedas también se movió. Durante unos segundos Johns lo miró con una leve sonrisa dibujada en sus labios finísimos y sin sangre⁴⁴⁷.

La négation par Johns de son éventuel statut d'artiste ne nous semble faire ici que l'engager sur la voie de l'artiste des marges, celui qui ne croit pas à un statut institutionnel. Johns considère à Morini comme son égal. Ensuite, l'artiste lui dit à l'oreille la raison pour laquelle il s'est coupé la main. Ce qui fait de Morini le personnage privilégié, élu, même, qui possède le secret de l'énigme, ce qui ne va cependant pas l'empêcher de continuer son travail de chercheur. Ainsi, on pourrait dire que cette communication du secret de l'artiste à Morini a un caractère rituel, le rituel étant on le sait la manière la plus consensuelle de communiquer avec le sacré. Morini est ici presque un « prêtre » qui aide le reste de la communauté à se souvenir d'un acte fondateur. À ce sujet, on pourra trouver remarquable le présage concernant Morini exprimé par Pelletier et Espinoza.

(...) ambos consideraban a Morini como si el italiano fuera Euríloco, el fiel amigo del cual se cuentan en la Odissea dos hazañas de diversa índole. La primera alude a su prudencia para no convertirse en cerdo, es decir alude a su consciencia solitaria e individualista, a su duda metódica, a su retranca de marinero viejo. La segunda, en cambio, narra una aventura profana y sacrílega, la de las vacas de Zeus u otro dios poderoso, que pacían tranquilamente en la isla del Sol, cosa que despertó el tremendo apetito de Euríloco, quien, con palabras inteligentes, tentó a sus compañeros para que las mataran y se diesen entre todos un festín, (...) y por este acto, es decir, por este festín, el barco en el que iba Euríloco naufragó y murieron todos los marineros⁴⁴⁸.

Ici, sous la forme d'une allégorie, on retrouve presque mot pour mot les caractéristiques du bouc émissaire tel que nous l'avons identifié chez Bolaño. L'individualisme de Morini/Euryloque est ainsi ici promu, car c'est grâce à son caractère solitaire que ce dernier arrive à se sauver et éviter ainsi d'être transformé en pourceau. On observera bien sûr avec profit que Morini est, grâce au signifiant espagnol, encore une fois confirmé dans son rapport de proximité ou de bonne intelligence avec la *folie* : *Euri-loco*. C'est ainsi la différence qui le sauve et le valorise, faisant de lui quelqu'un de digne de respect pour le reste de la

⁴⁴⁷ Roberto Bolaño, *op. cit.* p. 124

⁴⁴⁸ *Ibidem.* p. 67

communauté. Nous aurions donc ici, figuré, le Salut promis chez Bolaño aux sujets (ou tout au moins à la plupart d'entre eux) dont l'identité ne coïncide pas parfaitement avec celle du groupe. Morini ne deviendra pas un pourceau. Et ce d'autant moins qu'il est important de mettre en évidence que les critiques vont rencontrer plus tard un personnage appelé « el Cerdo ». Il s'agit d'un fonctionnaire qui travaille au Ministère de Culture mexicain. C'est lui qui donne les premières informations sur Archimboldi au Mexique.

La nature double du *pharmakos* (le vocable est véritablement synonyme de « bouc émissaire » dans la théorie girardienne) permet au sujet étranger de fonctionner comme médiateur entre les gens de la communauté et le sacré. L'identité hétérogène de l'artiste avant-gardiste donne de nouveau prise à une double lecture, comme cela a été le cas pour l'analyse que nous avons proposée du phénomène du Mal. Bolaño place ainsi une fois de plus la dialectique du hasard et de la causalité au centre de sa problématique. La causalité et le hasard s'opposent non seulement comme modes de connaissance (ce qui était le cas lorsque nous avons analysé la connaissance du Mal), mais aussi comme modes de *praxis*. En schématisant, on peut dire que le membre de la communauté nous renvoie à l'idée d'ordre (le *cosmos* où chaque chose est à sa place : l'organicité de cette communauté). Tandis que, on l'aura compris, l'étranger renvoie à l'idée de chaos. C'est cette forme du chaos qui s'impose comme la voie vers le sacré médiatisé par l'étranger, comme nous allons l'expliquer immédiatement. Lors de l'entretien entre les critiques et Edwin Johns, celui-ci explique en effet à Morini cette conviction :

La casualidad, si me permite el símil, es como Dios que se manifiesta cada segundo en nuestro planeta. Un Dios incomprensible con gestos incomprensibles dirigidos a sus criaturas incomprensibles. En ese huracán, en esa implosión o sea, se realiza la comunión. La comunión de la casualidad con sus rastros y la comunión de sus rastros con nosotros⁴⁴⁹.

Le hasard est alors une manifestation du sacré, car tous les deux sont incompréhensibles. La difficulté à expliquer les deux oblige à communiquer avec eux à travers des médiateurs et à travers la pratique des rituels. De cette manière, la communion de type religieux est la possibilité d'établir un pont symbolique entre la communauté et les formes pouvant être revêtues par le sacré. Dans le roman, pour les personnages qui considèrent l'art comme sacré, ce pont est bâti grâce à la médiation des artistes ou des personnages aux caractéristiques proches de l'artiste. Ces personnages sont aussi la plupart du temps des étrangers par rapport à un groupe ou une communauté majoritaire.

⁴⁴⁹ *Ibidem.* p. 123

II.3.3. Le fou comme victime et représentant du sacré

La quête de Johns menée par les critiques nous semble être une préfiguration de la quête d'Archimboldi. Mais la scène présente des ressemblances encore plus frappantes avec une autre visite à l'asile, au sein même de 2666, dans la deuxième partie du roman. Lola, l'épouse d'Amalfitano, va chercher le poète qu'elle admire à l'asile de Mondragón (nous avons déjà indiqué plus haut que sous les traits de ce personnage sans nom propre, une partie de la critique a reconnu Leopoldo María Panero). Les deux visites sont régies par le même principe. Il s'agit pour les visiteurs de pouvoir obtenir un entretien avec le patient interné pour comprendre le mystère dont ce dernier détient le secret. Si le secret n'est finalement jamais révélé, comme c'est la coutume chez Roberto Bolaño, la visite à l'asile est cependant une forme de rituel dont nous pourrions dire que la fonction est de ne pas perdre le lien avec le sacré. Il y a dans l'œuvre, nous l'avons vu, un troisième « fou » susceptible d'être le détenteur d'un secret, Quim Font : sa révélation est peut-être le but poursuivi par les nombreux personnages lui rendant visite à l'asile pour écouter le récit de son histoire dans *Los detectives salvajes*.

Nous voyons avec l'exemple d'Edwin Johns qu'il est possible de considérer le fou comme un médiateur avec le sacré, ce qui nous conduit à nous arrêter un bref instant sur les rapports entre folie et sacralité. La folie est traditionnellement ressentie comme un facteur de perturbation de la société, et d'aliénation du sujet vis-à-vis de cette dernière. Michel Foucault, dans son œuvre *Histoire de la folie à l'âge classique*, décrit la façon dont la folie a été perçue, étudiée et traitée à l'époque de la transition précédant l'avènement de la modernité. Il essaie de montrer comment la façon de percevoir le fou comme un être différent est le fait d'un jugement arbitraire qui a pour conséquence la relégation du fou aux marges de la société. La démarche de Foucault consiste ainsi à montrer comment le rationalisme place au cœur de sa stratégie pour enfermer les « aliénés » la création d'une dialectique qui oppose la raison à la folie :

Une conscience pratique de la folie : ici le dégagement n'est ni virtualité, ni virtuosité de la dialectique. Il s'impose comme une réalité concrète parce qu'il est donné dans l'existence et les normes d'un groupe ; mais plus encore, il s'impose comme un choix, un choix inévitable, puisqu'il faut bien être de ce côté-ci ou de l'autre, dans le groupe ou hors du groupe. Encore ce choix est-il un faux choix, car seuls ceux qui sont à l'intérieur du groupe ont le droit de désigner ceux qui étant considérés comme à l'extérieur, sont accusés d'avoir choisi d'y être⁴⁵⁰.

⁴⁵⁰ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 183.

Il est sans doute frappant de retrouver chez Foucault une terminologie proche de celle de la théorie du bouc émissaire. C'est *le groupe* qui fait office d'émetteur de la loi et les limites qu'il impose déterminent l'appartenance du sujet à la norme ou le condamne à l'aliénation. Il constitue donc un cas exemplaire de la logique mise en œuvre dans le choix et la désignation du bouc émissaire. Celui qui est considéré comme trop différent doit ainsi se résigner à ne pas bénéficier de ce dont jouissent les autres membres de la communauté. Le sujet déclaré fou peut être banni ou enfermé, et dans les deux cas il est donc mis à l'écart, comme s'il existait un risque de contamination. La conscience de ce phénomène est visible lorsque, dans *2666*, Amalfitano est en train de lire les lettres envoyées par Lola depuis San Sébastian, où elle se trouve pour essayer, nous l'avons dit, d'avoir un entretien avec le poète interné : « *La locura es contagiosa, pensó Amalfitano sentado en el suelo del porche de su casa mientras el cielo se cerraba de repente* »⁴⁵¹. Ce qui nous intéresse plus particulièrement ici, c'est que le poète de l'hôpital psychiatrique de Mondragón, Quim Font et Edwin Johns sont enfermés dans des asiles par des représentants de la société demeurant invisibles. Le texte ne fait jamais référence aux détails de leur internement, encore moins, donc, aux personnes qui ont décidé de les enfermer. Il y a là comme une espèce de loi invisible qui s'impose, une loi que les trois personnages respectent de manière plutôt docile. Aucun des trois n'essaie de s'échapper. Cela est encore plus clair pour le poète de l'hôpital psychiatrique de Mondragón, car il rejette à plusieurs reprises la proposition de Lola de fuir de l'asile et s'installer en France. Son rejet est radical, il ne cherche pas à argumenter, il ignore pure et simplement la proposition.

La raison de l'homme moderne est donc une force invisible chez Bolaño, et il semble bien que le cadre qu'elle institue et prescrit ait pour conséquence l'oppression ou tout au moins la frustration des « forces créatrices » de ceux qui « déraisonnent ». Il nous semble en effet que souvent dans l'œuvre de Bolaño, quand, un personnage est placé sous signe de la rationalité, c'est qu'il est de façon concomitante le représentant, voire le garant des règles instaurées par la société ou le groupe. Les personnages qui tentent de ramener « à la raison » dans *Los detectives salvajes*, les projets insensés des réal-viscéralistes constituent une bonne illustration de cette corrélation. C'est par exemple le cas de Xosé Lendoiro, un avocat qui tente d'humilier Belano, qui l'horripile au plus haut point (notamment parce que le Chilien a couché avec sa fille) et pour se venger duquel Lendoiro va souhaiter tirer parti de son statut social nettement plus élevé que celui du poète réal-viscéraliste. Ou encore le cas de Laura Jáuregui, qui reproche à Belano, son petit ami à une époque, ses projets insensés ou idéalistes, ou encore de faire de la poésie et d'explorer le monde, opposant à tout cela une vision

⁴⁵¹ Roberto Bolaño, *2666*, *op. cit.*, p. 228.

pragmatique de la vie : « *Y yo le dije: pues allá tú, que seas feliz, vive en ellos y muérete en ellos si quieres, yo ya viajaré cuando tenga dinero* »⁴⁵². D'autres personnages sont plus « respectueux » vis-à-vis de la folie. Ainsi, dans 2666, Amalfitano ne tente jamais d'empêcher son épouse Lola de partir, même si cela signifie qu'elle est en train d'abandonner son mari et sa fille Rosa. Il va plus loin : il reçoit Lola quelques années plus tard lorsque celle-ci se présente de manière imprévue à son domicile. Ce n'est que plus loin dans l'œuvre que le lecteur comprendra le pourquoi de l'attitude d'Amalfitano : lui-même donne des signes de folie dans sa ville d'adoption au Mexique, Santa Teresa. On voit de ce fait qu'Amalfitano, comme d'autres personnages que nous avons mentionnés, pourra apparaître comme un médiateur, entretenir de profondes affinités avec la sphère de la folie. Quant aux apôtres de la raison, ils ont besoin de la folie pour pouvoir élaborer un discours dialectique. D'une certaine manière, ils sont dépendants de la folie pour que leur système puisse fonctionner. Comment assurer l'identité du groupe s'il n'y a pas un élément différent auquel l'opposer ? La notion même d'identité a été pensée comme ce qui s'oppose au différent. Foucault formule le problème comme une relation entre la raison et la folie d'interdépendance. Ainsi, il place le fou au cœur de ce rapport conflictuel :

Comme le bouffon du Moyen Age, il vit au milieu des formes de la raison, un peu en marge sans doute puisqu'il n'est point comme les autres, mais intégré pourtant puisqu'il est là comme une chose, à la disposition des gens raisonnables, propriété qu'on se montre et qu'on se transmet. On le possède comme un objet. Mais aussitôt lui-même dénonce l'équivoque de cette possession. Car s'il est pour la raison objet d'appropriation, c'est qu'il est pour elle objet de besoin. Besoin qui touche au contenu même et au sens de son existence; sans le fou, la raison serait privée de sa réalité, elle serait monotonie vide, ennui d'elle-même, désert animal qui lui rendrait présente sa propre contradiction⁴⁵³.

Une nouvelle fois, le vocabulaire de Foucault présente des ressemblances avec celui de Girard. Le fou est qualifié d'objet, un objet que les autres veulent s'approprier pour en disposer selon leurs besoins. Dans le désir mimétique, le sujet qui veut s'approprier l'objet pense avoir la légitimité pour *objectiver* l'Autre. Mais le leurre du désir montre que le sujet est en fait dépendant de cet objet et qu'il en a besoin pour survivre (ou du moins pour tenter de parvenir à un sentiment de satisfaction, d'accomplissement). Le système du désir triangulaire inverse le rapport : l'objet est en fait un autre sujet qui hante le premier individu. Pour Foucault le rapport entre la raison et la folie est le même. Il s'agit d'un retournement copernicien : celui qui se voit au centre de l'univers est en fait l'être qui se trouve en orbite autour de ses obsessions. Ce qui explique l'importance du fou dans la littérature de Bolaño.

Les fous chez Bolaño ne sont pas des victimes du sacrifice comme les autres. Il semblerait en effet qu'ils sont des versions itératives d'un sacrifice originel. Donc, du moins

⁴⁵² Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, op. cit., p. 211.

⁴⁵³ Michel Foucault, op. cit., p. 365.

pour la perspective première proposée par le texte (nous avons dit que la deuxième est le regard ironique envers la première), toujours favorable à l'altérité, les fous sont toujours déjà les symboles sacrés de ce sacrifice ancestral qui a sauvé la communauté au commencement de l'humanité. Les fous auraient donc un accès privilégié à la vérité offerte par le sacré. Dans cette optique, rencontrer et s'entretenir avec le fou pourra apparaître comme une chance et même une forme de prérogative au second degré (celle du médiateur, de l'« interprète ») pour les personnages bolañiens et ceux d'entre eux qui croisent des fous sont ainsi souvent fascinés par leur aura et se montrent particulièrement désireux d'apprendre ce que leur interlocuteur peut leur enseigner. Ainsi, les critiques de la première partie de *2666* se déplacent jusqu'à l'asile suisse où est interné le poète Edwin Johns pour essayer d'avoir un entretien avec lui. Il s'agit surtout pour eux d'essayer de comprendre, répétons-le, les vérités qu'ils n'arrivent pas à percevoir. Perçu comme celui à qui la raison fait défaut, le fou est donc pensé en termes de *manque*. Or, parfois dans l'œuvre ce manque peut revêtir une dimension plus concrète, et en particulier physique. C'est ainsi qu'Edwin Johns est amputé d'une main. L'incomplétude mentale aurait donc ici pour corrélat une incomplétude physique. Mais, chez Bolaño, le signe de cette dernière incomplétude doit à notre sens être inversé. Si la différence est comme nous l'avons dit, et de toute évidence, une valeur positive dans l'œuvre alors on mettra l'accent sur le fait que l'incomplétude physique soit préméditée, c'est-à-dire décidée par l'artiste lui-même, qui va se couper la main. Il chercherait par ce geste à se détacher des autres et sacrifier sa complétude physique pour atteindre une forme de cohérence, nous pourrions dire, une « intégrité » paradoxale, en tant qu'être des marges. Cela pourrait être une des raisons pour lesquelles aux yeux des critiques, Edwin Johns devient une sorte de héros, à l'exotisme mystérieux. Notons en passant que Morini, le seul des trois critiques hommes à être lui aussi victime d'un amoindrissement physique (la *maladie*, évidente obsession bolañienne) susceptible de constituer une « différence » devient de ce fait le dépositaire potentiel du secret de Johns. Toutefois, la fascination pour le fou n'est pas l'exclusivité du seul Morini : elle concerne, nous l'avons compris tout le groupe d'amis, en tant que ces derniers, universitaires incarnent par excellence l'institution, c'est-à-dire une rationalisation de la société. Et nous pouvons donc, pour expliquer ce phénomène établir le lien avec notre idée initiale : le fou, en tant qu'objet devenu besoin de la raison pour exister, serait donc d'une certaine façon *recherché* par les tenants de la rationalité qui se trouvent à son endroit dans un besoin que nous avons qualifié de « dialectique ». La raison a besoin de son « autre ».

La situation de quête permanente dans l'œuvre de Bolaño prend ainsi un tout autre sens lorsque nous prenons en compte ce besoin. Le meilleur exemple est la récurrence des récits de Quim Font, dans la deuxième partie de *Los detectives salvajes*. Cette itération joue avec l'idée

que le lecteur potentiel revient lui aussi à plusieurs reprises à l'asile. Au total, il y a huit segments ou paragraphes correspondant à la narration de Font, ce qui fait de Font le deuxième personnage le plus important de cette partie derrière Amadeo Salvatierra. Le texte semble ainsi à ce moment-là mettre en avant le discours de ceux qui sont considérés comme fous et privilégier l'incorporation de leur voix dans la diégèse. Significativement, au moment où le personnage du fou semble penser avoir donné tout ce qu'il pouvait offrir à travers le discours qu'il profère, tout se passe comme s'il essayait de disparaître :

Los locos giraban a mi alrededor y yo me quedé quieto como el pensador de Rodin y los miré y luego miré el suelo y vi hormigas rojas y negras enzarzadas en combate y no dije ni hice nada. El cielo era muy azul. La tierra era marrón clara, con piedritas y terrones. Las nubes eran blancas y corrían en dirección oeste. Luego miré a los locos que deambulaban como fichas de un azar aún más enloquecido y volví a cerrar los ojos⁴⁵⁴.

Le fou qui donne constamment des pistes ou indique des voies, c'est-à-dire en tant que médiateur du sacré, peut se sentir prisonnier de ce rôle. En effet, le passage que nous venons de citer semble montrer la fatigue causée par le devoir apparemment assigné au fou, par cette responsabilité qui lui incombe d'une manière indéfinie. Même s'il ferme les yeux, il n'a pas le droit de se « protéger » du hasard, représenté par les fous qui courent de manière hasardeuse. Le hasard, nous l'avons montré dans le chapitre dédié au Mal, s'oppose dans l'histoire des idées à la causalité. Et on peut à partir de là dire que le fou va concevoir le monde comme un jeu de hasard. Le fou veut fermer les yeux et essayer d'échapper au monde quadrillé par la rationalité, s'affranchir des visions totalisantes au profit de visions plus parcellaires (fantasme romantique s'il en est). Il veut marquer une pause dans la confrontation avec le réel dont il aurait la prérogative. Conformément à l'image d'Epinal, le fou aurait, plus que les autres, conscience de ses propres limitations. Et ceci du fait de l'ironie qu'il s'applique constamment à lui-même. Du fait également qu'il est plus spontanément enclin à livrer l'information et le détail de sa détresse. Si nous comparons cette capacité à confesser sa faiblesse à l'attitude d'un être excessivement rationnel comme par exemple, le personnage de Lendoiro, l'un des plus surdéterminés et caricaturaux de *Los detectives salvajes*, dans un premier temps toujours enclin à se définir comme *un gigante*, il sera aisé de comprendre la succession de déboires qui l'afflige. L'*hybris*, cet orgueil démesuré, comme souvent associé à l'homme rationnel (« maître et possesseur » de la nature depuis Descartes) est ainsi l'un des marqueurs nets de la différence entre le fou et le rationaliste. Quoique schématique, le texte de Bolaño joue avec l'opposition dialectique que nous décrivons et tranche plutôt, on l'aura compris, en faveur de ce qui lui semble le plus proche d'une vision « existentialiste » de l'être. Existentialiste, au sens où le fou semble de nature double, donc non réductible à l'Un sur lequel se fonde toute

⁴⁵⁴ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, op. cit., p. 369.

rationalité. C'est dans cette contradiction intrinsèque du deux que le fou semble se référer toujours à une réalité *autre*. Mais c'est pourtant le fou qui semble accepter de la manière la moins tragique le destin humain. Ainsi, la sérénité des fous de Bolaño est exemplaire.

Le mode d'expression privilégiée de la folie chez Bolaño comme ailleurs est on le sait le délire. Le délire permet de dissocier discours narratif et récit diégétique. Ainsi, le récit diégétique, à savoir la suite d'actions et de péripéties qui déterminent l'histoire, est suspendu par le discours narratif, où le texte imite la subjectivité du narrateur. Dans le délire, le registre narratif se caractérise par une tonalité poétique (c'est-à-dire surtout métaphorique), ce qui a pour effet d'installer un autre type de correspondance entre la narration et les faits. Le délire est une exploration du sacré, au sens où il peut constituer une tentative de s'approcher de l'indicible en trouvant un moyen palliatif d'exprimer cette dernière. Il s'agit à notre sens d'une caractéristique centrale de l'écriture de Bolaño. Le récit s'interrompt pour laisser la place à l'expression d'une sensibilité jugée plus capable que la raison de s'approcher des secrets de la condition humaine. Foucault attribue au délire les caractéristiques suivantes :

Au cœur de la folie, le délire prend un sens nouveau. Jusqu'alors, il se définissait entièrement dans l'espace de l'erreur : illusion, fausse croyance, opinion mal fondée, mais obstinément poursuivie, il enveloppait tout ce qu'une pensée peut produire quand elle n'est plus placée dans le domaine de la vérité. Maintenant le délire est le lieu d'un affrontement perpétuel et instantané, celui du besoin et de la fascination, de la solitude de l'être et du scintillement de l'apparence, de la plénitude immédiate et du non-être de l'illusion⁴⁵⁵.

Foucault insiste donc sur l'historicité de la considération de la folie et du délire comme des conditions négatives *a priori*. Lorsqu'il évoque le domaine de la vérité, le philosophe français se réfère à la raison comme seule voie de la connaissance. Tout ce qui échappe à la raison ne saurait être légitime. Foucault utilise des qualificatifs et des images qui décrivent le délire comme une entité de l'entre-deux, capable, selon lui, de révéler la vraie nature de ce qui caractérise l'humain. Nous pouvons à partir de là formuler l'hypothèse suivante. Et si le secret vers lequel pointe le délire n'était autre que celui de l'origine de la violence comme le propose Girard ? Dans ce cas, le délire des personnages chez Bolaño pourrait être l'indicateur de leur besoin de s'approcher du hasard et du chaos. Ce hasard et ce chaos vis-à-vis desquels ces personnages n'arrêtent pas d'exprimer leur crainte, en même temps qu'ils ne cessent jamais d'être sujets à la fascination exercée sur les amants de l'inconnu par les fous et les artistes bolaniens. Comment se manifeste à partir de là le délire chez les personnages ? En général, il caractérise le langage des prophètes (les fous et les artistes), que nous allons considérer comme le premier élément de notre typologie. Mais le registre du sacré se manifeste aussi dans deux autres configurations. Dans le rêve, où la modalité onirique prend

⁴⁵⁵ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 369.

le dessus ; et dans le discours des personnages qui tombent sous l'influence des prophètes. Parfois, la proximité relative du sacré suffit à exercer une influence dans le discours du personnage. Le fou est le maître de ses actions, le seul qui, ayant renoncé aux limitations du règne de la raison, se reconnaît dans le chaos et peut parler des choses y ayant trait ou bien préférer le silence quand il le considère nécessaire. Le fou témoigne par ses gestes et ses actes d'une connaissance qui passe par ce savoir poétique, une alchimie qui permet d'avoir un rapport différent avec la réalité. Il est le détenteur d'une technique ancienne, par opposition à la technique moderne telle qu'elle est comprise par Heidegger. La technique dont nous parlons est encore un savoir qui dévoile quelque chose, et non pas une façon de disposer de tout à travers la science (c'est-à-dire le rationalisme). Cette technique est clairement visible dans la scène de l'entretien de Lola et Imma avec le poète de l'hôpital psychiatrique de Mondragón :

El poeta la miró con interés (...) y volvió a expeler el humo en las formas más caprichosas, como si durante su larga estancia en Mondragón se hubiera dedicado a perfeccionar tan singular arte. ¿Cómo lo haces?, preguntó Lola. Con la lengua y poniendo los labios de determinada manera, dijo. A veces, como si los tuvieras estriados. A veces, como si te los hubieras quemado tú mismo. A veces, como si estuvieras chupando una polla de tamaño mediano tirando a pequeño. A veces, como si dispararas una flecha zen con un arco zen en un pabellón zen. Ah, entiendo, dijo Lola⁴⁵⁶.

Nous appelons *délire* le discours du fou dans le sens où il renonce de manière consciente à un langage qui soit aussi au service de la technique moderne, ou plus exactement au service de la relation d'instrumentalité ou d'utilité que la technique au sens heideggérien implique. Le langage du fou, en ce sens précis « inutile », est toujours une tentative de lier le sujet à une autre réalité non mesurable ni objectivable. Ici, le poète possède un art, qu'on qualifiera de « singulier », par opposition au caractère « universel » de la théorie scientifique indissociable de la rationalité technicienne. Dans l'extrait cité, le poète décrit d'abord un processus physique pour accomplir son art, en utilisant la langue et les lèvres. Puis il finit par une image, évoque un état d'esprit qui semble se situer au-delà du monde physique : il faut évacuer la fumée comme une flèche zen. Comme on le sait, la philosophie orientale zen décrit un état de l'être où celui-ci est « coupé » du monde sensible. La technique au sens premier dévoile donc une autre réalité, impossible à atteindre dans le monde sensible.

Le deuxième élément de notre typologie bolañienne du délire est donc le rêve. Ici, le procédé est plus simple, car dans la tradition littéraire le rêve est associé à une manière de se dissocier de la réalité et d'accomplir des choses qui ne sont pas possibles dans le monde physique. Le statut du rêve change avec l'interprétation psychanalytique. Il n'est plus qu'un état où se manifestent les réalités alternatives, mais ces manifestations sont étroitement liées à

⁴⁵⁶ Roberto Bolaño, 2666, *op. cit.*, p. 223.

l'inconscient. C'est l'*Autre* qui habite à l'intérieur du sujet qui produit ces images apparemment sans relation entre elles. On pourrait dans cet esprit montrer le rapport dans le rêve entre le sujet désirant et le médiateur. Dans la *Parte de los críticos* de 2666, nous avons qualifié Morini comme incarnant caractéristiquement l'altérité, et nous l'avons par conséquent identifié comme un médiateur vis-à-vis du sacré. Or, Norton étant l'objet du désir des trois critiques, Morini va prévisiblement rêver d'elle. La jeune femme est ainsi perçue comme une présence mystérieuse au milieu d'un cadre dans un premier temps paisible, Morini se trouvant lui-même au bord d'une piscine. À la fin du rêve, le discours narratif semble échapper à toute forme de contrôle et le rêve de Morini va ne plus être composé que d'images et d'intuitions. Il est ainsi en train d'observer une ombre qui bouge au fond de l'eau :

Morini todavía podía verla, una mancha diminuta que se aprestaba a escalar la roca convertida ahora en una montaña, y su visión, tan lejana, le anegaba los ojos en lágrimas y le producía una tristeza profunda e insalvable, como si estuviera viendo a su primer amor debatiéndose en un laberinto. O como si se viera a sí mismo, con unas piernas aún útiles, pero perdido en una escalada irremediabilmente inútil. También, y no podía evitarlo, y era bueno que no lo evitara, pensaba que aquello se parecía a un cuadro de Gustave Moreau o a uno de Odilon Redon. Entonces volvía a mirar a Norton y ésta le decía:
–No hay vuelta atrás⁴⁵⁷.

L'ombre et le labyrinthe sont les reflets d'une réalité estompée, où il est impossible pour le sujet du rêve de comprendre les formes malgré son effort. L'intuition, le sensible, prennent le dessus pour s'ériger en méthode de connaissance : dans le rêve, Morini appréhende ainsi une galerie d'images pour essayer d'y transposer ce qu'il observe et ressent. L'impression qui en ressort à son propos est celle d'un homme « sain », qu'on ne peut donc pas considérer comme porteur d'une altérité psychologique. Mais il faut surtout insister sur l'action de cet homme « conventionnel » : il est en train de gravir une montagne *sans objectif*. Une image qui rappelle le mythe de Sisyphe. Autrement dit, le mythe d'un homme condamné par les dieux à pousser sans répit la même pierre vers le sommet d'une montagne. Une fois que la pierre a atteint le sommet, elle va sous l'effet de son poids et de l'inclinaison de la pente redescendre à nouveau. Pour Camus, ce mythe représente ce qu'il appelle « l'absurde » de l'existence, mais dans sa lecture, un espoir demeure néanmoins. L'homme redescend à chaque fois sans son « chargement » et, nous dit Camus, ce temps « est l'heure de la conscience »⁴⁵⁸, une conscience qui peut éventuellement nous permettre de comprendre qu'absurde et bonheur ne sont pas incompatibles. L'image de Sisyphe est convoquée pour donner une idée des limitations auxquelles est soumis l'homme sans lien avec le sacré (ce qui correspond à la situation de Morini dans le rêve). La personne vers laquelle il faut se tourner est à partir de là Norton, car, en tant que représentante des artistes et des fous, elle est capable d'interpréter ces

⁴⁵⁷ *Ibidem*, p. 69.

⁴⁵⁸ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe: essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, 1942, p. 165.

images disparates. Elle a le dernier mot du rêve, une phrase qui engage le sujet vers cette réalité alternative.

Le troisième et dernier élément de notre typologie du délire est le sujet déclaré « sain » par la loi et le jugement édictés par le groupe majoritaire. Ce membre à part entière de la communauté n'est pas en principe un individu qui communique avec le sacré, mais le délire peut faire son apparition dans son discours lorsqu'il est affecté par la proximité de ces êtres qui peuvent communiquer avec cette instance. Nous l'avons vu, les deux archétypes essentiels des médiateurs avec le sacré sont les artistes et les fous. Dans *Los detectives salvajes*, c'est le cas de Logiacomo, un poète argentin qui est de passage à Mexico pour quelques jours. Il y rencontre Lima et Belano. La proximité du sacré chez Logiacomo semble ainsi déterminer une façon d'être dont on peut penser qu'elle a un impact sur la syntaxe du narrateur qu'elle va modifier de façon apparente. Au début de la narration, Logiacomo évoque les particularités de son histoire personnelle, son rapport avec la poésie et ses impressions sur les réal-viscéralistes. Cependant, vers la fin de la narration, celle-ci semble marquer une rupture qu'on appellera référentielle, son rapport à la réalité immédiate se diluant dans le royaume de l'image. Logiacomo est en train de marcher aux côtés de Lima et Belano lorsqu'il commence à expérimenter les visions qui fomentent le langage du délire :

(...) nuestros cuerpos se movían como al compás de algo, como si algo nos moviera por ese territorio ignoto y nos hiciera bailar, un paseo sincopado y silencioso, si se me permite la expresión, y entonces tuve una alucinación, no la primera de ese día, ciertamente, no la última: el parque por el que íbamos se abrió a una especie de lago y el lago se abrió a una especie de cascada y la cascada formó un río que fluía por una especie de cementerio, y todo, lago, cascada, río, cementerio, era de color verde oscuro y silencioso⁴⁵⁹.

La proximité des poètes et leur influence se manifestent dans la métaphore de l'unisson musical, car les trois personnages avancent au même rythme. Logiacomo, contrairement à ce qui est le cas dans la plupart des discours marqués par le délire, commence par reconnaître qu'il s'agit d'une hallucination. Les cours d'eau qui semblent occuper l'espace autour du groupe transforment le paysage de manière soudaine. Le thème du foisonnement, d'une nature qui s'éveille sous les yeux des personnages qui la parcourent, ne manque pas de rappeler le motif de la vie comme objet principal de l'art d'avant-garde. De cette manière, la proximité des médiateurs est susceptible de bouleverser les autres personnages. S'il s'agit du narrateur, la proximité des médiateurs va le cas échéant impacter le discours narratif et le rendre éventuellement délirant.

⁴⁵⁹ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, op. cit., p. 152.

II.3.4. Principe de substitution et sacralisation de la victime

Nous allons maintenant analyser le principe de substitution qui fonctionne dans le mécanisme du bouc émissaire. En effet, René Girard souligne le fait que la mythologie et le rituel sont des éléments qui se substituent à un événement qui a eu lieu dans le passé. En désaccord avec Levi-Strauss, Girard affirme ainsi que les mythes ne sont pas des produits de l'imagination avec une fonction sociale : ils sont au contraire des répétitions codées de l'événement fondateur de la communauté. Cet événement est la crise mimétique et sa résolution grâce à la désignation de la victime émissaire. Le rituel est un rappel de ce qui est arrivé et fonctionne à la manière d'un sacrifice symbolique. C'est l'interprétation du phénomène religieux : l'offrande n'est autre qu'une substitution de la victime par une autre victime. Mais la substitution s'opère d'une manière différente dans les deux romans que nous sommes en train d'analyser. Nous pourrions penser à la figure de l'artiste et celle du fou comme exemples paradigmatiques d'altérité qui constitueraient donc autant de victimes potentielles selon le schéma girardien. Mais, ces deux archétypes ne sont pas sacrifiés : ils sont au contraire respectés. De fait, la valorisation des victimes potentielles est postchrétienne. En effet, Girard fait de l'histoire du Christ le paradigme d'un changement dans le mécanisme du bouc émissaire. En effet, c'est le christianisme qui dévoile l'erreur du bouc émissaire (par la reconnaissance de l'innocence de la victime) et y substitue une forme de dévotion ou d'admiration envers cette victime. C'est la même chose pour ce qui concerne les fous et les artistes. Ils sont des individus marginaux, qui ne rentrent pas tout à fait dans le cadre de la loi prescrite par le groupe, mais ce sont néanmoins eux qui suscitent l'admiration de la communauté. Comme nous l'avons vu grâce aux propositions de Michel Foucault, la raison ne peut pas être envisagée sans son envers, la folie. La médiation des fous est donc essentielle pour ceux qui ne peuvent pas communiquer avec le sacré, selon le même mécanisme à l'œuvre dans le fait que la marginalité va être exaltée par l'avant-garde. On reconnaît ici une forme atténuée de *double bind* : il faut éloigner le fou mais en même temps ce dernier exerce une fascination et crée une forme de besoin. C'est la raison pour laquelle les membres de la communauté retournent toujours vers le fou et l'artiste. Ce que Girard appelle le rituel, pour les « disciples » des fous et des artistes consiste simplement à se rapprocher des « prophètes » avec l'espoir d'atteindre le sacré à travers sa « sagesse ». C'est un acte plein de sens car la doctrine réal-viscéraliste se fonde surtout sur cette idée d'une foi en un événement fondateur. Il y a donc un acte de foi dans la démarche du sujet guetté par la folie : il attend

toujours que quelque chose d'exceptionnel se produise, qu'un secret soit révélé, qu'un défi initie un apprentissage⁴⁶⁰.

Dans *Los detectives salvajes*, Álvaro Damián rend visite plusieurs fois à Quim Font. Damián est désespéré, car il n'a plus d'argent. Il semble croire que la compagnie de Font pourrait lui être d'un quelconque secours. Mais Font ne donne aucune réponse à Damián et, au contraire, s'enferme dans le silence. On voit ici que le personnage même en se conformant à peu près à l'archétype du fou, peut se révéler incapable de remplir son rôle. Il se peut qu'il ne veuille pas le faire ou qu'il ne puisse pas assurer sa fonction. La faculté du fou à exprimer le lien privilégié qu'il entretient avec le sacré est un savoir, une « technique » au sens premier du terme, dont les règles sont par définition inexprimables. Les attentes suscitées par la foi en son pouvoir peuvent donc être déçues. Mais on trouve aussi dans l'œuvre de Bolaño le dénouement contraire, le cas où cette approche ritualisée de la folie est un succès pour le « croyant ». Dans ce cas, la proximité de la folie provoque chez le sujet une sensation de communion qu'on qualifiera sans peine de *mystique* avec le sacré. Cette configuration est notamment celle du récit portant sur Lola, l'épouse d'Amalfitano dans *2666*. Lola raconte dans les lettres qu'elle adresse à son mari comment elle a rencontré le poète de Mondragón juste avant son départ pour tenter de ramener ce dernier de l'asile. Lola explique qu'elle est allée une fois à une fête dans l'appartement que le poète partageait avec un philosophe (comme Amalfitano). Vers la fin de la fête, Lola fait l'amour avec le poète :

Pero ahora la que hacía el amor era yo y el poeta era dulce conmigo y lo único que no entendía era que aquellos tres estuvieran mirando, aunque tampoco me importaba demasiado, en aquel tiempo, no sé si lo recuerdas, nada importaba demasiado. Cuando el poeta por fin se corrió, dando un grito y volviendo la cabeza para mirar a sus tres amigos, yo lamenté no estar en un día fértil, porque me hubiera encantado tener un hijo suyo⁴⁶¹.

Il est difficile de savoir si c'est le besoin qui détermine le degré de communion ou l'inverse. Dans tous les cas, l'acte sexuel incarne un acte fusionnel entre Lola et le fou. Pour cette raison, Lola va jusqu'à vouloir un fils du poète. *Donner* un fils au poète peut signifier, aux yeux de Lola, la possibilité de rester avec lui et de s'assurer ainsi un accès permanent à sa compagnie, source de sagesse. C'est pour la même raison qu'elle va plus tard essayer de l'aider à s'évader de l'asile. C'est justement lors de leur entretien dans cet endroit que Lola insiste sur la possibilité d'habiter ensemble :

Al cabo de tres o cuatro meses me quedaré embarazada y ésa será la prueba más fehaciente de que tú no eres un final de raza. ¡Qué más quisieran las familias enemigas! Aún trabajaré algunos meses más, pero

⁴⁶⁰ Cette foi aveugle révèle d'un coup la naïveté métaphysique de tout ce désir de transgression, car, comme nous l'avons vu dans la première partie, Octavio Paz souligne que la volonté de rupture vis-à-vis de la tradition est la norme depuis le romantisme.

⁴⁶¹ Roberto Bolaño, *2666*, *op. cit.*, p. 217.

llegado el momento será Imma quien redoble el trabajo. Viviremos como profetas mendigos o como profetas niños mientras los ojos de París estarán enfocados en otros blancos⁴⁶².

Lola promet au poète un futur où la continuité de la communication avec le sacré est essentielle, car pour elle c'est en tant que « prophètes » qu'ils devraient vivre (« profetas mendigos », « profetas niños »). Il n'est cependant pas suffisant d'habiter avec le poète pour garantir que sa présence s'accompagnera des expériences vitales nécessaires à l'institution d'une altérité, ni qu'elle suffira à rendre Lola suffisamment « étrangère » au groupe qui prescrit la loi. Dans son esprit, il faut avoir un enfant du poète, assurer la perpétuation des êtres sacralisés par leur altérité. Le discours de Lola souligne aussi l'archétype de ce qu'ils vont devenir : des prophètes, un terme que nous avons déjà utilisé pour nous référer aux êtres qui communient avec le sacré. Tous ces motifs, toutes ces structures signalent la fonction active de la théorie du bouc émissaire chez Bolaño. Il y a, en effet, une claire différenciation entre ceux qui appartiennent au groupe, à la communauté, et ceux qui sont jugés différents. Et ce sont bien ces derniers qui permettent de communiquer avec le sacré. Girard souligne l'importance de l'histoire du Christ parce qu'elle signale, comme nous l'avons dit à plusieurs reprises, le bouc émissaire comme une victime innocente. Ce qui revient indirectement à valoriser voire idéaliser la différence qui a précisément fait d'elle une victime. Bolaño semble observer la même logique avec les fous et les artistes, qui se situent aux marges de la société. Le poète ou l'artiste idéal chez Bolaño est celui qui n'est pas au centre du pouvoir. Comme tel, il a *per se* un statut de victime par rapport au système. Comme la vulgate chrétienne, les textes de Bolaño célèbrent la victime et racontent moins sa chute que son avènement comme symbole du sacré, vénéré par la communauté. Comme nous l'avons signalé, le romantisme fait aussi de l'altérité une valeur positive. Si le discours de chrétienté fait de la victime un individu qui mérite de la piété et du respect, le romantisme fait de la victime un héros. C'est la « richesse » de la différence. Et la tradition de la différence s'étend jusqu'à la société contemporaine décrite dans les romans de Bolaño.

II.3.5. La rédemption des victimes

Dans cette célébration de la marginalité, rédimier les victimes émissaires du sacrifice est un acte d'héroïsme suprême. La rédemption d'une victime est une typologie de scène qui se répète à plusieurs reprises dans les romans de Bolaño. Mais pour parler de la rédemption il faut d'abord s'intéresser à la figure du rédempteur. Certains personnages sont à créditer d'une rédemption héroïque : une situation donnée se révèle délicate voire dramatique et le héros

⁴⁶² *Ibidem*, p. 222.

rédime la victime potentielle contre toute attente. Il faut néanmoins répéter que le récit de la prouesse du héros chez Bolaño n'est jamais à l'abri de sa dégradation ironique. Il serait ainsi souvent plus adéquat de parler d'antihéros. En effet et malgré toute la grandeur symbolique dont le texte pare ponctuellement le héros, les personnages de Bolaño sont humains et ont bien entendu des défauts. Le laisser-aller des poètes réal-viscéralistes en est un exemple patent. On peut ainsi s'arrêter sur le cas de Rafael Barrios, qui part aux États-Unis avec sa petite-amie, Barbara Patterson. Cette dernière, qui est la narratrice du chapitre va précisément se plaindre de l'attitude de l'artiste :

(...) estoy ocupada todo el día, arriba y abajo, de la universidad al trabajo (soy camarera de una hamburguesería en Reston Avenue), y cuando volvía a casa me encontraba a Rafael durmiendo, con los platos sin lavar, el suelo sucio, restos de comida en la cocina (¡pero nada de comida para mí, el muy mamón!), la casa hecha un asco, como si hubiera pasado una manada de mandriles, y entonces yo tenía que ponerme a limpiar, a barrer, a cocinar y luego tenía que salir y llenar de comida el frigorífico, y cuando Rafael se despertaba le preguntaba: ¿has escrito, Rafael?, ¿has comenzado a escribir tu novela sobre la vida de los chicanos en San Diego?, y Rafael me miraba como si me viera en la tele y decía: he escrito un poema, Barbarita⁴⁶³.

Il existe sans doute un contraste très marqué entre la façon pompeuse dont le texte présente le mythe littéraire (les promesses d'une révolution artistique susceptible de changer la société, l'engagement total dans l'art de la part de l'artiste « authentique », etc.) et l'attitude des personnages. Ici Rafael Barrios représente un galvaudage caractérisé de la notion d'« altérité » qui pointe clairement les limites des contradictions du discours avant-gardiste. Partant du principe que c'est dans la vie ordinaire que se trouve la « vraie » poésie, Barrios en conclut qu'il n'y a pas besoin de faire un effort quelconque pour la retrouver : il faut juste attendre que l'inspiration arrive. Barrios simplifie ainsi à l'extrême ou caricature la rhétorique du romantisme quant à l'artiste de génie. Il existe aussi sans doute une intention comique derrière la scène. D'abord grâce au procédé de l'exagération : la divergence est totale entre la névrose de Barbara (mais justifiée d'un point de vue moral) et la négligence de Barrios. Le poète n'assume aucune responsabilité mais déclare pourtant avec nonchalance avoir écrit un poème. Il y a une fois de plus une pointe d'ironie par rapport au sujet du roman qu'il entend écrire : une histoire sur la vie des *chicanos* à San Diego, ce qui implique que l'accent soit d'une façon ou d'une autre mis sur le thème de la marginalité, mais le fait de s'en tenir toujours à la seule énonciation du projet au détriment de sa réalisation – comme si *l'annonce* de la littérature suffisait à sa réalisation, une réalisation à laquelle elle se substituerait donc – peut être entendu comme une forme d'ironie.

Laissons à ses insuffisances le personnage de Barrios pour en revenir au thème qui nous intéresse ici : la rédemption entendue comme un acte héroïque. Le seul parfois de l'antihéros

⁴⁶³ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, op. cit., p. 322.

bolañien qu'*a priori* rien ne prédisposait à l'accomplissement d'un acte de cette nature. De fait, son implication dans un tel processus semble la plupart du temps le fruit du hasard. Ceci soulève une autre problématique d'ordre moral : y-a-t-il une réflexion à l'œuvre chez Bolaño quant à la nature de la victime, sur son innocence ? Ou la rédemption est-elle plutôt une action qui fonctionne comme un réflexe, la recherche d'une quête ou d'aventure, ou encore le besoin de défier les puissants ? Pour commencer à répondre à cette interrogation, on se penchera sur le cas emblématique de la rédemption de Lupe dans *Los detectives salvajes*, car cette action est à l'origine de tous les événements de la troisième partie du roman et, d'une certaine manière, elle scelle le destin de García Madero. En effet, dans un acte d'héroïsme qu'on prendra soin de ne pas juger trop éthylique, le jeune Madero va sortir affronter le terrifiant proxénète Alberto qu'il va même frapper pour permettre à Lupe de fuir : « *Vi mi puño derecho (el único libre pues en la otra mano llevaba mis libros) que se proyectaba otra vez sobre el cuerpo del padrote y en esta ocasión lo vi caer* »⁴⁶⁴. Il y a dans le roman deux autres rédemptions qui présentent les mêmes caractéristiques. Dans la première, il y a un protagoniste récurrent. Il s'agit en effet d'Arturo Belano, qui est déjà le rédempteur du poète Ernesto San Epifanio dans *Amuleto*. Dans un des épisodes de ce roman, Auxilio Lacouture raconte comment Belano va défier le proxénète des homosexuels du quartier *Guerrero*, appelé « el Rey de los putos », qui considère San Epifanio, un ami de Belano, homosexuel lui aussi, comme son « esclave ». Malgré le fait que le récit définit le « Rey », à l'instar de ce qui était le cas pour Alberto dans *Los detectives salvajes*, comme un individu particulièrement dangereux, Belano lui demande de libérer San Epifanio de ses obligations : « *Entonces Arturo dijo, sin quitarse las manos de la cara, que aquella noche tenían que resolverse definitivamente todos los problemas que tenía Ernesto San Epifanio* »⁴⁶⁵. L'autre rédemption marquante est le fait du journaliste américain Fate, dans la troisième partie de *2666*, lorsqu'il s'échappe de la maison de Charlie Cruz (où il passait une soirée avec des mafieux) avec Rosa, la fille d'Amalfitano :

Cuando salían de la habitación sintió cómo Corona lo agarraba de un brazo y levantaba la mano libre, que empuñaba, le pareció, un objeto contundente. Se revolvió y golpeó, al estilo Count Pickett, la mandíbula del mexicano de abajo hacia arriba. Como antes Merolino Fernández, Corona cayó al suelo sin exhalar ni un solo gemido. Sólo entonces se dio cuenta de que empuñaba una pistola. Se la quitó y le preguntó a Chucho Flores qué pensaba hacer.

–Yo no soy celoso, amigo –dijo Chucho Flores con las manos levantadas a la altura del pecho para que Fate viera que no llevaba ningún arma.

Rosa Amalfitano miró la pistola de Corona como si fuera un artilugio de sex-shop.

–Vámonos –oyó que le decía⁴⁶⁶.

⁴⁶⁴ *Ibidem*, p. 136.

⁴⁶⁵ Roberto Bolaño, *Amuleto*, *op. cit.*, p. 84.

⁴⁶⁶ Roberto Bolaño, *2666*, *op. cit.*, p. 409.

Ces trois rédemptions ont en commun la présence d'un héros qui, de façon absolument *libre*, va se trouver en situation de rédimer une victime effective ou potentielle. De façon libre, c'est-à-dire en réalité totalement contingente. La notion d'improvisation s'avère, ici, comme sous de nombreux autres aspects dans l'œuvre de Bolaño, absolument centrale dans son articulation à la contingence. Examinons de plus près ce qui caractérise cette succession d'improvisations. Dans *Los detectives salvajes*, Madero se rend au domicile de la famille Font suite à la proposition de Pancho Rodríguez de l'accompagner. Ils arrivent et découvrent que, devant la maison, Alberto et ses complices montent la garde. À l'intérieur de la maison García Madero est en mesure de comprendre la raison de la présence des voyous : Lupe est là, et le proxénète veut la reprendre. Immédiatement, ceux qui se trouvent à l'intérieur de la maison commencent à échafauder des plans pour échapper à ce qu'ils appellent « le siège ». La police ne fait rien et l'ambiance est pesante malgré les fêtes de la fin d'année. De plus, Lupe ne donne jamais son avis directement, mais tous se décident à la protéger. Plusieurs aspects sont à observer dans cette séquence. D'abord, la division spatiale créée par le texte comme allégorie de la dichotomie entre l'identité et la différence. La maison est ainsi décrite comme un espace fermé, où les personnes sont hors de danger. De l'autre côté, à l'extérieur, le danger impose la peur. Les occupants qui font le guet dans la voiture stationnée devant le domicile, une Camaro, sont à ce titre des étrangers, des inconnus qui représentent répétitivement une menace. Mais cette protection est surtout en phase avec l'idée de rédimer la victime potentielle, le bouc émissaire. En tant qu'élément étranger, la victime émissaire est ciblée par le groupe qui détient le pouvoir physique (ceux qui sont à l'extérieur). Dans la scène du siège de la maison des Font, c'est l'usage de la violence qui garantit ce pouvoir aux délinquants. Finalement, Lima et Belano arrivent à leur tour au domicile des Font et il est décidé qu'ils vont emmener Lupe avec eux dans le Nord du pays. Quim Font leur donne sa voiture et de l'argent. Il n'est pas trop risqué de dire qu'il s'agit d'une sorte d'offrande. Font a reconnu, lui aussi, la présence du sacré chez Lupe, dans la mesure où pour la communauté idéologique (définitivement en prise avec ce qu'on appelle en France « la pensée 68 ») dans laquelle il s'intègre l'altérité représente une garantie de médiation avec le sacré. Mais le plus intéressant pour nous ici est le fait que Madero a un rôle essentiel dans la fuite. Il frappe Alberto pour qu'il arrête de s'en prendre à la voiture et il décide de monter à son tour dans le véhicule emprunté à Quim Font pour s'échapper avec les réal-viscéralistes et Lupe. Il faut souligner un fait que nous ne devons pas présenter trop vite comme un paradoxe ou comme une forme de contradiction : Madero use dans cet épisode de la violence pour éviter la violence. Ce faisant, il entre dans la logique qu'il est censé répudier, celle de la perpétuation de la

violence. Ceci montre que les textes de Bolaño créent un univers où tous les personnages ont, potentiellement, une nature ambiguë d'un point de vue moral.

C'est comme nous l'avons annoncé, c'est dans *Amuleto* que nous allons trouver le deuxième cas de rédemption, qui met en scène Belano et un autre artiste réal-viscéraliste, Ernesto San Epifanio. La narratrice, Auxilio Lacouture, est présente. San Epifanio demande de l'aide à Belano pour qu'il vienne avec lui parler à celui qu'il nomme « *el Rey de los putos* ». Ce personnage considère qu'Epifanio est sa propriété et devrait par conséquent être son esclave (Epifanio est homosexuel). Le jeune craint les menaces du délinquant et se sent vulnérable. La description du « *Rey de los putos* » fait en effet apparaître une personnalité violente. Il menace San Epifanio de le tuer et de nourrir les chiens avec ses restes :

Después se pusieron a hablar del poder que ejercía el rey de los putos de la colonia Guerrero y Arturo preguntó en qué se basaba ese poder. En el miedo, dijo Ernesto San Epifanio, el Rey imponía su poder mediante el miedo⁴⁶⁷.

Dans ce contexte, Belano se décide à l'aider et à faire ce qu'il demande. Auxilio, dont le nom évoque l'aide apportée à la victime, les suit en amenant son canif. Mais il y a un autre détail important à prendre en compte dans le cadre de cette rédemption. Cette fois-ci, dans *Amuleto*, le rédempteur Belano est aussi reconnu comme victime : San Epifanio, lorsqu'il lui demande son aide, lui dit qu'il a vécu la dictature chilienne, et sous-entend donc que donc rien ne peut être comparé à ce qu'il a déjà vu. Ce faisant, on relève chez San Epifanio comme un acte de reconnaissance identitaire entre victimes, des victimes composant un groupe qu'intègre donc aussi Lacouture du fait de sa marginalité extrême vis-à-vis de la société, la sphère culturelle et universitaire de Mexico. Les victimes qui aident d'autres victimes pourraient à partir de là être perçues comme exprimant une forme de conscience réflexive de ce statut, et le besoin consécutif de lutter contre son existence. Il y a donc une fois de plus ici un point de convergence avec la théorie girardienne et plus particulièrement avec l'idée d'un changement de paradigme après le moment de la Passion du Christ. À partir du récit des évangiles, nous dit Girard, la prise conscience de la condition victimaire conduit la société à s'organiser afin de pouvoir venir en aide à la victime potentielle que tout un chacun peut dès lors devenir. Dans la scène de la rédemption de San Epifanio, la condition de victime comme antagoniste d'une émanation du pouvoir est encore plus patente que dans le cas précédent. San Epifanio appartient en effet à une minorité sexuelle et le nom de la personne qui le menace « *el Rey de los putos* », suffit à comprendre le rapport de force entre les deux. Belano, pour sa part, endosse le rôle d'antihéros. Cette fois-ci, une demande d'aide est explicitement formulée, contrairement à ce qui se passe dans le cas de Lupe. Dans *Amuleto*, le quartier où se

⁴⁶⁷ Roberto Bolaño, *Amuleto*, *op. cit.*, p. 75.

trouve « *el Rey de los putos* » est la « *colonia Guerrero* ». Tous les éléments d'annonce de la violence sont donc ici réunis. Comme dans le cas de la fuite de Lupe, il s'ensuit une discussion sur la stratégie à suivre. De la même manière, la disposition spatiale de la scène peut aisément être allégorisée. Le personnage menaçant se trouve à l'intérieur d'une maison et ce sont les rédempteurs qui arrivent de l'extérieur. Au fond, dans un coin, ils découvrent un jeune homme, apparemment malade, qu'ils décident d'aider aussi. Ainsi, c'est l'endroit clos où règne la loi de l'ennemi qu'il faut fuir :

Al fondo de la habitación, en las penumbras que envolvían la cama, un tercer hombre nos vigilaba y nos escuchaba moviendo la cabeza. Yo lo primero que pensé fue que ese hombre no estaba bien. Al principio fue el único que me dio miedo, pero conforme pasaron los minutos el temor se transformó en conmiseración: pensé que el hombre que estaba semirrecostado en la cama (en una posición que, por otra parte, debía de requerir un gran esfuerzo) no podía ser sino alguien enfermo, tal vez un subnormal, tal vez un sobrino subnormal o sedado del Rey (...)⁴⁶⁸.

Dans cet extrait, nous découvrons les étapes de la reconnaissance de la victime. Dans un premier temps, le jeune homme est dans la pénombre, ce qui a pour conséquence d'effrayer Lacouture. Ensuite, cette dernière se rend compte que le jeune homme est malade et qu'il s'agit d'un prisonnier du « Rey ». Le sujet inconnu, l'Autre, n'est plus un danger mais au contraire une éventuelle proie. Comment s'est effectué ce glissement dans la façon d'apercevoir l'étranger ? Lacouture dit qu'il s'agit d'un homme « malade » ou peut-être d'un « handicapé mental ». C'est par conséquent bien du fait de l'identification de son l'altérité que ce jeune homme va accéder au statut de victime à protéger, confirmant l'affirmation de René Girard à propos de l'apport compassionnel du récit des évangiles, celui qui était l'ennemi devient appréhendé comme une victime. Alors, une fois sur place, Belano tente de négocier avec le proxénète. La réponse de ce dernier est très parlante quant à savoir sur quelles bases morales s'effectue l'assignation de la culpabilité: « *El Rey evocó dos noches en las que Ernesto se había sumergido voluntariamente y habló de contraer obligaciones, las obligaciones que todo acto, por gratuito o accidental que sea, conlleva* »⁴⁶⁹. L'obligation de payer renvoie bien entendu à la notion de dette, dont Nietzsche déclare qu'elle est le socle de la justification morale de celui qui va juger quelqu'un coupable d'un acte répréhensible. Ainsi entendu, le coupable serait par définition celui qui doit quelque chose. Pour le groupe qui exerce le pouvoir, et surtout pour son leader, la dette constitue donc une preuve suffisante pour signaler un coupable. Il est sans aucun doute intéressant d'opposer ce discours au discours de défense de la victime :

Pero entonces Arturo empezó a hablar de otras cosas. Habló del muchacho enfermo que temblaba en la cama del fondo y dijo que él también se iba a venir con nosotros y habló de la muerte y habló del muchacho que temblaba (aunque ya no temblaba) y cuyo rostro se asomaba ahora recogiendo las puntas

⁴⁶⁸ *Ibidem*, p. 81.

⁴⁶⁹ *Ibidem*.

de la manta y mirándonos, y habló de la muerte, y se repitió una y otra vez y siempre regresaba a la muerte, como si le dijera al rey de los putos de la colonia Guerrero que sobre el tema de la muerte no tenía ninguna competencia, y en ese momento yo pensé: está haciendo literatura, está haciendo cuento, todo es falso, y entonces, como si Arturito Belano me hubiera leído el pensamiento, se volvió un poco, apenas un movimiento de hombros, y me dijo: dámela, y extendió la palma de su mano derecha⁴⁷⁰.

En effet, Arturo Belano essaye de contrer l'argument de la dette en relativisant sa gravité en comparaison de celle de la mort perspective évidemment plus menaçante et définitive. L'argumentaire d'Arturo Belano est en phase avec ce qui se dégage de l'esprit général de l'œuvre de l'écrivain chilien, comme nous l'avons vu dans notre analyse du problème du Mal. Finalement, une décision pragmatique l'emporte : ayant à présent la certitude que les arguments sur la mort, l'allégorie et la littérature ne seront d'aucun secours, Belano décide une nouvelle fois de recourir à la violence. Ce qui montre que la violence est un dernier ressort, que l'individu est prêt à l'utiliser malgré sa conscience du mécanisme victimaire. C'est encore une fois révélateur de l'esprit général de l'œuvre de Bolaño, à savoir un certain pessimisme impliquant que la spirale de violence est impossible à endiguer. Le hasard ne permet pas de parvenir à l'établissement d'un modèle qui pourrait faire que la raison triomphe sur la violence. En tout cas, le résultat spécifique de la scène est positif, la rédemption est accomplie : finalement, les menaces de Belano portent leur fruit, et les quatre personnages, Belano, San Epifanio, Lacouture et le jeune homme, peuvent partir. Il faut d'autre part ajouter que le jeune homme inconnu qui apparaît dans cet épisode correspond parfaitement au stéréotype de la victime, dont l'extrait suivant nous montre qu'il concentre toutes les caractéristiques :

Le gustaba drogarse inhalando cola. Era melancólico y tristón. Era estoico. Una vez me lo encontré de casualidad en el Parque Hundido. Le dije cómo estás Juan de Dios. Requetebién, me contestó. Meses más tarde, en la fiesta que dio Ernesto San Epifanio tras obtener la beca Salvador Novo (y a la que no fue Arturo, porque los poetas se pelean), le dije que aquella noche ya casi olvidada no era a él, como todos pensábamos, a quien iban a matar, sino a Juan de Dios. Sí, me dijo Ernesto, yo también he llegado a esa conclusión. Era Juan de Dios el que iba a morir. Nuestro secreto designio fue evitar que lo mataran⁴⁷¹.

Le nom, Juan de Dios, l'associe de façon évidente à l'imagerie chrétienne. Il correspond ainsi à l'image du martyr, tremblant dans un coin de la pièce et se protégeant avec une couverture. Du fait de son tempérament mélancolique, il est identifié comme un candidat idéal à la mort y compris par son quasi alter-ego, l'autre victime de la scène, San Epifanio. Si rédimer San Epifanio était un acte prémédité de la part de Belano, tel n'était pas le cas pour Juan de Dios. Ainsi, comme c'était déjà le cas dans l'épisode où Madero sauve Lupe, le secours porté à la victime est ici le fruit du hasard. Implicitement, il apparaît dans cette optique impossible de rédimer toutes les victimes, puisque que celles qui sont sauvées ne le

⁴⁷⁰ *Ibidem*, p. 85.

⁴⁷¹ *Ibidem*. p. 89.

sont pas parce qu'une forme de nécessité ou de détermination présiderait au secours qui leur est porté, mais tout simplement parce que le hasard décrète, de façon aveugle leur Salut.

Notre troisième illustration de ce phénomène se trouve dans 2666. Fate, le journaliste américain qui se trouve en Mexique pour couvrir un match de boxe, fait la connaissance d'un groupe de Mexicains. Parmi ces Mexicains se trouvent Chucho Flores et Rosa Amalfitano. Cette dernière est la fille du professeur Chilien dont l'histoire est racontée dans la deuxième partie du roman. Tout le groupe sort le soir et se dirige vers la maison de Charly Cruz, un autre Mexicain. Plus la soirée avance, plus Fate en arrive à la conclusion que Charly Cruz et ses amis ne sont pas des gens à qui on peut faire confiance, et le journaliste décide de partir de façon précipitée avec Rosa Amalfitano. Il ouvre la porte de la pièce où se trouvent Chucho, Corona (un autre Mexicain), et Rosa :

—¿Dónde está Rosa? —dijo.

Chucho Flores alcanzó a indicar con un gesto un rincón de la habitación que Fate no había visto. Esta escena, pensó Fate, yo ya la he vivido. Rosa estaba sentada en un sillón, con las piernas cruzadas, esnifando cocaína.

—Vámonos —le dijo.

No se lo ordenó ni se lo suplicó. Sólo le dijo que se fuera con él, pero puso toda el alma en sus palabras. Rosa le sonrió con simpatía, no daba la impresión de entender nada. Oyó que Chucho Flores decía en inglés: largo de aquí, amigo, esperanos abajo⁴⁷².

La référence aux autres scènes de rédemption de l'œuvre est évidente. Fate découvre, de la même façon qu'Arturo Belano dans *Amuleto*, que la victime se trouve dans un coin de la pièce, dans la zone la plus sombre de celle-ci. Mais dans cette scène il n'y a pas de phase de reconnaissance de la victime. Fate, dont la phonétique anglaise du nom évoque le *fatum* (la fatalité), a déjà une idée claire de la situation dès son arrivée. Rosa est selon lui en danger et il faut la rédimer. Mais la rédemption n'est pas achevée avec cet épisode. À cause de l'œcuménisme de la violence à Santa Teresa, Amalfitano demande à Fate de quitter Santa Teresa avec sa fille, ce qu'ils vont finalement faire. En ce sens, Rosa Amalfitano serait la seule femme sauvée de 2666. Juste après cette partie, la *Parte de las víctimas* raconte une série de crimes impossible à arrêter. Fate semble être amoureux de Rosa, ce qui le pousse à la rédimer. Nous pourrions éventuellement considérer qu'il est lui aussi une victime du fait de son appartenance à une minorité ethnique dans un pays où les problèmes raciaux sont légion (il est afro-américain). Nous n'allons pas ici nous arrêter sur l'allégorie de l'amour qui sauve. C'est bien davantage la forte charge symbolique du personnage de Rosa qui va nous intéresser. En effet, cette dernière est logée à la même enseigne que tous les personnages de l'œuvre de Bolaño dont la détermination symbolique est principale ou dominante (au détriment par exemple de leur caractérisation individuelle, idiolectale ou idiosyncrasique). On

⁴⁷² Roberto Bolaño, 2666, *op. cit.*, p. 408.

peut en effet noter en ce qui la concerne une opacité, une forme d'indécidabilité, un mystère qui se dévoile seulement en partie. En pleine rédemption, les mots pour essayer de comprendre la nature du sacré, comme à l'accoutumée, ne suffisent pas, bien qu'ils marquent une rupture avec la narration plus référentielle qui les précède:

Fate le extendió la mano a la muchacha. Rosa se levantó y cogió su mano. La mano de la muchacha le pareció tibia, una temperatura que evocaba otros escenarios pero que también evocaba o comprendía aquella sordidez. Al estrecharla tuvo conciencia de la frialdad de su propia mano. He estado agonizando todo este tiempo, pensó. Estoy frío como el hielo. Si ella no me hubiera dado la mano me habría muerto aquí mismo y hubieran tenido que repatriar mi cadáver a Nueva York⁴⁷³.

Il y a donc ici encore une forme de *reciprocation* du statut de victime. C'est Rosa qui rédime Fate. La nature sacrée de Rosa est porteuse pour Fate d'une forme de Salut. Ou telle est du moins la perception subjective d'un Fate séduit par le mystère. Quoiqu'il en soit, la dernière partie de la fuite renvoie de manière très significative à l'épisode de la rédemption de Lupe dans *Los detectives salvajes*. Les malfaiteurs garent leur voiture devant la maison, comme Alberto. Amalfitano, qui est fou comme Quim Font, décide que Rosa doit partir du Mexique pour être à l'abri. Pour cela, il répète le geste du père de famille réal-viscéraliste, Quim, en donnant de l'argent et les instructions nécessaires à Fate, qui est pour lui un jeune homme presque inconnu. En revanche, le rapport avec l'espace a changé. Cette fois-ci il faut sortir du pays, aller le plus loin possible, signe de ce pessimisme plus prononcé propre à 2666.

⁴⁷³ Ibidem.

Conclusion à la deuxième partie

Dans cette deuxième partie de notre travail, nous avons souhaité commencer par analyser le fonctionnement du mythe littéraire romantique chez Bolaño pour démontrer sa nature essentiellement mimétique. Si on prend l'exemple de *Los detectives salvajes*. Le médiateur (représenté tantôt par Tinajero, tantôt par Ulises Lima et Arturo Belano) cristallisant le désir du sujet mimétique va s'avérer également être un médiateur (au sens non girardien du terme cette fois) vis-à-vis du sacré, en l'occurrence, de la vérité que pourrait renfermer la littérature. Mais cette avidité épistémologique, en instituant donc classiquement la primauté d'un *objet*, méconnaîtrait l'apport fondamental de la théorie girardienne que nous pouvons bien placer sur le terrain de l'esthétique : l'envie du sujet désirant (en l'occurrence García Madero) d'« être comme... » et donc d'imiter en tant que l'imitation serait une fin en soi (d'où la dimension esthétique du processus) et non le moyen d'accéder à l'objet. Dans ces conditions, le sujet mimétique va entamer un parcours initiatique, ou se mettra en place la relation entre le maître et le disciple, qui va ajouter à la dimension esthétique que nous croyons prépondérante une composante affective que nous aurions indéniablement pu aborder sous l'angle théorique de « l'investissement libidinal » cher à la théorie critique de l'école de Francfort.

Il a ensuite été question de la problématique du Mal, aussi centrale dans la théorie girardienne que dans l'œuvre de Roberto Bolaño. Si l'on prend ainsi l'exemple de *2666* on voit que le Mal pose d'abord le problème de son origine, qui peut être traité de deux manières. D'un côté le Mal absolu, kantien, ne peut pas être appréhendé par la raison, et relève intégralement du règne de la contingence. D'un autre côté le Mal « phénoménal » semble au contraire autoriser une approche étiologique et donc rationnelle. Mais il faut bien constater que dans l'œuvre de Bolaño, les personnages sont souvent confrontés à une horreur « surdimensionnée » et semblent tout à fait impuissants à arrêter le cercle vicieux de la violence. La *représentation* du Mal reconduit la même dialectique. Le Mal absolu ne peut pas être représenté en soi, car il excède les capacités de l'entendement humain. Il peut seulement être approché de façon latérale par un *logos* traditionnellement associé à l'« autre » de la raison, une parole tropique essentiellement fondée sur la sympathie analogique : l'hallucination, le rêve ou la prophétie. Une série de personnages, comme Florita Almada dans *2666*, apparaissent ainsi comme les médiateurs entre le mystère du Mal et la communauté. Si nous avons pu parler d'une conception hobbesienne du Mal, c'est que *2666* nous semblait recouper le présupposé girardien d'une violence originelle de tous contre tous, vis-à-vis de laquelle les accommodations communautaires, sacrificielles ou autres, ne nous apporteraient qu'un *sursis*.

Au sein de ces dernières, nous avons bien entendu choisi, enfin, de mettre l'accent sur le mécanisme du bouc émissaire, qui correspond si l'on y réfléchit à une logique *utilitariste* elle aussi (comme la philosophie de Hobbes) au fondement de la pensée anglo-saxonne : mieux vaut une victime que plusieurs... Dans *2666*, il est toutefois certain qu'il s'agit là d'un *calcul* de « gagne-petit ». En effet la rivalité de Pelletier et Espinoza y est mise en scène comme un exemple de ce que Girard appelle le « double monstrueux » (des rivaux semblables). Ils tombent amoureux de la même femme (Norton) et deviennent donc rivaux : la violence va finir par éclater. Mais elle le fait, donc, à travers le mécanisme du bouc émissaire : ils lynchent un tiers, en l'occurrence un chauffeur de taxi d'origine étrangère. Le rapport d'extériorité que la victime entretient avec la communauté a par conséquent constitué l'étape suivante de notre étude, en mettant particulièrement l'accent sur la prérogative oraculaire des fous dont la grande question sans réponse fiable est bien entendu de savoir si le texte bolañien nous demande jusqu'au bout de prendre cette prérogative au sérieux. S'il y a en revanche une quasi-certitude, c'est l'importance d'une *poétique de l'indigence* dans l'œuvre, que nous avons pu identifier (mais il y aurait bien d'autre biais notamment en étudiant l'esthétique « *low-fi* » de l'œuvre) à travers la réitération des tentatives de rédemption des victimes-boucs émissaires.

III. Troisième partie

III.1. Lacan et le problème de l'identité

Dans la partie précédente, nous avons pu observer comment le mimétisme de l'artiste, le problème du Mal et la théorie du bouc émissaire chez Bolaño rendent visible une crise du sujet. Le pouvoir du désir chez le sujet mimétique influence de manière décisive ses actions et ses rapports avec autrui. Quand la crise mimétique concerne des sujets désirants à l'intérieur d'une même sphère sociale, cela peut avoir pour conséquence l'instauration de rapports de rivalité susceptible d'affecter à terme l'ensemble de la communauté.

Dans *Los detectives salvajes*, la crise mimétique a pour cadre le champ artistique, tel qu'il est spécifié par la doctrine réal-viscéraliste. En effet, l'artiste a chez Bolaño comme ailleurs besoin d'un modèle à imiter, un modèle que René Girard nomme un médiateur : il précède le sujet désirant dans le temps et l'inspire. Cette configuration équivaut nous l'avons dit à ce que Girard appelle une médiation externe : une médiation n'impliquant pas de la rivalité mais seulement un rapport d'admiration. Le choix du médiateur (ou des valeurs et axiomes du discours du médiateur) inscrit le sujet désirant dans une lignée éventuellement concurrente d'autres traditions artistiques. C'est en ce sens que la médiation mimétique va déterminer le parcours de l'artiste. À travers les textes où le personnage de l'artiste apparaît, Bolaño semble d'une certaine façon vouloir problématiser les discours sur l'art et sa pratique ayant eu cours au XX^{ème} siècle.

Notre second motif de convocation de la théorie mimétique est l'omniprésence du Mal est de la violence dans l'œuvre de Bolaño. La violence est en effet selon René Girard la conséquence de la crise du désir débouchant sur la rivalité. Dans *2666*, la description de la violence au Mexique semble ainsi indissociable du fait qu'il s'agisse d'une société captive des *injonctions* du désir (en matière de développement et de « modernité » notamment). Pour tenter d'expliquer et de trouver une solution à la spirale de violence la communauté cherche des coupables, des boucs émissaires. Le texte de *2666* expose la violence dirigée contre les femmes et l'impossibilité de trouver une solution pour arrêter leurs assassins.

À partir des réponses que le désir mimétique nous a fournies pour analyser la crise du sujet chez Bolaño, il est à présent possible d'élargir notre analyse à la genèse du désir. Nous voulons en effet nous focaliser dans cette troisième partie sur les problèmes liés à l'identité. Il nous semble important de le faire parce que l'identité peut à notre sens éclairer encore davantage le fonctionnement du désir. Il existe toute une tradition philosophique qui définit l'homme comme une « machine à désirer ». Nous pouvons penser par exemple à Gilles Deleuze, qui parle de l'homme comme d'un « agencement » ou un « devenir » constant : « La production comme processus déborde toutes les catégories idéales et forme un cycle qui se rapporte au désir en tant que principe immanent »⁴⁷⁴. C'est le désir qui permet de définir l'homme, au sens où l'identité de quelqu'un serait déterminée par ce qu'il devient, donc par ce qu'il désire.

Au moment de penser à l'identité il est important de prendre en compte la différence. Depuis l'Antiquité, la logique nous apprend que l'identité se définit comme ce qui n'est pas différent, mais identique à soi-même. Et le principe de non-contradiction, autrement appelé « principe d'identité » (rien ne peut être à la fois une chose et son contraire) est l'un des deux piliers de la rationalité avec le principe de raison suffisante (tout à une cause). Si nous quittons la sphère de la logique pour entrer dans celles de la psychologie et de la sociologie, nous pourrions constater que l'identité est également présentée comme une construction impliquant *un récit*. Ce récit est élaboré à partir de la perception qu'à l'homme de ce qui définit, par rapports aux autres communautés, la communauté à laquelle il a le sentiment d'appartenir. Ainsi l'historien irlandais Benedict Anderson, connu notamment pour son travail sur les origines du nationalisme, parlera-t-il de « communautés imaginaires » pour expliquer la construction des identités nationales à travers ce type de récits :

Propongo la definición siguiente de la nación: una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. Es imaginada porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión⁴⁷⁵.

Une fois de plus, il n'est pas possible de postuler une relation d'antériorité logique entre l'identité et le désir : il est possible de penser à l'identité, comme le font Spinoza ou Deleuze, comme la somme des déterminations nées du désir ; et il est tout aussi possible de ne présenter au contraire le désir que comme la traduction comportementale de l'identité.

⁴⁷⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie: l'anti-oedipe*, Paris, Les Éditions de minuit, 1980, p. 10.

⁴⁷⁵ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 23.

Il n'est pas difficile de repérer dans les textes de Bolaño la problématique de l'identité. Il s'agit en outre d'une thématique qui a régulièrement affleuré dans nos parties précédentes. Nous allons dans cette dernière partie l'articuler à ce que nous avons expliqué au sujet du rapport mimétique en mettant l'accent sur la part inconsciente ou déniée du rapport à l'autre (dont nous élargirons également le spectre) : une part bien entendu fondamentale dans la constitution problématique de l'identité.

III.1.1. Une approche lacanienne

Pour aborder le concept de l'identité, nous allons, comme nous l'avons annoncé dans notre introduction, convoquer un champ théorique présentant de nombreux points de convergence avec la théorie du désir mimétique, la théorie lacanienne. Jacques Lacan est comme on le sait le théoricien qui réinterprète la psychanalyse et renouvelle l'étude de la plupart des concepts introduits par Freud. Sa pensée, souvent complexe (et même obscure pour certains) peut être présentée de manière schématique comme la combinaison des concepts de la psychanalyse et d'une méthodologie proche du structuralisme. Nous allons donc immédiatement, sans bien entendu prétendre proposer une présentation complète de la pensée lacanienne dont nous n'utiliserons de toute façon dans notre travail qu'un pan, définir quelques concepts de notre point de vue essentiels.

III.1.1.1. Une lecture de l'inconscient à travers la consistance et la complétude

Nous retrouvons en premier lieu l'inconscient, concept central de la psychanalyse. L'inconscient est ce qui façonne la personnalité et les actions de l'individu. Mais, comme son nom l'indique, l'inconscient est par définition dissimulé : nous ne pouvons jamais appréhender directement son « contenu » ni la façon dont il modèle notre comportement. Lacan considère comme Freud qu'il y a une étrangeté constitutive de l'inconscient, mais il ajoute une variable dans l'équation : « L'inconscient est le discours de l'autre »⁴⁷⁶.

Nous avons déjà relevé la dette – assumée – de la théorie mimétique à l'égard de la psychanalyse. Le fonctionnement souterrain du désir mimétique est ainsi modelé sur la présentation freudienne de l'inconscient. Tous deux sont l'origine dissimulée du

⁴⁷⁶ Jacques Lacan et Jacques-Alain Miller, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre I, Les écrits techniques de Freud : 1953- 1954*, Paris, Ed. du Seuil, 1998, p. 100.

comportement de l'individu. Nous allons voir que si dans les deux cas « la vérité est cachée », il est particulièrement salutaire qu'elle le demeure chez Lacan.

Une bonne façon d'aborder le fonctionnement de l'inconscient Lacanien est de le faire à travers les concepts de « consistance » et de « complétude ». Prenons l'exemple d'un paradoxe dont l'antiquité raffolait : le crétois qui dit que tous les crétois sont des menteurs, et nous soumet donc ici encore à un *double bind* : ou il dit vrai et donc il ment, où il ment et donc il dit vrai. Pour que l'énoncé du crétois fonctionne, il doit se fonder sur une exception, un point aveugle ou un lieu vide : l'énonciateur doit en quelque sorte « disparaître » (on doit faire abstraction que c'est un crétois qui parle). En termes lacaniens on dit qu'il faut sacrifier la complétude (l'ensemble des crétois ne peut pas être complet, puisqu'il faut enlever celui qui parle, qui dit que ce sont des menteurs) à la consistance. La consistance, c'est la cohérence. Donc pour que ces énoncés fonctionnent (pour qu'ils soient consistants ou cohérents), il faut qu'ils soient troués (incomplets). Pour le dire autrement, il faut que le lieu de leur origine (l'énonciateur de l'énoncé est son père supposé) soit vide.

On comprend donc à partir de là comment selon Lacan, l'inconscient se manifeste quand le « dire » (comment on dit/le fait qu'on dise, soit *l'énonciation*) trahit le « dit » (le contenu intentionnel, le sens, soit *l'énoncé*). Cette « trahison » a, on s'en doute, reçu un accueil enthousiaste dans le champ de la critique littéraire. Chez Lacan, elle a plutôt une connotation négative ou tragique (les *ratés* que sont les lapsus ou les actes *manqués* seraient notre *vérité*). Si l'on prend l'exemple du mythe d'Œdipe, ce qui se révèle comme vérité derrière l'apparence de l'intention d'Œdipe, est la façon dont son « dit » (il ne « veut pas » tuer son père ni coucher avec sa mère) est trahi par à son « faire », on voit qu'il y a même l'idée d'une monstruosité ou d'une abjection de cette « vérité » qui nous échappe.

Plus « quotidiennement », le fait même que l'on s'échappe à soi-même (que notre vérité soit « malgré nous », actes manqués, lapsus, etc.) pourra ainsi être vécu comme une tragédie : l'horreur de la dépossession de soi menace la cohérence et même le sens de notre monde (de notre conscience). Elle renvoie en effet notre environnement, pour reprendre le jeu de mot du critique et philosophe argentin Dardo Scavino, à sa condition « *in-munda* ». Cette altérité, en tant qu'elle nous échappe est donc monstrueuse⁴⁷⁷. Cette dépossession de soi dont l'origine est l'inconscient s'observe par exemple chez Bolaño dans le discours ambigu des nazis latino-américains dans *La literatura nazi en América*. Ces derniers professent en effet un

⁴⁷⁷ Slavoj Žižek recourt régulièrement à l'exemple suivant afin d'illustrer la distinction entre sujet de l'énoncé et sujet de l'énonciation : en répondant aux explorateurs qu'il n'y a plus de cannibales « car, hier, nous avons mangé le dernier », le sujet de l'énonciation se montre pour ce qu'il est, l'agent obscène qui, afin d'assurer le règne de la Loi, la nie par là même.

nationalisme *criollo* en oubliant qu'ils sont en train de pratiquer une idéologie importée. Elle est également à l'œuvre dans la façon dont les actes du père Urrutia Lacroix dans *Nocturno de Chile*, contrariant les valeurs de l'Église catholique qu'il ne cesse de déclarer pourtant vouloir défendre. On la retrouvera encore dans *El tercer Reich*, où les dénégations d'Udo, qui nie être un nazi alors que ces actes auraient tendance à témoigner du contraire. Nous allons donc analyser dans les textes de Bolaño ce qui nous semble relever de ce type de contradictions.

III.1.1.2. Réel, symbolique et imaginaire

Le deuxième ensemble conceptuel dont nous allons avoir besoin n'est plus une paire mais une triade. C'est la fameuse trinité lacanienne « réel, symbolique, imaginaire » communément abrégée RSI. Cette triade va nous permettre d'expliquer un peu plus précisément certains aspects du fonctionnement de l'inconscient. Le Réel est l'ensemble des contingences, l'imprévu échappant toute forme de paramétrage qui est selon Lacan, la substance même du monde en soi, dont la nature est chaotique est donc régie par le hasard. Le Symbolique est la loi, l'ensemble de règles encadrant la médiation entre le sujet et les autres. L'individu tente de se conformer à ces règles, qui vont donc conditionner l'intégralité de ses rapports sociaux. Pour illustrer d'une manière très simplifiée la manière dont la loi s'impose à l'individu, nous pouvons penser au réflexe quasi-systématique du « que vont penser/dire les autres si... ? ». Enfin, nous pouvons présenter l'Imaginaire comme l'image *figée* de nous-même. Dans un rapport encore – toujours ? – défaillant au Symbolique, le sujet qui n'est alors qu'un « moi » construit un idéal de ce qu'il devrait être. L'Imaginaire est ainsi le moi *réifié*, il est la cristallisation de toutes les injonctions de ce qui est insuffisamment compris comme relevant du Symbolique. Ce moi de l'Imaginaire est ce vers quoi l'individu tend selon Lacan naïvement ou paresseusement. Mais cela reste bien sûr fondamentalement un désir au sens commun et donc girardien, même si Lacan le présente comme un faux désir ou un désir indu, coupable de vouloir nous faire coïncider cette image figée. Coupable autrement dit, de nous laisser demeurer dans le « moi » alors que la vérité du sujet est d'être, à l'opposé du moi, toujours mouvant, non-substantiel (non figé), toujours en « excès » par rapport à lui-même.

Le philosophe slovène Slavoj Žižek, dans un bref ouvrage intitulé *Comment lire Lacan*, propose l'image du jeu d'échecs pour expliquer cette triade. Les règles du jeu seraient ainsi pour Žižek l'équivalent de la dimension symbolique. Tous les déplacements des pièces, ce qu'il est possible et ce qu'il n'est pas possible de faire dans le jeu relève ainsi de cette dimension. De cette manière, le symbolique est le cadre définissant les possibilités d'actions et de comportement du sujet. Il est ce qu'on doit observer dans le souci du jugement ou du regard des autres. Ajoutons que le Symbolique peut être pensé comme un paradigme

structuraliste : il n'a d'autre substantialité que la série de rapports ou de relations qui le constituent. Et qui n'ont d'existence que les uns par rapport aux autres. C'est la relativité, par opposition à l'absoluité de l'Imaginaire (l'excès et la mouvance du sujet par opposition à la fixité du moi) qui va le caractériser.

L'Imaginaire a quant à lui à voir avec la caractérisation individuelle des pièces, qui ont ainsi par exemple toutes un nom (le cavalier, la tour, etc.) et sont dessinées d'une certaine façon. Notons que ce nom semble n'avoir qu'une incidence très faible sur le jeu proprement dit (il est facile d'imaginer un jeu qui posséderait les mêmes règles mais avec un imaginaire différent, un jeu où telle figure serait nommée « messenger », ou « coursier », ou n'importe quoi d'autre). Il semble n'avoir qu'une dimension cosmétique, au mieux esthétique. Et renvoie de ce fait à la conventionalité contingente ou arbitraire du langage.

Le Réel, enfin, est la totalité complexe du réseau de circonstances contingentes qui influencent le cours du jeu : l'intelligence des adversaires, les intrusions imprévisibles qui peuvent déconcerter un joueur, ou même interrompre la partie. Le Réel est nous l'avons dit synonyme de contingence et de chaos. Contrairement au Symbolique, le Réel est une entité non-fragmentée : «Le réel est sans fissure. - nous n'avons aucun autre moyen de l'appréhender (...) que par l'intermédiaire du symbolique»⁴⁷⁸. Cette absence de vide est selon toute vraisemblance la raison pour laquelle le Réel est impossible à *dire* (ce vis-à-vis de quoi le *logos* est inopérant). Le langage, on le sait, ne peut fonctionner sans opérer un *découpage* de la réalité.

La distinction entre ces catégories peut parfois sembler difficile à repérer. C'est pourquoi, pour éclairer la distinction entre le Symbolique et l'Imaginaire, il est souvent recommandé de s'appuyer sur l'origine vraisemblablement sartrienne de cette opposition. Sartre explique que l'homme n'a pas de fonction ni de finalité préétablie. C'est tout le sens de sa célèbre formule, « l'existence précède l'essence »⁴⁷⁹ : contrairement à l'homme, nous dit l'auteur de *La nausée*, le coupe-papier a une finalité préconçue, il est pensé en fonction d'une utilisation précise, et cette préméditation détermine les modalités de sa venue à l'existence (il est fabriqué *pour* couper le papier). A l'inverse l'homme, en tout cas jusqu'à présent, n'est pas engendré dans un but programmatique (on peut certes vouloir que son enfant soit Président de la République ou footballeur professionnel, mais fort heureusement le succès de cette entreprise n'est jamais garanti). Il est a priori libre de faire et devenir ce qu'il veut. C'est la raison pour laquelle on dit que l'homme est un être historique : il n'est rien de figé. Cet

⁴⁷⁸ Jacques Lacan et Jacques-Alain Miller, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse : 1954-1955*, Ed. du Seuil, Paris, Ed. du Seuil, 1978, p. 122.

⁴⁷⁹ Jean-Paul Sartre et Arlette Elkaim-Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, 2015, p. 29.

élément figé est « l'essence », comme celle du coupe-papier (le dessein qui précède/préside à son existence), ou comme celle des fourmis, qui sont toujours les mêmes qu'au jour de l'apparition de leur espèce. L'essence est donc ce qui est toujours identique, et Sartre va la caractériser dans le sens du plein : une chose est « un gros plein d'être ». A l'inverse, c'est n'être *rien* de prédéterminé – c'est le *vide* du sujet, toujours en avant de lui-même – qui caractérise l'homme : ce « rien », c'est le « néant » sartrien. D'où, dans *L'être et le néant*, justement, le fameux motif de la « mauvaise foi » : le garçon de café qui s'essentialise *en jouant le rôle* du garçon de café. Il tente de se conformer à l'image figée de la fonction (ce que Sartre appelle donc l'être : l'essence) du garçon de café : « le garçon de café joue avec sa condition pour la réaliser »⁴⁸⁰. Ainsi, le néant sartrien, c'est le Symbolique lacanien : l'indétermination, le « grand Autre » (« que vont penser/dire les autres si... ») qui sert de médiation entre les hommes. A l'inverse, l'être (le gros plein d'être) tel qu'il s'incarne caractéristiquement dans la mauvaise foi, c'est ce qui correspond à l'Imaginaire lacanien. Comme le petit garçon qui fait l'intéressant ou la petite fille qui « joue » à l'enfant modèle : ils se conforment à l'image réifiée de ce qu'ils croient être le désir de leurs parents. Ils veulent être les objets du désir parental. S'essentialiser et se réifier et donc ici la même chose : tous deux relèvent de ce que Lacan appelle le « moi », indissociable de l'Imaginaire, c'est-à-dire du désir de devenir une image figée. Une image figée à laquelle, comme dans le cas du désir mimétique, le moi qui échoue de ce fait à devenir sujet tente de correspondre de manière obsessionnelle.

Il est également souhaitable d'établir le rapport entre la théorie girardienne de la violence et l'ordre Symbolique. La fonction principale de l'ordre Symbolique, avec ses lois et ses obligations, est de rendre notre coexistence avec les autres possible, c'est-à-dire pacifiée. Slavoj Zizek nous dit ainsi que « l'Autre auquel nous nous confrontons n'est pas uniquement notre reflet dans le miroir, quelqu'un comme nous, il est également cet Autre absolu et insaisissable qui demeure ultimement un mystère insondable »⁴⁸¹. Cette médiation est par conséquent indispensable pour que nos relations ne s'abîment pas dans une violence meurtrière : et seul l'ordre Symbolique est susceptible de l'assurer. L'ordre Symbolique n'est à partir de là pas sans évoquer le rituel et le sacrifice au sens girardien. Le rituel et le sacrifice sont en effet eux aussi des formes d'expression permettant d'établir une médiation entre les hommes et éviter ainsi l'éclatement de la violence. Ces manifestations issues de la sphère religieuse peuvent donc être assimilées à l'ordre Symbolique. A l'inverse, en restant sur le

⁴⁸⁰ Jean-Paul Sartre et Arlette Elkaïm-Sartre, *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, 2016, p. 94.

⁴⁸¹ Slavoj Zizek, *Comment lire Lacan*, Caen, Nous, 2012.

plan de l'Imaginaire, il se forme un « rapport érotique où l'individu se fixe à une image qui l'aliène à lui-même »⁴⁸². Cette forme se cristallisera dans une tension conflictuelle interne au sujet et détermine l'éveil de son désir pour l'objet du désir de l'autre, créant un phénomène de concurrence agressive. Pour le dire autrement, le moi ayant son fondement dans l'imaginaire, il sera de ce fait caractérisé par ses tendances *paranoïaques* : n'oublions pas que le désir porte chez Girard sur l'objet du désir de l'autre. Si on reste sur le plan de l'imaginaire où circule une *libido* toujours instable on ne rencontre qu'ambivalence et agressivité. Cette tension et le désir mimétique auront à partir de là en commun le fait d'être des déclencheurs de la violence.

Nous pouvons très aisément appliquer ce modèle à l'œuvre de Bolaño. Si l'on prend ainsi l'exemple de *Nocturno de Chile*, on constate que son personnage central, le père Urrutia Lacroix veut plaire à son modèle, le critique Farewell, au point de devenir une chose figée, une sorte de reflet de son mentor. Dans le même roman on trouve également, sous forme de récit enchâssé, l'histoire du savetier austro-hongrois qui souhaite voir édifier un monument à la gloire des héros de l'Empire. Il est tellement obsédé par le projet qu'il sacrifie tout pour tenter de convaincre les autorités de le construire. Derrière cette obsession de vouloir rendre hommage aux héros, le lecteur finit par déceler le désir non avoué du savetier : devenir lui-même un héros. Ou plus exactement, dans la perspective lacanienne, vouloir être considéré comme un héros. Il y a là une réification du moi, car le savetier s'essentialise en figure historique, de la même façon que les héros de la patrie deviennent des images figées dans les livres d'histoire. La chosification de ce personnage est encore plus évidente si nous pensons à la façon qu'à le texte de le désigner : il est juste le « zapatero », le récit ne lui attribue pas de nom propre. Nous voyons bien à travers ces deux exemples que l'Imaginaire et la médiation du Symbolique déterminent le rapport entre les individus et l'existence. L'Imaginaire trace ainsi l'itinéraire de l'individu, un itinéraire restreint à la possibilité d'un seul chemin (pour le savetier, il s'agit exclusivement de devenir un héros de la patrie) et le Symbolique définit la forme dans laquelle l'individu espère pouvoir se perpétuer (par exemple, pour le savetier, les livres d'histoires ou les ouvrages hagiographiques).

III.1.1.3. Concepts du moi

Le moi est la forme essentialisée de l'individu (qui n'est pas encore un sujet donc). Lacan comme Sartre le déclarent à ce stade « réifié » : le moi s'identifie à une image et se chosifie par rapport à elle. Lacan écrit ainsi que « Le moi, c'est un objet fait comme un oignon, on

⁴⁸² Jacques Lacan, *Ecrits.*, Paris, Editions du Seuil, 1970, p. 113.

pourrait le peler, et on trouverait les identifications successives qui l'ont constitué »⁴⁸³. Si Lacan oppose ainsi le « moi » au « sujet », c'est que le sujet est nous l'avons dit, toujours en excès vis-à-vis de lui-même, il imprime une forme d'étrangeté à soi à l'individu : « le sujet est décentré par rapport à l'individu. C'est ce que veut dire Je est un autre »⁴⁸⁴. Mais le sujet est aussi d'une certaine façon ce qui est défiguré par le moi, par cet Imaginaire qui impose sa vision :

La connaissance humaine (...) est faite d'un certain rapport à cette structure que nous appelons l'ego. C'est de cet ego que tous les objets sont regardés. Mais c'est bien du sujet, d'un sujet primitivement désaccordé, fondamentalement morcelé par cet ego, que tous les objets sont désirés⁴⁸⁵.

Le désir de l'objet, comme c'est le cas dans le désir mimétique, naît d'un moi caractérisé par la fixité de son point de vue sur les choses. Cette rigidité entend faire coïncider les événements et les choses avec les demandes de l'Imaginaire, c'est-à-dire avec l'injonction qui commande à l'individu : « sois telle chose ». Le sujet, qui s'excède lui-même, est, comme le dit Lacan, « morcelé », et l'Imaginaire est donc dans l'incapacité de reconnaître chez lui (le sujet ne saurait être « familier », il est porteur d'étrangeté) toutes les caractéristiques de son récit « idéal ». D'où les catégories lacaniennes du moi idéal et de l'idéal du moi, que nous allons immédiatement nous employer à présenter.

Il nous faut pour cela définir le surmoi. La conception lacanienne du surmoi est sensiblement différente de celle de Freud. Pour Lacan, si les injonctions du moi sont dictées par une loi, l'envers de cette loi, son « vide » est à chercher du côté du surmoi. Le surmoi révèle en effet les fondements de la loi, mais il en est paradoxalement également l'envers, car il dévoile, en même temps que les fondements de la loi, le *caractère arbitraire* de cette dernière. Dans les mots de Lacan, le surmoi se forme à partir d'un trauma :

(...) c'est à l'approche des éléments traumatiques - fondés dans une image qui n'a jamais été intégrée - que se produisent les trous, les points de fracture, dans l'unification, la synthèse, de l'histoire du sujet.
- Un énoncé discordant, ignoré dans la loi, un énoncé promu au premier plan par un événement traumatique, qui réduit la loi en une pointe au caractère inadmissible, inintégrable - voilà ce qu'est cette instance aveugle, répétitive, que nous définissons habituellement dans le terme de surmoi⁴⁸⁶.

Le surmoi est donc le chaînon manquant du discours du moi, le facteur qui trahit le fondement discordant ou paradoxal de la loi, et l'impossibilité d'envisager *complètement* cette dernière (car si l'on se risque à cette complétude, c'est la consistance – la cohérence de la loi avec elle-même – de la loi qui est menacée). De cette façon, le surmoi est le fondement obscur

⁴⁸³ Jacques Lacan et Jacques-Alain Miller, *Le séminaire de Jacques Lacan. 1953-1954, Livre I*, Paris, Le Seuil, 1998, p. 194.

⁴⁸⁴ Jacques Lacan et Jacques-Alain Miller, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse : 1954-1955, op. cit.*, p. 17.

⁴⁸⁵ *Ibidem*, p. 209.

⁴⁸⁶ Jacques Lacan et Jacques-Alain Miller, *Le séminaire de Jacques Lacan. 1953-1954, Livre I, op. cit.*, p. 222.

de la loi. Cela a une conséquence très immédiate selon Lacan : même quand il ne transgresse pas la loi, l'individu se sent coupable. Il y a même comme un effet pervers : plus on est fidèle à la loi, plus on a l'impression de la transgresser, ce qu'on peut comprendre si le fondement de la loi est trouble et paradoxal (et qu'il se fonde sur un statut d'exception à la loi : le crétois doit *s'excepter* de ses compatriotes, l'énoncé ne doit pas valoir pour lui). Le surmoi nous pousse donc dans le sens de la jouissance. L'individu se sent coupable précisément à cause de la structure de la loi : si celle-ci est fondée sur son envers, alors respecter la loi c'est en même temps la trahir.

Chez Bolaño, il y a des personnages qui se sentent coupables et qui témoignent de cette difficulté à pondérer le surmoi dans le discours de la loi. Nous pouvons notamment penser à *Nocturno de Chile*, dont le thème principal est la culpabilité du père Urrutia Lacroix. Ce dernier se remémore sur son lit de mort les événements ayant marqué l'histoire de sa proximité avec la dictature de Pinochet. Le concept de surmoi peut ainsi nous aider à comprendre l'interminable discours du personnage, qui s'ouvre sur une contradiction : « *Yo estaba en paz. Ahora no estoy en paz* »⁴⁸⁷. Le sujet est déchiré entre le respect pour la loi qui s'impose au « moi » et l'origine obscure de celle-ci. La dictature semblait à Lacroix constituer au début la meilleure voie, mais le fait d'être témoin de la corruption morale de ses modèles remet tout en question.

Restent à définir à partir de ce que nous venons de dire le moi idéal et l'idéal du moi. Le moi idéal est lié à l'Imaginaire. L'individu demeuré dans le domaine du « moi » a en effet la vision naïve d'une réalité figée, toujours identique à elle-même. Cette image a un corrélat dans la théorie du désir mimétique. Chez René Girard le sujet affirme ainsi avoir jeté librement son dévolu sur l'objet de son désir. Et il veut s'auto-persuader de l'idée que son rapport à l'objet est direct. L'Autre, le rival, ne serait selon lui qu'un obstacle *contingent* dans sa quête de l'objet (alors que nous savons qu'il est en réalité tout à fait nécessaire que l'autre soit *cet* autre). Cette idée de ne faire qu'un avec l'objet, ou en tout cas de méconnaître l'existence de tout médiateur est typique du moi idéal.

A l'inverse, l'idéal du moi du moi indique la *position* du sujet depuis laquelle est élaboré le récit figé de l'Imaginaire. Pour expliquer cette idée et le fait que l'idéal du moi corresponde à ce qui relève du Symbolique, nous allons emprunter un exemple à Dardo Scavino, dans son article sur le paradoxe de la figure du nationaliste⁴⁸⁸. Il s'agit de l'exemple des nationalistes argentins. Selon Scavino, le nationaliste ne perçoit que le contenu substantiel

⁴⁸⁷ Roberto Bolaño, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁸⁸ Dardo Scavino, « El autor y su musa », *Cahiers de LI.RI.CO*, 2006.

de la doctrine à laquelle il souscrit : on ajoutera qu'il n'en perçoit que l'énoncé en négligeant donc la position d'énonciation depuis laquelle ce dernier est proféré. Et comme toujours chez Lacan, l'énoncé (la loi : ici, la doctrine nationaliste) va venir choquer contre l'énonciation (le lieu depuis lequel on parle, c'est-à-dire l'origine de la loi : ici, l'origine de la doctrine nationaliste). En effet, le paradoxe du nationalisme, son origine inconsistante, qu'il faut donc occulter pour préserver la consistance doctrinaire de l'ensemble est que le nationalisme... est une doctrine *importée*. L'idéologie nationaliste qui est par définition contre tout ce qui vient de l'étranger est donc ici l'idéal du moi : *l'objet* du désir. Mais l'étranger, lui, est non pas l'objet (figé, réifié, en plein dans l'Imaginaire), mais au contraire la *cause* du désir : son origine inavouable, et, dans les termes de la théorie mimétique, un *médiateur* clandestin. Car le nationaliste veut « inconsciemment » devenir un autre. La purification promise par l'idéologie nationaliste est en réalité une tentative de répudier l'origine trouble du sujet : il est obsédé par la pureté parce qu'il se sent impur. Le récit de l'imaginaire de l'individu nationaliste identifie chez l'étranger des choses à refouler, et la résultante de ces choses dessine l'image de son propre visage : c'est la fameuse « haine de soi » des nazis latinos de *La literatura nazi en América*. La fameuse scène de Pinochet en train de prendre des cours de marxisme dans *Nocturno de Chile* propose une autre illustration, tout aussi édifiante, de ce mécanisme. Pinochet, homme d'action veut pourtant que le grand Autre le perçoive comme un intellectuel ; Pinochet, antimarxiste obsessionnel, demande à prendre des cours de marxisme, avec un alibi ne pouvant significativement prêter qu'à sourire :

¿Por qué cree usted que quiero aprender los rudimentos básicos del marxismo?, preguntó. Para prestar un mejor servicio a la patria, mi general. Exactamente, para comprender a los enemigos de Chile, para saber cómo piensan, para imaginar hasta dónde están dispuestos a llegar⁴⁸⁹.

III.1.1.4. La représentation chez Lacan

Dans la mesure où il le cantonne au plan de l'Imaginaire, on comprendra que le mimétisme n'ait pas très bonne presse chez Lacan. L'Imaginaire est indéniablement pour lui (souvenons-nous de la mauvaise foi sartrienne) synonyme d'absence d'authenticité. Mais Lacan est cependant tout aussi anti-platonicien que René Girard (Platon est ainsi que nous l'avons expliqué l'ennemi de la *mimesis*). En effet, pour Platon, l'erreur de la *mimesis* consiste en croire à la vérité des apparences sensibles, alors que la vérité se situe pour lui sur le plan des Idées, c'est-à-dire sur le plan intelligible. À l'inverse, pour Lacan, l'erreur réside dans le fait de ne pas croire aux apparences et de penser que la vérité n'a rien à voir avec le sensible et la surface des choses. Si l'on en croit en effet Slavoj Žižek, « Pour Lacan, dans le

⁴⁸⁹ Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile*, *op. cit.*, p. 118.

mimétisme je n'imité pas l'image que je souhaite introduire, mais j'imagine les traits de l'image qui semblent indiquer qu'il y a derrière une réalité cachée »⁴⁹⁰. Lacan est certes tout sauf hostile, nous l'avons vu à l'idée d'une vérité cachée. Mais pour le « catastrophisme » qui l'habite, cette vérité est *traumatique*, et doit donc rester cachée.

Lacan donne d'ailleurs un sens assez inédit au terme « mimétisme », celui du camouflage. Le mimétisme serait ainsi également la dissimulation permise par l'imitation de l'environnement. « L'effet du mimétisme est camouflage, au sens proprement technique. Il ne s'agit pas de se mettre en accord avec le fond mais, sur un fond bigarré, de se faire bigarrure – exactement comme s'opère la technique du camouflage dans les opérations de guerre humaine »⁴⁹¹.

En résumé, si la théorie lacanienne de la mimésis est anti platonique, c'est que pour Lacan, la vérité se trouve dans l'apparence, dans le masque, dans la surface. Or, nous le savons, les apparences c'est le plan Symbolique, tandis que l'imaginaire consisterait à postuler une vérité absolue et pérenne derrière les apparences par définition changeantes. Ainsi, dans le domaine littéraire, le déguisement est souvent le révélateur d'une vérité morale. Nous pouvons penser au prêtre Urrutia Lacroix de *Nocturno de Chile*, qui durant tout le récit essaye de nier sa connivence avec le régime de Pinochet. Pourtant, les apparences, ou plus exactement les correspondances symboliques du texte vont finir par le trahir. Lacroix porte effet presque toujours la soutane noire qui caractérise les prêtres catholiques. Cette dernière devrait ainsi être en théorie un symbole de paix, traduction vestimentaire du discours compassionnel et miséricordieux de l'Église catholique, dont la fidélité à l'événement christique, ainsi que l'a souligné René Girard est la rédemption et la protection des victimes. Or, durant tout le roman, la soutane d'Urrutia ne cesse de s'agiter sous l'emprise du vent : « *mi sotana revoloteando por el aire* »⁴⁹². Ce détail, apparemment anodin, va au final rétrospectivement revêtir une importance sémiotique considérable : lorsque Lacroix découvre que, pour protéger le toit des églises européennes des déjections on dresse des faucons pour chasser les pigeons, cette prédation motivant un autre renvoi symbolique, celui-ci, aux exactions commise par la dictature chilienne et plus particulièrement par ses avions de *chasse*. On comprend en effet alors que les ailes noires du rapace s'agitent dans les airs de manière analogue au mouvement que décrivait la soutane. La confirmation est définitive quand Lacroix libère un des faucons, appelé Rodrigo :

⁴⁹⁰ Slavoj Žižek, Comment lire Lacan, op. cit., p. 133.

⁴⁹¹ Ibid.

⁴⁹² Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile*, op. cit., p. 122.

Rodrigo emprendió el vuelo a la tercera orden, y lo vi elevarse cada vez con mayor fuerza, sus alas produjeron un ruido de aspas metálicas y me parecieron grandes, y entonces sopló un viento como huracanado y el halcón se ladeó en su vuelo vertical y mi sotana se levantó como una bandera pictórica de furia, y yo recuerdo que entonces otra vez grité vuela, Rodrigo, y luego oí un vuelo plural e insano, y 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 que el halcón había depositado a mis pies⁴⁹³.

Le rapport entre les faucons et les avions militaires est ainsi, comme cela a été beaucoup écrit, surdéterminé par le bruit évoquant ces « *aspas metálicas* ». Mais le plus intéressant pour nous c'est la violence (« *la bandera pictórica de furia* ») avec laquelle la soutane se soulève, dans un rapport de parfaite coordination ou simultanéité avec le faucon. La proximité entre le prêtre et la dictature, déclarée par le mouvement ascensionnel de la soutane fonctionne comme si cette dernière, douée, de sens moral, voulait elle-même défroquer le prêtre en lui ôtant l'habit dont il ne se montre pas digne. Comme cela a beaucoup été dit, la complicité passive de Lacroix est définitivement manifeste lorsque l'habit occulte les yeux du prêtre, l'empêchant de voir comment le faucon pourchasse et tue les pigeons. La soutane est ainsi une surface parlante, qui trahit la complaisance d'Urrutia Lacroix à l'égard de la dictature, dont il apparaîtra comme un collaborateur. Ici la vérité est dans l'apparence, à la surface avons-nous dit et non pas dans la casuistique discursive d'Urrutia Lacroix qui ne fait que simuler la profondeur : complexifier *par intérêt* les choses. Redisons-le avec les mots de Zizek : « persister sous un masque faux nous rapproche plus d'une position subjective véritable, authentique, que se débarrasser du masque et afficher notre "vrai visage"⁴⁹⁴ ». Ce point est important dans la théorie lacanienne de Zizek, car il nous permet de mieux comprendre ce qu'il entend par « performativité » : nous prétendons d'abord être quelque chose, nous agissons simplement comme si nous l'étions, ensuite, pas à pas, nous le devenons réellement : « La dimension performative à l'œuvre ici réside dans l'efficiencia symbolique du "masque" : porter un masque fait réellement de nous ce que nous faisons semblant d'être »⁴⁹⁵.

⁴⁹³ *Ibidem*, p. 90.

⁴⁹⁴ Slavoj Zizek, *Jacques Lacan, à Hollywood et ailleurs*, op. cit., p. 62.

⁴⁹⁵ *Ibidem*.

III.2. La rivalité et la solution antithétique

Le désir mimétique est, nous le savons désormais, générateur de rivalité. Le sujet, qui désire être comme le médiateur, peut également s'il évolue dans la même sphère que lui vouloir occuper sa place, ne tardant ainsi pas à le considérer comme un rival. Dans ces conditions le rival se sentira à son tour forcément menacé par le sujet désirant qui entend donc le supplanter, en méconnaissant que c'est en réalité le médiateur lui-même qui le véritable objet de l'imitateur qu'il est peut-être à son insu. Si nous souhaitons exprimer cette idée en termes lacaniens, on dira que cette rivalité mimétique peut être expliquée à partir de deux axiomes énoncés par le psychanalyste français : « je est un autre » (que Lacan emprunte à Rimbaud) et « l'inconscient est le discours de l'autre ». L'idéal du moi, c'est-à-dire le désir de l'autre, préside ainsi au comportement de l'individu. Nous avons précédemment expliqué que cette configuration correspond à ce que Girard nomme la médiation interne, à savoir, le fait que sujet désirant et modèle se situent sur le même plan de réalité, sur un pied d'égalité sociale ou symbolique. Cette homogénéité ontologique entre les rivaux va faire que l'admiration éprouvée par le sujet désirant envers le médiateur va générer chez le premier un sentiment d'injustice qui est le ferment de la rivalité à venir (« pourquoi a-t-il plus que moi alors que nous sommes les mêmes ? » : c'est ce que certains psychanalystes appellent le « syndrome de la fraise » : les frères et/ou sœurs s'offusquant toujours que l'autre ait davantage de fraises dans son assiette, alors qu'ils sont par définition supposés égaux). Pour Girard, la médiation interne est bien entendu propre à la modernité démocratique et au principe d'égalité. Tous les sujets se conçoivent comme ayant autant de mérites que leurs pairs, toute contrariété à ce principe étant vécue comme une injustice.

Puisque nous nous sommes beaucoup intéressés à la figure de l'artiste chez Bolaño, on pourra identifier aisément les formes de rivalité qui caractérisent le champ dans lequel les artistes se meuvent. Ainsi dans *Los detectives salvajes* les réal-viscéralistes témoignent de leur jeunesse ou de leur candeur par la revendication de leur filiation avant-gardiste. Ouvrons une brève parenthèse : par jeunesse et candeur – « spontanéité » ferait tout aussi bien l'affaire pour compléter ce triptyque cardinal du roman paru en 1998 – nous désignons caractéristiquement le manque de réflexivité de ces jeunes gens car c'est ce que va incarner finalement Octavio Paz, sur lequel nous reviendrons longuement plus loin précisément en tant qu'il est le théoricien stigmatisant à *juste titre* l'absence de réflexivité de l'avant-garde faisant de la transgression de la norme... une norme. La réponse tombe sous le sens. Il va incarner la

vieillesse. Et sa pondération, sa pertinence théorique et sa rationalité : autant de choses, en somme, pulvérisées ou ne pesant rien face au fait absolument anti-théorique et intégralement empirique et arbitraire d'être jeune (on pourrait même dire, face à la délectation d'être un jeune c...). Nous pouvons à présent refermer la parenthèse pour revenir à notre identification des formes de rivalités dans *Los detectives salvajes*. Du point de vue radical et idéalement désintéressé de nos jeunes poètes, les formes les plus condamnables de rivalité sont assignables aux autres artistes. Au premier rang desquels, bien entendu les écrivains du Salon du Livre qui offrent une vision de la littérature très cynique et effectivement fondée sur une *concurrency* de tous les instants. Une concurrence commerciale et également relationnelle, celle des réseaux d'influence, deux champs bien entendu honnis par les réal-viscéralistes, comme tout ce qui est susceptible de relever d'une forme de *stratégie*⁴⁹⁶.

Au contraire, les réal-viscéralistes, ainsi que nous l'avons vu, ne semblent pas tous *a priori* entrer en compétition avec d'autres artistes. La mythification de certains d'entre eux implique en effet, conformément au *credo* romantique de l'originalité, une forme d'avant-gardisme au sens original du terme, militaire, rappelons-le : être en première ligne, sans personne devant soi (personne d'autre que l'ennemi s'entend) ce qui nous ramènerait certes, mais selon une perspective un peu différente, à la thématique de la rivalité. Si nous avons pu observer une très nette structure pyramidale du rapport mimétique au sein du mouvement réal-viscéraliste, elle semble en effet étrangère à toute forme d'antagonisme. Peut-être précisément parce que le sentiment hiérarchique est positivement intériorisé chez ces jeunes poètes, et c'est d'ailleurs tout le sens de notre insistance sur le rapport maître/disciple dans l'œuvre. Et tout le sens aussi de ce que Girard appelle donc « médiation externe ». Nous avons déjà évoqué l'exemple de Don Quichotte, qui ne considère pas Amadis de Gaule comme un rival malgré le fait qu'il entende, de façon tout à fait consciente et en excluant donc toute forme de ressentiment « démocratique ». On voit à quel point nous nous situons ici dans une logique caractéristiquement *nietzschéenne*. Le fait qu'Amadis ait une dimension mythique (et fictive « au carré ») n'est bien entendu pas étranger à l'affaire : il se situe sur un plan ontologiquement distinct.

D'un point de vue lacanien, cette médiation correspond à la théorie de la consistance et de la complétude qui va très exactement recouper ce que nous avons dit un peu plus haut à propos de l'autoréflexivité d'Octavio Paz. En effet, pour rester cohérents, les réal-viscéralistes « révolutionnaires » n'appliquent jamais aux membres de leur groupuscule les critiques qu'ils

⁴⁹⁶ Alors qu'il a été beaucoup dit au cours de ces dernières années que Bolaño avait au contraire une vision particulièrement stratégique et planifiée de son « développement » littéraire. Gageons que cette vision était celle d'un père de famille depuis longtemps entré dans la trentaine, et déjà bien distinct du jeune homme de vingt ans sur lequel se penche l'auteur quadragénaire de *Los detectives salvajes*.

adressent aux autres artistes. Cette absence de réflexivité ou d'autoréflexivité permet bien entendu de neutraliser par avance les antagonismes au sein du mouvement, tout en aliénant ses membres vis-à-vis du reste du monde (littéraire, artistique, ou du monde tout court). Ainsi, les réal-viscéralistes semblent être hostiles à toute forme d'exploitation de l'art à des fins personnelles. Pour eux, l'art est sacré, sanctuarisé, et il ne doit par conséquent être profané par la souillure économique du carriérisme et de la popularité qui en est la consécration. Ce qui n'empêche bien entendu pas – mais souvenons-nous que la jeunesse prime de très loin sur la cohérence – nos jeunes poètes réal-viscéralistes de vouloir passer à la postérité comme ceux qui auront révolutionné la littérature.

III.2.1. Médiation externe et mythification

Pour les réal-viscéralistes, on aurait ainsi pu s'attendre à ce que soient privilégiés des rapports impliquant une médiation de type interne : tous ces jeunes gens sont contemporains, et partagent le même environnement culturel et urbain (ils vivent tous à Mexico). Pourtant, les personnages de Belano et Lima vont d'une certaine façon être rendus hétérogènes au reste du groupe. Il ne s'agit pas ici d'une différenciation ontologique comme dans le cas du rapport Quichotte/Amadis, mais on relèvera tout de même la propension de la narration à jouer avec l'effectivité de leur présence, leur tangibilité. Ne serait-ce que du fait de la tendance récurrente de ces deux personnages à la disparition. Ils deviennent ainsi tous les deux médiateurs ou agents du Symbolique : chez l'individu mimétique, c'est à travers de la figure du manque qu'ils provoquent le désir imitatif. Rappelons que pour Lacan la castration représente ce manque symbolique d'un objet imaginaire. Tout aussi *délocutés* qu'Amadis, Belano et Lima ne sont la plupart du temps appréhendés que dans une extériorité énonciative : celle des témoignages les concernant livrés par les autres personnages, témoignages qui ne suffisent évidemment pas à lever le mystère les concernant. Ou plus exactement, qui contribue, du fait de cet éloignement de perspective ou de focalisation, à le créer. On peut à partir de là affirmer qu'il se crée une forme de *distance symbolique* entre eux et les autres membres du groupe. C'est-à-dire, en termes girardiens, entre les deux médiateurs qu'ils sont et les sujets désirants qui relatent autant que faire se peut leurs faits et gestes. Cette distance symbolique est mesurable lorsque García Madero rencontre pour la première fois Lima et Belano. Placée sous le signe de la subjugation, cette rencontre a pour séquelle une véritable obsession de la part du jeune Madero : il s'agit bien là du désir tel que nous l'avons défini. García Madero va nous l'avoir dit immédiatement chercher à revoir les deux compères et les entrées du 4 et 5 novembre de son journal attestent bel et bien de sa *frustration* : « *Volví al bar de la calle Bucareli pero los real visceralistas no han aparecido [...]. Sin noticias de mis*

amigos »⁴⁹⁷. Lorsque Madero réussit à retrouver Lima et Belano, le cadre de ces retrouvailles n'est autre que les toilettes de « La Encrucijada Veracruzana ». C'est un bar dont le nom évoque justement la croisée des chemins (« encrucijada »), métaphore du doute mais aussi, surtout, du choix. Ce choix est bien sûr celui du type de vie que Madero doit à présent décider de mener, en privilégiant ou non ses aspirations artistiques. Peut-être est-ce ainsi un moment où le personnage attend un signe pour pouvoir se déterminer. Ce signe, c'est bien sûr la réapparition de Lima et Belano. En extrapolant un peu, rappelons que dans la tragédie antique, c'est également à la croisée des chemins qu'Œdipe va se trouver confronté à son père, Laïos, qui entend lui barrer la route : l'une des voies de ce carrefour serait ainsi la rivalité dont l'issue est forcément tragique. Et cette tragédie naît bien de la méconnaissance de la dimension externe de la médiation : le fils qui méconnaît le père et donc la hiérarchie « de droit » entre les deux, la préséance tutélaire du père. C'est en croyant ou prétendant être l'égal de Laïos qu'Œdipe va le tuer : en observant par erreur une médiation interne.

Mais dans *Los detectives salvajes*, tout est fait pour maintenir le rapport de médiation externe. Lima et Belano font leur entrée dans ce bar comme des « rock-stars » : des ombres au milieu d'un nuage de fumée. Madero n'arrive à les distinguer que lorsque la fumée se dissipe « *Vi dos sombras junto a los urinarios. Estaban envueltas en una nube de humo* »⁴⁹⁸. Cette apparition, d'une certaine façon hyperbolique, définit bien le type de rapport existant ici entre le sujet désirant et ses deux modèles. D'où le caractère hautement improbable de toute forme de rivalité entre eux, respectivement identifiés comme disciple et maîtres. Ces retrouvailles sont incontestablement placées sous le signe du hasard : c'est quand il ne cherche plus Lima et Belano que Madero « tombe sur eux ». Et cette contingence, le jeune narrateur va apprendre – c'est peut-être le premier enseignement qu'il reçoit en tant que disciple – à l'accueillir favorablement ; à valoriser certaines formes de l'indétermination. Nous l'avons dit, la première activité mimétique de Madero consiste à *suivre* Belano et Lima pendant toute la journée à travers la ville. Mais la logique de leurs déplacements reste totalement étrangère au jeune homme : « *De vez en cuando ellos se detenían y entraban en casas particulares y yo entonces me tenía que quedar en la calle esperándolos. Cuando les pregunté qué era lo que hacían, me dijeron que llevaban a cabo una investigación* »⁴⁹⁹. Nous savons de quelle « enquête » il s'agit : le binôme est sur la voie de Cesárea Tinajero, mais Lima et Belano sont également de toute évidence des *dealers*, comme le confirmera le témoignage d'un autre réal-viscéraliste. Leur identité est elle-même incertaine : María Font révèle ainsi à Madero

⁴⁹⁷ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, op. cit., p. 18.

⁴⁹⁸ *Ibidem*, p. 27.

⁴⁹⁹ *Ibidem.*, p. 32.

qu'« Ulises Lima » n'est pas le vrai nom du personnage, avant d'ajouter : « *Alfredo Martínez o algo así, ya lo he olvidado* »⁵⁰⁰. Tout se passe comme si, en plus de la verticalité symbolique que nous avons établie, une autre explication à l'absence de rivalité au sein de ce rapport mimétique était précisément liée à la contingence qui le caractérise : cette rencontre aurait pu ne pas avoir lieu, son acquis est fragile (comme en témoigne l'inquiétude de Madero d'avoir *perdu* Belano et Lima), il faut donc la considérer avec gratitude, comme une forme de don ou de présent.

III.2.2. La vision antithétique

La théorie mimétique de René Girard place en première instance le désir sous le signe de l'imitation. Mais Girard a bien entendu conscience de la réversibilité du processus : ne plus s'efforcer d'imiter un modèle mais faire au contraire tous les efforts nécessaires pour se différencier de lui n'est ainsi pas loin de revenir au même. Ce qu'en termes lacaniens on pourrait exprimer comme la contradiction de l'énoncé et du lieu de l'énonciation. C'est-à-dire que l'individu dit une chose (il essaie de montrer qu'il est différent de l'Autre) mais sa position le trahit (il ne se reconnaît que par rapport à cet Autre). Nous avons insisté sur la problématisation du romantisme dans l'œuvre de Bolaño, ou tout au moins de l'idée romantique de l'individu qui suit sa propre voie dans une indifférence volontariste vis-à-vis des modèles proposés par la société. Cette idée a on le sait connu un succès particulièrement florissant dans nos sociétés libérales contemporaines où la liberté de l'individu apparaît comme la première des valeurs. C'est dans ce contexte que va apparaître le mythe parfois tout aussi romantique de « l'altérité ». Autrement dit, l'idée, qu'on pourra certes trouver de nos jours un peu simpliste, d'un positionnement idéologique ou surtout culturel (car il faut bien voir que les théoriciens marxistes sont dans leur majorité persuadés que la sphère du « culturel » sert toujours les intérêts de la société libérale en faisant en permanence diversion vis-à-vis des « vrais problèmes », situés selon eux exclusivement dans la sphère sociale) « à la marge » de ce qui serait par contrecoup défini comme « la culture dominante ». Ainsi, le XXème siècle est l'époque des avant-gardes, de la culture « alternative » (pour employer le terme dans son acception anglo-saxonne), de la théorie de la décolonisation.

Le modèle va donc à partir de là apparaître comme une référence scrutée et étudiée non plus en tant qu'on entend l'imiter, mais au contraire en tant qu'on entend s'en démarquer.

⁵⁰⁰ *Ibidem*, p. 41.

Dans le cas spécifique de l'art, Harold Bloom développe une théorie spécifique de ce positionnement par rapport à un modèle « antithétique ». Dans son œuvre *The anxiety of influence*, publiée en 1973, Bloom affirme ainsi par exemple que le poète entretient un rapport évolutif à la personnalisation de son écriture. Au début de son œuvre, le poète va identifier un poète antérieur ou contemporain qu'il prendra comme modèle, et qu'il imitera donc. Mais il aura peu à peu l'occasion de parvenir à un style qui lui sera propre, en se démarquant *activement* de son ancien modèle. Il y a donc une réversibilité implicite à la théorie du désir mimétique, une contrepartie diachronique à cette première phase d'influence positive qu'on trouve particulièrement à l'œuvre dans le domaine de la création artistique. Il est d'ailleurs difficile de ne pas voir dans ce renversement une correspondance avec le complexe d'Œdipe de la psychanalyse freudienne et la destitution de la figure du père qui passe du statut de modèle à celui de rival. Le rapport œdipien est aussi pris en compte par le désir mimétique, car on sait depuis Freud et encore plus depuis Lacan, que Girard a bien lu, que l'obsession par amour et l'obsession par haine ne sont pas absolument antinomiques. En matière d'art, le créateur cherche souvent à dépasser ses prédécesseurs en rejetant tout ce qui pourrait le relier à eux, ce qui implique bien entendu de leur accorder une attention accrue.

Nous l'avons répété, la doctrine réal-viscéraliste se veut l'héritière des mouvements d'avant-garde du début du XXe siècle, et entretient bien entendu par rapport à elle un rapport mimétique. Nous ne reviendrons pas sur le fait que l'emblème des réal-viscéralistes, Cesárea Tinajero, est considérée comme ayant fait partie des *estridentistas*, mouvement mexicain des années vingt. Les lectures et les intérêts des jeunes poètes des années soixante-dix sont ainsi directement empruntés aux surréalistes ou aux dadaïstes : ils lisent et discutent à propos de Breton ou de Lautréamont. Comme avec le mouvement des *infrarrealistas*, réellement fondé par Bolaño dans le Mexique de ces mêmes années, les réal-viscéralistes, qui prétendent promouvoir le même rejet de la tradition et la même volonté de rupture que leurs aînés sont, on le voit, en réalité totalement sous l'influence du passé immédiat que ces avant-gardes constituent. Et on en revient une fois de plus à Octavio Paz et son idée de « tradition de la rupture ». La posture antithétique n'est donc ici que cela, une « posture » qui ignore son mimétisme constitutif.

Bien sûr, les réal-viscéralistes conservent tout de même un certain nombre d'anti-modèles, mais on peut prendre ici la liberté de dire qu'ils sont très convenus ou très attendus, puisqu'il s'agit en somme de tout ce qui entretient de près ou de loin un rapport à l'officialité institutionnelle : rien de plus banal, en effet que de se rebeller contre les institutions ou la « norme ». Tout le monde se pensant, de nos jours, original, il serait bien plus original de se prétendre conformiste. Cette injonction à l'originalité constitue pour Girard une des maladies

de notre époque : la croyance romantique naïve en un besoin absolu de se démarquer : « Les dégoûts romantiques, la haine de la société, la nostalgie du désert, tout comme l'esprit grégaire, ne recouvrent, le plus souvent, qu'un souci morbide de l'*Autre* »⁵⁰¹. On ne peut pas ici manquer de remarquer l'allusion de l'anthropologue français au « désert ». Et confirmer que le désert, lieu où se perdent Tinajero puis Madero dans *Los detectives salvajes* est chez Bolaño en parfaite cohérence avec ses corrélats girardiens : romantisme, rejet de l'institution (la « société »), etc. Y est donc associé ici le souci « morbide » de l'*Autre*. C'est-à-dire ce que nous avons associé à la marginalité. Evidemment, cette opposition à la norme cache le désir du sujet de se voir accepté *in fine* par un groupe de personnes partageant la même aspiration (le même rejet) que lui : le désir d'appartenir à une « tribu » indiquant le chemin à suivre. Nous entendons donc la position antithétique comme une forme d'indirection à visée stratégique. Comme une façon de vouloir fonder une nouvelle *tendance* du désir : si le sujet arrive à imposer cette tendance, il sera accepté par ses pairs et au sein de sa communauté, et lui sera même accordée la prérogative de celui qui « désire le mieux ».

Ces préventions étant énoncées, nous pouvons à présent dans le cadre que nous venons de délimiter nous intéresser à ce que nous allons présenter comme la *praxis* de l'artiste rebelle.

III.2.3. Le poète célèbre

L'exemple le plus rudimentaire et donc le plus facile à identifier d'anti-modèle dans l'œuvre de Bolaño est donc celui du poète qui fait partie de l'*establishment*. Dans *Los detectives salvajes*, l'identification de symboles auxquels il *faut* s'opposer (on voit comme cet impératif catégorique dessine l'influence d'une extériorité qui s'impose au sujet) est à l'œuvre dès le début du roman. Les écrivains « vendus » sont ceux qui s'inscrivent volontiers dans la tradition, et qui seraient *de ce fait* déjà reconnus du public et jouiraient par conséquent d'un certain prestige. Leur éminence littéraire serait ainsi indémêlable du pouvoir médiatique acquis grâce à cette célébrité. L'ennemi parfait – le coupable idéal – est ainsi le poète Octavio Paz, qui se trouve remplir toutes les conditions que nous venons de citer. Le personnage portant son nom dans le roman est ainsi clairement rabattu sur le personnage historique, poète, essayiste et journaliste qui est d'une certaine façon l'écrivain national du Mexique. García Madero le décrit comme « *nuestro gran enemigo* »⁵⁰², tout en notant au passage, en faisant implicitement preuve d'une coquetterie toute juvénile, que Paz est peut-être le seul au

⁵⁰¹ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op. cit., p. 29.

⁵⁰² Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, op. cit., p. 14.

Mexique à connaître les termes de métrique classique les plus technique (avec lui, donc) comme « la pentapodia », « el tetrástico » ou « el nicárqueo »⁵⁰³. Le texte de Bolaño est trop subtil pour sombrer complètement dans une rhétorique manichéenne : celle qui voudrait que Paz ait un rapport d'observance institutionnel qui se manifesterait jusque dans sa maîtrise des figures de la rhétorique classique. Les choses ne sont évidemment pas si simples car Madero, peut être en contradiction avec lui-même semble à plusieurs reprises s'enorgueillir de son érudition en matière de rhétorique. Il dit ainsi à propos d'Alamo, dès la seconde page du roman :

No sabía, sin embargo, lo que era una pentapodia (que, como todo el mundo sabe, en la métrica clásica es un sistema de cinco pies), tampoco sabía lo que era un nicárqueo (que es un verso parecido al falecio), ni lo que era un tetrástico (que es una estrofa de cuatro versos).⁵⁰⁴

Et on connaît de façon plus générale l'intérêt de Bolaño pour les Classiques grecs et latins. Amadeo Salvatierra, un personnage dont nous avons dit qu'il avait incontestablement les faveurs des vice-réalistes partage lui aussi, mais de façon cette fois beaucoup mieux assumée que Madero, cette observance langagière de la tradition rhétorique classique, et il partage d'ailleurs davantage que cela avec l'auteur du *Laberinto de la soledad* alors qu'il est pourtant quant à lui resté dans le plus total anonymat. Il affirme ainsi : « *en este país de la chingada Octavio Paz y yo somos los únicos que nos ganamos la vida de esa manera* »⁵⁰⁵. C'est que Salvatierra est un vieil homme et est donc *revenu* de la radicalité « imprécative » et rebelle qui a certainement dû caractériser ses jeunes années.

Le fait est que si Paz est une exception, le seul poète, ou un des seuls à gagner confortablement sa vie c'est peut-être en raison de son positionnement institutionnel, mais beaucoup plus certainement encore du fait de son indéniable talent : les choses sont donc plus compliquées qu'il n'y paraît (a-t-il du talent parce qu'il est « officiel », ou est-il officiel parce qu'il a du talent ?). Dans la deuxième partie du roman, le poète Vargas Pardo tente de convaincre l'éditeur Lisandro Morales de créer une nouvelle revue de poésie. Morales réplique que la poésie n'a pas beaucoup de succès commercial, et Vargas Pardo de répondre : « *Cómo que no vende, don Lisandro, me dijo, fíjese en Octavio Paz y en su revista* »⁵⁰⁶. Cette reconnaissance publique indémêlable du talent de l'auteur a enfin une autre illustration, lorsqu'Ulises Lima rencontre, lors de son séjour parisien, le poète Michel Bulteau, inspiré d'un poète réel du même nom. Une des premières choses à ressortir de la conversation est que Bulteau affirme ne connaître aucun poète mexicain, à l'exception d'Octavio Paz : « *¿Qué*

⁵⁰³ *Ibidem.*

⁵⁰⁴ *Ibidem.*

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 200.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 206.

aspecto tienen los poetas mexicanos? ¡No conozco a ninguno! ¡Sólo una foto de Octavio Paz! »⁵⁰⁷. Mais bien entendu, tous les poètes « officiels » ne sont pas Paz. Et la plupart d'entre eux sont dépeints dans le roman comme des opportunistes dont la médiocrité littéraire ne fait pas grand doute. Paz serait ainsi non seulement ce qu'il est (un poète et un intellectuel de talent) mais également un enjeu symbolique, un investissement idéologique, comme en témoigne le fait que ces poètes mineurs mais institutionnels prennent sa défense quand il est critiqué. C'est le cas de Luis Sebastián Rosado, poète caractéristiquement issu de la bourgeoisie, ou encore d'Alfonso Pérez Camarga, pris dans une polémique avec les réal-viscéralistes dont l'objet est précisément la valeur de l'œuvre d'Octavio Paz. Du point de vue narratif, il semblerait qu'il y ait pour ce dernier comme un contrepoint (à une échelle bien moindre) au procédé employé pour appréhender la figure de Tinajero : des témoignages instruisant une approche fragmentaire de l'illustre intellectuel mexicain. On dira donc que *sur le plan symbolique* (et donc au prix des concessions avec la réalité sur lesquelles l'idéologie, notamment, nous contraint parfois à fermer les yeux) Paz fonctionnera en effet comme un anti-modèle pour les jeunes poètes du mouvement réal-viscéraliste.

Pour ne pas prétendre tout ramener à notre cadre théorique, nous neutraliserons donc pour le moment l'idée du *double bind*, décrit par Girard. Ce dernier rendant, d'une façon totalement freudienne, infalsifiable la théorie mimétique : si tu m'imites ou m'admires c'est que tu m'aimes/me « désires » au sens mimétique du terme ; si tu me répudies ou me hait, c'est que tu m'aimes/me désires *aussi*, mais en exprimant une jalousie qui par définition ne peut jamais dire son nom. Bref, il est impossible d'en sortir. La haine étant pour Girard comme pour la psychanalyse également une preuve de l'attachement mimétique. Essayons malgré tout d'en sortir, puisque le cas de la figure d'Octavio Paz semble un peu plus complexe, surtout qu'il semble falloir ajouter une variable chronologique. En effet, il est important de redire qu'il y a bien entendu un recul ou une distance générationnelle entre l'auteur et les jeunes gens qu'il met en scène, quel que soit le lien autobiographique qui les relie à lui. Le trait définitoire des vice-réalistes, et plus encore celui de Lima et Belano est indéniablement *l'iconoclasme*. C'est vraisemblablement aux yeux de l'auteur Bolaño un trait de jeunesse : pas tant sur le fond (Bolaño n'est jamais le dernier à « ruer dans les brancards ») que sur le systématisme de la forme. L'auteur est donc entre deux rives : il entend indéniablement être fidèle à l'esprit de l'époque, mais il n'est plus un post-adolescent. Nous avons suffisamment pris en compte la seconde de ces deux affirmations, essayons à présent d'en faire abstraction pour nous concentrer sur la première.

⁵⁰⁷ *Ibidem*, p. 238.

Une séquence du roman est plus instructive encore que les autres quant au cas Paz : il s'agit bien entendu du chapitre vingt-quatre de la deuxième partie, dont la narration est prise en charge par Clara Cabeza, la secrétaire particulière d'Octavio Paz. La narration se centre sur la curieuse rencontre de ce dernier avec le chef de file du mouvement tout-à-fait confidentiel qu'est le réal-viscéralisme Ulises Lima. Et avant cela sur la préparation de cette rencontre, diligentée par Clara Cabeza, montrant qu'un désir émane d'Octavio Paz lui-même, qui a ici l'initiative, ne serait-ce que par procuration, de la démarche. Dès le début du récit, Clara Cabeza insiste sur des détails démontrant la popularité de Paz. Une popularité créant on s'en doute des obligations totalement étrangères à la sphère de l'art, sur laquelle, eu égard à l'idéal de « pureté » – ne perdons jamais de vue la totale réversibilité, chez Bolaño, de ce concept dont le spectre s'étend dans l'œuvre, disons, de la radicalité mallarméenne à l'eugénisme nazi –, le texte pourra porter un regard ironique, en adoptant justement le point de vue iconoclaste et peu réflexif (au sens kantien du terme : se regarder soi-même, ce qui n'est pas, et c'est heureux, une attitude très compatible avec la vitalité de la jeunesse) de ces jeunes gens. Il y a donc au nombre des tâches dont Paz doit s'acquitter, une partie « relations publiques ». Clara Cabeza, explique ainsi que l'auteur dont elle est l'employée reçoit une énorme quantité de lettres et que son travail consiste à les classer par nationalité et par langue⁵⁰⁸. Il y a donc là un biais commode, une prise toute indiquée à la raillerie – et Bolaño est parfaitement conscient, c'est toute sa subtilité, qu'il s'agit là d'une *facilité* – : ce travail purement taxinomique est facilement connotable dans le sens d'une mécanique toute administrative, l'administration étant comme on le sait le *topos* antilittéraire ou antiartistique par excellence. Selon Clara Cabeza, Paz répond environ à quinze ou vingt pour cent des lettres reçues et les envoie « *a los lugares más insospechados del mundo* »⁵⁰⁹. Le texte semble sous-entendant par là qu'il ne répond qu'aux plus exotiques, c'est-à-dire à celles qui sont susceptibles d'accentuer le caractère mondial de sa popularité. Cette volonté d'« impérialisme » le ferait ainsi délaissier, à des seules fins stratégiques et donc loin de toute dimension affective, loin de toute « sincérité » ou « intégrité » (vocables totémiques de la jeunesse artistique), les régions du monde qui lui sont déjà acquises.

Ainsi, à l'inverse de l'énigmatique de Tinajero, et même à l'inverse des insaisissables Lima et Belano, Octavio Paz apparaît comme quelqu'un qui n'a pas de secrets. On sait à quel point l'obscurité peut exercer une séduction (les détracteurs de la « pensée 68 » disent que Foucault avait confié au philosophe américain John Searle que lui et ses pairs – Derrida, Deleuze, Lacan – étaient tenus d'écrire de la façon la plus absconse et cryptique possible pour

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 502.

⁵⁰⁹ *Ibidem.*

être pris au sérieux en France : c'est d'ailleurs moins vrai pour Foucault, la plupart du temps très intelligible, que pour les autres). Une séduction adolescente, serons-nous tenté de répéter, mais une fascination certaine. A l'inverse, dans *Los detectives salvajes*, Paz est un personnage dont la quotidienneté semble transparente. Et routinière. C'est surtout que Paz *n'est plus un jeune homme*. Clara Cabeza raconte par exemple qu'il oublie de prendre ses médicaments et que, parfois, elle l'appelle pour le lui rappeler en dehors de ses heures de travail.

La rencontre avec Lima a finalement lieu au « Parque Hundido ». Paz demande dans un premier temps à sa secrétaire de s'y rendre. L'endroit, selon cette dernière, « *no tiene el más mínimo interés, antes puede que sí, hoy está convertido en una selva donde campean los ladrones y los violadores, los teporochos y las mujeres de mala vida* »⁵¹⁰. Il s'agit donc d'un lieu complètement hétérogène au confort caractérisant le mode de vie du poète « officiel ». Le terme « hundido » accentue bien entendu l'idée d'un lieu mal famé, seulement fréquenté par des marginaux. La verticalité, toujours aussi opératoire chez Bolaño, pointe ici manifestement vers le bas. Une fois sur place, Paz commence à marcher en décrivant des cercles : « *Caminaba en círculos cada vez más grandes y a veces se salía de la senda y pisaba la yerba* »⁵¹¹. Cette circularité du déplacement et le fait de sembler ici franchir des limites ou une frontière (en marchant sur la pelouse) pourrait sembler, dans un cadre qui serait bien entendu parodique, renvoyer plus ou moins directement à l'imaginaire de *La divina commedia* de Dante Alighieri. En effet, Dante présente le voyage qu'il entreprend dans son célèbre poème comme un voyage à travers les cercles de l'enfer pour atteindre dans un second temps une configuration tout aussi circulaire du ciel. Et le poème commence par les vers suivants :

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita⁵¹².
[En el medio del camino de nuestra vida
me encontré en una selva oscura
porque la recta vía estaba perdida]

Dans le célèbre *incipit*, Dante plonge le lecteur dans cette forêt obscure, un endroit qui préfigure l'enfer parce qu'elle est le lieu où l'égaré du poète l'a conduit. Il a dévié de son chemin, mais aussi de la morale qu'il s'était prescrit. C'est, du point de vue spécifique que nous avons choisi temporairement d'adopter, ce qui pourrait sembler arriver à Octavio Paz. Sa décision d'arpenter le « Parque Hundido » illustrerait ainsi symboliquement une crise de conscience dans la trajectoire du poète. Paz chercherait à présent à comprendre ce bas-monde,

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 504.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 505.

⁵¹² C'est nous qui traduisons. Voir Dante Alighieri et Giuseppe Antonio Camerino, *La divina commedia*, Napoli, Liguori Editore, 2012.

dont il ne connaîtrait, enfermé qu'il serait dans sa tour d'ivoire, que très imparfaitement le fonctionnement. Dans ce chapitre vingt-quatre, cette aventure en dehors de sa « zone de confort » sembler pour lui relever d'une nécessité absolue. Dans l'enfer de Dante, il est on le sait question de cercles concentriques que le poète traverse vers l'intérieur. Cette concentricité pourrait tout autant permettre de transposer ce que nous avons présenté de façon pyramidale au sujet des réal-viscéralistes et de leur panthéon : les « élus » seraient dès lors ceux qui gravitent le plus près de Tinajero. Octavio Paz semble ainsi tenir à pénétrer un territoire symbolique où les places s'inversent, comme dans tout inframonde, par définition envers du nôtre : l'écrivain célèbre est démuné (son érudition semble ne plus lui servir à rien), tandis que Lima a l'air de dominer la situation.

Le rapport de symétrie inversée entre Paz et Lima est à partir de là assez évident. Clara Cabeza dit ainsi : « *Entonces vi a ese hombre. También caminaba en círculos y sus pasos seguían la misma senda, solo que en sentido contrario* »⁵¹³. Si Paz vient d'arriver et ne se trouve qu'au commencement de son voyage vers le centre de l'enfer, il est possible de d'avancer que Lima, empruntant le même chemin mais en sens inverse, revient quant à lui de ces mêmes enfers. On mesure la valeur ajoutée *empirique* que ce retour présuppose : en termes de bravoure éventuellement (pour Lima, l'affaire est compliquée du point de vue moral) et en termes de connaissance certainement. Revenir de l'enfer, c'est être à coup sûr édifié sur la vie ; c'est avoir eu accès aux vérités de l'existence. Il rappelle en cela une autre descente aux enfers du roman : celle où Belano, alors gardien de camping en Galice, décide de descendre dans un gouffre où un enfant est tombé. Un gouffre assurément démonisé par la description apeurée des riverains parmi lesquels aucun n'ose s'y aventurer. Cette mythologie de l'« abîme » a donc une dimension *gnoséologique* : elle est liée à la connaissance. Et on y associera l'image proposée à la fin du roman *Amuleto*, où la narratrice imagine une armée de jeunes romantiques dont la caractérisation à moitié caricaturale est bien entendu préméditée par Bolaño (« *Los unía sólo su generosidad y su valentía* »⁵¹⁴) se diriger vers l'abîme pour finir par y plonger.

Si l'on revient à cette mystérieuse rencontre entre Paz et Lima, on constate qu'elle tombe à nouveau sous le coup du système mimétique : « *Cuando el hombre se cruzó con don Octavio ni siquiera levantó la cabeza. (...) Don Octavio, al cruzarse con el hombre, se detuvo y se quedó medio pensativo* »⁵¹⁵. Cette dissymétrie (ou symétrie inverse) du « fuis-moi, je te suis », où la valeur étalon est donc l'indifférence va donc laisser croire que c'est ici Lima qui

⁵¹³ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, op. cit., p. 505.

⁵¹⁴ Roberto Bolaño, *Amuleto*, op. cit., p. 152.

⁵¹⁵ Roberto Bolaño, op. cit., p. 505.

fascine l'écrivain à succès. Comme si le premier était doté d'un instinct infaillible face aux doutes du second. Octavio Paz, dont on pourrait pourtant penser qu'il a tout connu (tous les honneurs en tout cas) semble ici dépendant du poète confidentiel, comme si ce dernier indiquait le Nord à suivre pour ne pas s'égarer dans les cercles de l'enfer. Mais le texte semble malicieusement vouloir frustrer cette dichotomie fantasmatique de l'écrivain « pur » qui prendrait l'ascendant sur l'écrivain « récupéré » : Paz arrête en effet de marcher de façon hasardeuse. Tout au contraire, « *iba calculando el momento en que ambas trayectorias, la suya y la del desconocido, iban a volver a cruzarse* »⁵¹⁶. Et ce, pour finalement regarder Lima « *con verdadera curiosidad* »⁵¹⁷ : et si celui qui avait fait preuve de la plus grande ouverture d'esprit n'était finalement pas celui qu'on croit ?... Le contact a été établi et l'intérêt que Paz porte à Lima démontre que le désir mimétique est encore susceptible d'opérer en lui, ce qu'un personnage suffisant aurait parfaitement pu s'interdire à lui-même, indépendamment des modalités inconscientes ou insues à travers lesquelles ce désir se manifeste. C'est d'ailleurs peut-être bien là l'exacte caractérisation de Lima : un anti-mimétisme *volontariste*, c'est-à-dire artificiel, n'ayant peut-être pour unique ambition que l'intention de « paraître » ou de se faire estimer par ses coreligionnaires. De l'autre côté nous avons un anti-modèle, Paz, qui semble demeurer ouvert au rapport mimétique, et ne pas répudier *a priori* alors qu'il est pourtant officiellement au sommet intellectuel du monde, une influence fût-elle tutélaire. Paz demande à sa secrétaire qu'elle le ramène au même endroit le lendemain, initiant une sorte de rituel quotidien, toujours dans le but de rencontrer Lima au cours de ses promenades circulaires. Une inflexion pourra dès lors être observée dans le comportement de Paz. En effet, Clara Cabeza affirme que, depuis la rencontre entre son employeur et Lima, don Octavio est « *más vivaracho, con más energía, como si el largo paseo matinal le hubiera fortalecido* »⁵¹⁸. Il est ainsi possible de penser que la *vitalité* est vraisemblablement la seule qualité objective des réal-viscéralistes. Même si ces rencontres au parc ont dans un second temps tout de prémédité, il reste cependant possible de penser c'est leur déclenchement hasardeux (la rencontre) qui a ici le plus vocation à être investi symboliquement, comme le bain de jouvence accordé à Paz passé par une redécouverte du caractère accidentel des choses, lui dont on suppose l'existence si bien réglée. Une redécouverte de la *contingence*. Il est vrai qu'aussi bien les déambulations de deux personnages centraux que la structure de la narration elle-même (la distribution des narrateurs successifs), semblent n'obéir en apparence à aucune nécessité. En apparence seulement, bien sûr, car on sait depuis Borges au moins que le texte

⁵¹⁶ *Ibidem.*

⁵¹⁷ *Ibidem.*

⁵¹⁸ *Ibidem.*

en tant qu'objet d'interprétation est par définition le lieu où la casualité (« *casualidad* »), doit être postulée comme n'existant pas...

Quoi qu'il en soit, Paz est intrigué par Lima, au point de demander à sa secrétaire de préparer pour lui une liste aussi exhaustive que possible des jeunes poètes mexicains nés à partir de 1950. Cette demande rappelle d'ailleurs un des moments de l'enquête menée par Lima et Belano pour retrouver Tinajero. En réalité, Paz pense que le poète mystérieux du parc pourrait faire partie du groupe d'extrême gauche qui a jadis essayé de le kidnapper (cet alibi diégétique est bien entendu sans incidence sur notre interprétation symbolique de la rencontre Paz-Lima). Ce qui n'empêchera le poète de demander à sa secrétaire de l'accompagner une troisième fois d'affilée au « Parque Hundido ». Cependant, Paz n'ose pas interpeller directement Lima : il demande à Clara de lui dire de sa part qu'il souhaite s'entretenir avec lui. Une fois de plus, on pourra constater une collusion entre la sociologie et la caractérisation psychologique puisque cette indirection, cette médiation pourra le cas échéant être perçue comme un manque de « courage », valeur dont on ne sait s'il faut prendre Bolaño véritablement au sérieux quand il la déclare cardinale pour l'entreprise littéraire. Admettons que le courage caractérise (même si c'est mêlé à bien d'autres choses) Belano et Lima, et pas Paz. Clara Cabeza transmet donc le message et les deux poètes s'installent sur un banc pour converser, sous les yeux de la secrétaire restée néanmoins à une certaine distance, et particulièrement nerveuse. La substance de la conversation, comme tout ce qui a trait au mythe réal-viscéraliste dans le roman, n'est pas dévoilée. Le texte détourne comme à l'accoutumée notre attention sur des détails apparemment périphériques :

Los ojos de don Octavio y los ojos del desconocido y la mañana y el Parque Hundido, un lugar tan vulgar, ¿verdad?, tan deteriorado, me hirieron, no sé de qué manera, en lo más hondo. Así que los dejé que conversaran tranquilos y me alejé unos cuantos metros⁵¹⁹.

Après cette conversation, Paz ne demande plus à sa secrétaire de le conduire au « Parque hundido ». La question semble pour ce qui le concerne avoir été réglée une fois pour toutes. Ce n'est pas le cas de la narratrice, qui raconte qu'elle ne peut pas s'empêcher de retourner une nouvelle fois au parc où elle se dissimulera derrière des buissons. Elle épie les passants en espérant tomber sur Lima. En effet, même si elle avoue ne pas connaître ses propres motivations, elle semble avoir l'intuition que quelque chose d'une importance vitale s'est joué autour de Lima. D'une façon qu'on pourrait qualifier d'instinctive, elle tombe à son tour sous le coup du rapport mimétique, sans pouvoir comprendre la cause de son désir. Quant à Lima, il apparaît tout au long de ce chapitre comme quelqu'un de mélancolique. Il se présente comme l'avant-dernier réal-viscéraliste du Mexique et il laisse échapper un soupir lorsque Paz

⁵¹⁹ *Ibidem.*

lui demande si les réal-viscéralistes sont bien le groupe fondé par Tinajero. Car la mélancolie ne se conçoit que dans la *persistance*, et ce soupir montre qu'il n'y a pas eu abdication de l'idéal (ou en termes psychanalytiques, dépassement de la perte de l'objet). Octavio Paz, lui, ne persiste pas. C'est peut-être là sa force : il est immédiatement passé à autre chose et s'envole pour l'étranger immédiatement après la rencontre, retrouver sa vie faite d'honneurs et de succès, bien loin de cette pose mélancolique.

Le cas de la rivalité entre Paz et Lima nous semble en réalité pouvoir être lu comme une métaphore de la crise du sujet chez Bolaño. L'écrivain chilien met en effet en scène à travers ses écrits un sujet brisé, en lutte pour conquérir malgré tout une forme d'identité. Comme nous venons de le voir, le sujet se trouve pris en quelque sorte entre deux types de systèmes triangulaires. Le premier est celui qui correspond à la lecture la plus orthodoxe de la théorie girardienne : celle où le sujet est aveuglé par le désir de l'Autre. Ce désir est l'élan qui le pousse vers l'imitation et la tentative de « s'échapper » de lui-même. L'autre type de désir fonctionne aussi par rapport à l'Autre, mais le rapport souhaité par le sujet change. Il ne veut pas devenir cet Autre sacralisé, mais il considère cet Autre une entité collective que nous allons appeler son public. C'est le désir de l'artiste moderne, celui qui va s'opposer par principe à la tradition et donc va construire son modèle à travers une attitude apparente de répudiation. Il faut souligner, car c'est important pour notre développement, que le désir mimétique reste la force motrice du sujet dans ce deuxième cas. En effet, si nous pouvons parler d'« anti-mimétisme », c'est en ayant bien conscience que cette répudiation supposée du ou des modèles ne fonctionne que comme une déclaration d'intention : elle n'est que discursive. Car à notre sens le but *final* est bien de jouir d'une position déterminée en accord avec ce que Lacan appelle notre Imaginaire. Expliquons-nous : le sujet supposément anti-mimétique agit en réalité mû par un désir profond. C'est en effet, toujours en termes lacaniens, l'idéalisation de son moi, c'est-à-dire l'image figée qu'il a de lui-même, qui régit son action. Une idéalisation forcément construite à partir de représentations que le sujet a empruntées aux Autres. La « posture » anti-mimétique serait ainsi à entendre comme une *performance* livrée par l'individu dans le but de convaincre son public mais surtout de se convaincre lui-même. C'est ainsi par l'une ou l'autre de ces deux approches que les personnages de Bolaño tentent de résoudre leur rapport au réel. Le désir mimétique s'impose à Octavio Paz, qui veut devenir Ulysès Lima et à Ulysès Lima, qui veut devenir une image idéale de lui-même. Et il n'étonnerait personne que ce soit également le cas de Tinajero et d'Arturo Belano ; Peut-être que les modèles en la matière (ceux de Lima et Belano en tout cas) les renvoient aux artistes anti-mimétiques célèbres comme Tristan Tzara ou André Breton. Et vraisemblablement à bien d'autres, dans un agrégat de « médiateurs », car l'idéal

est forcément composite, ses fragments reflétant la perception que le sujet fait du réel. Les deux systèmes semblent au final « mentir » sur la même chose : l'autonomie du sujet.

C'est bien en tant qu'elle est entièrement structurée autour de cette problématique de l'autonomie du sujet qu'on a pu dire que l'avant-garde était au final, non pas une excroissance, mais bien le paradigme même de notre modernité. La « table rase » vis-à-vis de la tradition, et le pouvoir créateur souverain du sujet, sont bien la traduction artistique d'un pan entier du *cogito* cartésien. C'est bien là le côté *désuet* de l'avant-garde : elle nous renvoie *in fine* à la naïveté ou à l'arrogance du sujet cartésien, prétendument transparent à lui-même, et, de son point de vue, totalement original. Or on sait que Schopenhauer, Marx, Nietzsche puis Freud n'ont eu de cesse de déclarer ce sentiment d'autonomie et de transparence à soi illusoire. C'est donc forte de l'acquis de tous ces penseurs que la théorie lacanienne nous sera utile pour comprendre toute la difficulté éprouvée par le sujet dans la quête de son identité. Les concepts forgés par Lacan semblent d'ailleurs tous entretenir une relation de proximité avec la théorie mimétique de Girard. Il faut dire que l'un et l'autre travaillent à partir de la même matière première : le désir. Pour Lacan, l'individu est un être déchiré, à qui le désir impose une série d'injonctions impossibles à atteindre. Lacan situe l'action fondamentale de l'inconscient au niveau de l'impossibilité pour le sujet à représenter le réel. Il y a en effet pour le psychanalyste français un fossé, une béance, entre la représentation et le réel. Et comme chez Girard, l'idée de l'Autre est centrale pour expliquer la construction du Moi.

III.2.4. L'avant-garde comme désir

Dans la première partie de ce travail nous avons rappelé les caractéristiques de l'avant-garde. Nous nous sommes essentiellement intéressés pour ce faire à la dimension programmatique *formelle* du mouvement, à savoir, une rupture agressive avec la tradition (« formelle » signifiant la tradition, *quelle qu'elle soit*) et une volonté de construire uniquement après avoir détruit : de nouveauté radicale, en somme. Et nous avons à partir de là mis en évidence trois sous-thématiques : le fonctionnement du mythe littéraire romantique comme pierre angulaire d'une identité « partagée » par la communauté des avant-gardistes ; le renforcement de l'engagement pour l'artiste qui s'inscrit dans un mouvement d'avant-garde ; l'exploitation d'une conscience historique qui entend projeter sur tous les actes la lumière d'un éclairage *générationnel*. Restait donc à analyser le positionnement des avant-gardistes relativement au désir. Le discours de l'avant-garde chez Bolaño semble en effet nous permettre de repérer les tensions entre le comportement mimétique et la « posture » anti-mimétique que nous venons de mettre en lumière.

L'avant-garde, comme toutes les autres formes d'art, propose à son récepteur une version de la vérité. Une vérité qui est avant tout *incarnée* chez Bolaño : l'artiste d'une façon générale en tant qu'il est de chair et de sang, Tinajero ou Archimboldi si l'on souhaite particulariser cette incarnation. L'artiste est dans cette logique celui qui montre le chemin vers la vérité, tout comme le détective dans le roman policier. Ricardo Piglia parle de la critique littéraire (un autre type de médiateur dont la prérogative reste celle de la vérité, en tant qu'il aspire à *révéler* le sens des textes) comme « *una variante del género policial* »⁵²⁰. C'est-à-dire que toutes ces catégories cherchent un cheminement vers la vérité. Le titre *Los detectives salvajes* fait référence à cette quête. Mais les disciples réal-viscéralistes vont découvrir qu'il est impossible d'accéder à la vérité, ou si c'est le cas, il sera de toute façon impossible de la verbaliser. Les détectives de Bolaño (en l'occurrence, des artistes) sont ici qualifiés de « sauvages ». Il faut voir dans ce qualificatif le signe de la radicalité que nous n'avons cessé d'étudier. Un marqueur social, aussi, peut-être. Mais si l'on s'en tient à la radicalité, alors on sera effectivement renvoyé au discours sur l'avant-garde qui traverse toute l'œuvre de Bolaño. Un discours qui, de près ou de loin, concerne entre autres : les écrivains nazis de *La literatura nazi en América*, Carlos Wieder dans *Estrella distante*, les poètes de *Los detectives salvajes*, Auxilio Lacouture dans *Amuleto*, Benno von Archimboldi et Edwin Johns dans *2666*. S'il est difficile de trouver beaucoup de points communs à tous ces personnages, gageons qu'ils sont cependant tous susceptibles la fonction gnoséologique ou épistémologique de l'avant-garde : celle d'un instrument de connaissance du monde. C'est à ce titre que nous souhaiterions, toujours dans un souci d'articulation avec notre cadre théorique présenter l'avant-garde comme une médiation (un médiateur) entre le sujet et le réel.

Ce qui va donc nous intéresser ici est la façon dont l'avant-garde va être susceptible de refléter la crise identitaire du sujet que nous avons décrite plus haut. La première réponse à cette question est elle-même *mimétique*. L'avant-garde est en effet elle-même une aporie ou une contradiction en prise directe avec la situation de crise. Expliquons cette idée en nous appuyant sur le concept de *double bind* repris par René Girard. Nous avons vu en effet que ce concept définit la nature ambiguë du médiateur en proférant la double injonction : « sois comme moi et ne sois pas comme moi ». Nous avons vu que le personnage que nous pouvons considérer comme d'obédience avant-gardiste fait ainsi un « détour » dans l'affichage de son désir pour revendiquer son autonomie : il affirme n'imiter personne, puisqu'il est dans la rupture programmatique avec la tradition. Mais cet affichage de l'autonomie du sujet est en contradiction avec un des objectifs de l'avant-garde. Comme l'explique le critique allemand

⁵²⁰ Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 2000, p. 14.

Peter Burger, l'avant-garde tente en effet notamment de rompre avec un des postulats de l'art qu'elle décrète « bourgeois » : celui de l'autonomie de l'œuvre : « *La vanguardia intenta la superación del arte autónomo en el sentido de la reconducción del arte hacia una praxis vital* »⁵²¹. Car il s'agirait là d'une sacralisation de l'œuvre, en réalité entendue dans le prolongement direct de l'art religieux et de l'art de la cour. L'avant-garde s'oppose de la sorte au statut sacré de l'œuvre. Elle tente ainsi également de l'éliminer en remettant en question les modes de production et de réception de ces œuvres. L'exemple le plus édifiant à ce sujet est ainsi celui de Marcel Duchamp, qui appose comme on le sait sa signature sur un urinoir issu de la production en chaîne. Ce faisant, Duchamp brise la conception de l'œuvre comme objet autonome. L'œuvre d'art devient le fait d'une promotion tout-à-fait contingente. Le statut d'œuvre devient à partir de là *pragmatique* au sens wittgensteinien du terme : entièrement dépendant du contexte. L'œuvre ne saurait donc jouir d'un statut absolu : son statut artistique serait au contraire relatif à, par exemple, sa validation par l'institution critique ou académique, etc.

L'avant-garde représentée par Bolaño semble effectivement faire écho à ce rapport problématisé entre l'artiste, l'œuvre et la tradition. L'artiste réal-viscéraliste semble proclamer l'autonomie du sujet en affichant son indépendance vis-à-vis du désir mimétique. Mais, en même temps qu'il prétend s'affirmer en tant que sujet, il rejette la notion d'autonomie de l'œuvre pour la rapprocher d'une *praxis* ou comme nous venons de le dire, d'une pragmatique (les deux termes ont la même étymologie et seront pour nous synonymes) de l'art. L'un des corollaires du dépassement de l'autonomie de l'œuvre va donc être le fait que la frontière va s'effacer entre l'expérience « vitale », autrement dit ce que nous appelons désormais *praxis*, et l'acte de création à proprement parler :

Cuando el arte y la praxis forman una unidad cuando la praxis es estética y el arte práctico, ya no se puede reconocer una finalidad del arte, simplemente porque ya no rige una separación de los dos ámbitos (el arte y la praxis vital) que requiere el concepto de finalidad⁵²².

La *praxis* est tout d'abord indissociable du fait social, et elle ne prend son sens que dans le rapport aux Autres. Il n'y a ainsi pas de *praxis* artistique sans inscription au sein d'une communauté. Et cette inscription a nécessairement des incidences mimétiques : comme si la création artistique était toujours pensée en fonction d'un destinataire, le grand Autre symbolique. Le grand Autre symbolique est ainsi l'instance à laquelle l'Imaginaire s'adresse en permanence. Ainsi, pour en revenir à un exemple précédemment proposé, le nationaliste va s'adresser à ce qu'il imagine être l'authentique communauté nationale. Dans le cas de l'artiste

⁵²¹ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 2000, p. 109.

⁵²² *Ibidem*, p. 106.

avant-gardiste, comme nous l'avons signalé, il va s'agir fondre son image figée d'artiste révolutionnaire dans le moule de ce qu'il imagine être son public « idéal » : des personnes qui n'attendent que l'arrivée d'un visionnaire qui sera susceptible leur montrer ce qu'est le *vrai* art (attente qui s'articule, de toute évidence, avec l'idée de la pyramide de Kandinsky).

Bolaño va ainsi à son tour essayer de traiter le problème de l'artiste face à la création. Dans *2666*, le professeur de philosophie chilien, Amalfitano résidant au Mexique à Santa Teresa après plusieurs années barcelonaises. Contrairement à de nombreux autres personnages de l'œuvre dont nous avons dit qu'ils étaient en quête du secret de l'art, Amalfitano semble lui au contraire vivement souhaiter en fuir les arcanes. Tandis que les réal-viscéralistes et les critiques cherchent Tinajero et Archiboldi, Amalfitano n'a quant à lui aucune appétence pour quelque forme de *praxis* artistique que ce soit. Ne serait-ce qu'en tant que cette *praxis* semble impliquer une forme de renoncement, ou d'ascèse. Si Amalfitano déclare en effet que « *La locura es contagiosa* »⁵²³, c'est que sa femme, Imma, l'abandonne sur la foi d'un projet vital proche de celui des réal-viscéralistes, celui d'un accès à une vérité ultime, chevillée à l'art. Le médiateur ou médium de cette vérité est ici le poète fou interné à l'asile de Mondragón, personnage auquel on a déjà fait référence dans notre analyse du fou comme médiateur. Cette quête de la femme d'Amalfitano est bien entendu un fiasco, qui va conforter ce dernier dans ses convictions. Mais le philosophe Amalfitano n'est cependant pas étranger à la création artistique. Une après-midi, à son domicile de Santa Teresa où il vient d'emménager avec sa fille après avoir obtenu un poste à l'université locale, il tombe sur un livre qu'il n'a pas le souvenir d'avoir acheté. « *El libro en cuestión era el Testamento geométrico de Rafael Dieste, publicado por Ediciones del Castro en La Coruña, en 1975, un libro evidentemente sobre geometría, una disciplina que Amalfitano apenas conocía (...)* »⁵²⁴. Quelques jours plus tard, Amalfitano, toujours intrigué par la provenance du livre, a à son endroit un geste apparemment fantaisiste, et d'une certaine façon fortement artistique, au sens le plus contemporain du terme : il décide de le suspendre sur l'étendoir à linge situé à l'extérieur de son domicile :

Después entró en la casucha como si le faltara oxígeno y de una bolsa de plástico con el logotipo del supermercado al que iba con su hija a hacer la compra semanal extrajo tres pinzas para la ropa, que él se empecinaba en llamar "perritos", y con ellas enganchó y colgó el libro de uno de los cordeles y luego volvió a entrar en su casa sintiéndose mucho más aliviado.

La idea, por supuesto, era de Duchamp⁵²⁵.

⁵²³ Roberto Bolaño, *2666*, *op. cit.*, p. 228.

⁵²⁴ *Ibidem*, p. 239.

⁵²⁵ *Ibidem*, p. 245.

On voit que le texte fait immédiatement référence aux *ready-made* chers à Marcel Duchamp, et plus particulièrement à l'un d'entre eux dont s'inspire donc ici directement Amalfitano. Selon l'anecdote narrée par son biographe Calvin Tomkins, il y aurait à l'origine de tout cela un cadeau expédié depuis New-York par Duchamp pour les noces de sa sœur : un livre de géométrie (comme celui d'Amalfitano, donc), et des instructions particulières d'usage, consistant précisément à l'étendre sur une corde à linge. Duchamp avoue des années plus tard « *que había disfrutado desacreditando “la seriedad de un libro cargado de principios” como aquél y hasta insinuó a otro periodista que, al exponerlo a las inclemencias del tiempo, “el tratado había captado por fin cuatro cosas de la vida”* »⁵²⁶. Amalfitano répète donc le geste d'une des figures les plus paradigmatiques de l'avant-garde (ou plus exactement de l'art contemporain, dont Duchamp est véritablement le « totem »). Il y aurait donc ici un redoublement pragmatique, ou une performativité redoublée de la proposition artistique (ces deux expressions signifient la même chose : la performativité est l'étendard de la pragmatique en linguistique) : le *ready-made* est en lui-même une proposition de décontextualisation : une de ses ambitions est précisément de pointer notre cécité routinière ou notre absence de questionnement quant à la prégnance du contexte dans la destination des objets (que devient la destination et la raison d'être d'un livre battu par le vent sur un étendoir ?). Or Amalfitano va à son tour décontextualiser cet acte de décontextualisation que constitue le *ready-made* original de Duchamp. L'époque et le lieu diffèrent ainsi fortement. Dans le Mexique des années 90, date à laquelle l'avant-garde au sens strict est de l'histoire ancienne, le (re-)*ready-made* de Amalfitano ne peut relever que de la parodie ou du rituel. Ajoutons que ce passage – ou ce motif – est, poétiquement parlant, l'un des plus marquants du roman. L'antagonisme radical promu par l'avant-garde historique⁵²⁷ a fait long feu. L'art nouveau devait anéantir l'art bourgeois, mais dans la mesure où l'institution artistique a sans difficulté pu absorber l'avant-garde, la seule échappatoire de cette dernière a consisté à se radicaliser et se marginaliser sans cesse davantage, jusqu'à provoquer sa propre destruction. Bolaño fait référence à cette impossibilité de l'avant-garde de pouvoir se survivre à elle-même en rappelant que selon Breton, le futur de l'avant-garde était dans la clandestinité... et les égouts :

En cierta ocasión, en los últimos años de su vida, Breton habló de la necesidad de que el surrealismo pasara a la clandestinidad, se sumergiera en las cloacas de las ciudades y de las bibliotecas. Luego no volvió a tocar nunca más el tema. No importa quién lo dijo: La hora de sentar cabeza no llegará jamás⁵²⁸.

⁵²⁶ *Ibidem*, p. 246.

⁵²⁷ Burger différencie l'avant-garde historique, d'avant-guerre, de celle d'après-guerre.

⁵²⁸ Roberto Bolaño et Ignacio Echevarría, *op. cit.*

Peter Bürger affirme que l'ambition œcuménique de l'avant-garde est un idéal impossible à atteindre dans la société bourgeoise. Si la leçon de Bolaño de « no sentar cabeza », est mise en pratique par Amalfitano dans sa réitération du geste artistique, il faut bien voir que cet acte de *répétition* est une capitulation manifeste. La reprise ou la répétition revient en effet à abdiquer l'ambition d'autonomie du sujet dont la preuve artistique est donc celle de l'originalité. Amalfitano n'est pas moins artiste que les autres ceux qui partent dans le désert. Dans *La parte de los críticos*, il rencontre les critiques qui marchent sur les traces d'Archimboldi : mais il ne va pas les suivre. Amalfitano fait, au contraire, « évader » sa fille Rosa de ce désert qui symbolise le lieu sacré de l'avant-garde. Ce geste pourrait signifier qu'Amalfitano a une conscience plus aigüe que les autres de *l'impasse* avant-gardiste.

Le rituel est on le sait, selon René Girard, une façon de perpétuer le souvenir de la mise à mort originelle, celle de la première victime bouc-émissaire ayant permis de mettre fin à la violence généralisée. De cette façon, la victime rituelle se substitue à la victime originelle. Le rituel est le garde-fou empêchant que la communauté ne bascule à nouveau dans la violence. Du point de vue symbolique, la violence pourrait être dans le cas qui nous occupe la guerre idéologique et esthétique entre l'avant-garde et la tradition : la sempiternelle querelle des classiques et des modernes, à l'image du débat sur l'« antinomie du goût » agitant les salons français entre le XVIIe et XVIIIe siècle, et qui oppose les classiques, rationalistes dont Boileau est le plus notoire représentant, et celle de l'esthétique dite du « sentiment », chère à l'abbé Dubos et aux empiristes anglais.

Le rituel d'Amalfitano semble ainsi pouvoir être interprété comme une reconnaissance des limites du discours avant-gardiste. *Le ready-made malheureux* (c'est le titre que Duchamp donne à l'œuvre originale) pose une question centrale aux mouvements se réclamant de l'avant-garde : celle de leur résilience historique motivée par l'idéal abstrait de la création *ex nihilo*. Cette question éclaire d'une façon un peu différente l'affirmation de Duchamp selon laquelle le livre ainsi battu par le vent « *había captado por fin cuatro cosas de la vida* ». On est bien passé en effet de l'idéal théorique aux effets de frottement et de contextualisation induits par toute pratique concrète, par toute *praxis*. Amalfitano renonce au désir d'autonomie du sujet avant-gardiste. Et son *ready-made* semble d'ailleurs exclusivement à usage intime : c'est peut-être là, pour nous lecteurs, sa valeur ajoutée ou sa « pureté ». L'artiste cesse de jouer à en être un, car il ne s'adresse ici à *aucun public*. Il ne va capitaliser aucune forme d'institution du statut artistique par ce biais (le fait de proposer une « œuvre » à un public présumant bien entendu le statut d'œuvre de cette dernière). Amalfitano conquiert ainsi une forme d'autonomie : il n'est modelé par aucune observance ou anticipation de ce que pourrait être les attentes – ou les goûts – du grand Autre de l'ordre symbolique. Mais cela n'est

possible qu'en ayant reconnu que cette autonomie est inéluctablement partielle : ce qu'Amalfitano reconnaît en *reproduisant*, sous influence mimétique, donc, un geste préexistant (le ready-made). On comparera ainsi son attitude à celle, par exemple, dans *Los detectives salvajes*, des écrivains invités au Salon du livre de Madrid. Le dénommé Echavarne déclare ainsi :

Durante un tiempo la Crítica acompaña a la Obra, luego la Crítica se desvanece y son los Lectores quienes la acompañan. El viaje puede ser largo o corto. Luego los Lectores mueren uno por uno y la Obra sigue sola, aunque otra Crítica y otros Lectores poco a poco vayan acompañándose a su singladura. (...) Finalmente la Obra viaja irremediamente sola en la Inmensidad. Y un día la Obra muere, como mueren todas las cosas, como se extinguirá el Sol y la Tierra, el Sistema Solar y la Galaxia y la más recóndita memoria de los hombres⁵²⁹.

Dans *Amuleto*, les prédictions d'Auxilio Lacouture sur l'avenir de la littérature vont dans le même sens :

Paul Celan resurgirá de sus cenizas en el año 2113. André Bretón resurgirá de los espejos en el año 2071. Max Jacob dejará de ser leído, es decir morirá su último lector, en el año 2059. ¿En el año 2059 quién leerá a Jean-Pierre Duprey? ¿Quién leerá a Gary Snyder? ¿Quién leerá a Ilarie Voronca? Éstas son las cosas que yo me pregunto⁵³⁰.

Dans les deux cas, l'œuvre est mise à l'épreuve du temps. Dans le cas de la narration d'Echavarne, la critique, celle qui prescrit la façon dont il faut lire les œuvres, se voit elle aussi sujette aux effets de mode. On retombe ici sur la problématique, moins complexe que la précédente, mais toujours aussi directement en prise avec le rapport mimétique, de l'esthétique de la réception telle qu'elle est par exemple mise en scène dans le « Pierre Menard, autor del Quijote » de Borges. On connaît le postulat parodié par Borges : l'œuvre n'aurait aucune substantialité, elle ne serait que le fait des actualisations par le lecteur, toujours différentes les unes des autres en fonctions des époques et des lieux. L'œuvre d'art sans public perd dans cette optique son statut et devient un objet quelconque. L'idée, formulée de manière abstraite par Echavarne, acquiert une signification plus concrète à travers les exemples proposés par Lacouture. La disparition des lecteurs d'une œuvre donnée entraîne la perte de son statut littéraire et la remet même en question sur le plan ontologique (elle n'existe plus). Lacouture n'est pas totalement défaitiste, en envisageant la possibilité d'une résurgence de certains auteurs après des années d'oubli. Mais il semble bien qu'il y a une caducité programmée, une date de péremption du statut artistique, ce qui finit de le relativiser et rend répétons-le l'œuvre tributaire de ses conditions d'actualisation. N'étant plus une valeur absolue, la perte de l'autonomie de l'œuvre est consommée.

Si Amalfitano est conscient que l'œuvre et l'auteur sont de la sorte voués à l'oubli, nous avons là une autre des raisons pour lesquelles son œuvre ne prendra pas la peine d'être

⁵²⁹ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, op. cit., p. 484.

⁵³⁰ Roberto Bolaño, *Amuleto*, op. cit., p. 135.

proposée à un public : la démarche est en quelque sorte vaine. Ainsi, lorsque les critiques spécialistes d'Archiboldi se rendent au domicile du professeur de philosophie, ils observent le livre sur l'étendoir et demandent à Amalfitano des informations sur l'ouvrage. Le Chilien leur donne le nom de l'auteur, mais il ne donne aucune explication sur la « décontextualisation » de l'objet. Son indifférence à cet égard est certaine : souvenons-nous qu'Amalfitano ne cherche l'approbation d'aucun « grand Autre » symbolique, d'aucun public. Il est bien loin de l'intention artistique de Duchamp : mais que vaut l'intention de l'auteur, cet « absolu », si seule importe la réception, toujours relative, de l'œuvre ? Amalfitano va se contenter de demander à ses invités s'ils aiment les haricots. Lorsque les critiques s'approchent du livre pour l'observer, Amalfitano semble ainsi les observer avec la plus grande résignation : « *Desde la ventana Amalfitano los observaba mordiéndose los labios, aunque ese gesto en él, y en ese preciso instante, no era un gesto de desesperación o de impotencia sino de profunda, inabarcable tristeza* »⁵³¹. Cette tristesse, ne serait-elle la preuve de la certitude d'Amalfitano que la quête des critiques est inutile ? Il va cependant les aider à chercher à Archiboldi, comme s'il avait malgré tout besoin d'espoir : c'est le fameux : « je sais bien que X, mais quand même... » lacanien si souvent mis en avant par le philosophe slovène Slavoj Žižek. Et c'est, surtout, typiquement le *double-bind* qui affecte les personnages bolañiens, entre l'élan vital de l'engagement romantique et l'attitude désabusée du sceptique à tendance apocalyptique.

Bien entendu, le livre à partir duquel est élaboré le *ready-made* n'est pas choisi au hasard. Son titre, *Testamento geométrico*, est manifestement crépusculaire : dans l'imminence de la mort ou de la fin. En outre, la fonction d'un testament est bien de consigner ce que le défunt souhaite voir accompli ou respecté quand il ne sera plus de ce monde. Il est donc par conséquent parfaitement possible d'interpréter le testament comme *une manifestation ultime du désir*. On dit d'ailleurs souvent d'une œuvre d'art qu'elle est testamentaire : 2666 est bien entendu un livre testamentaire de Bolaño. Toute œuvre est bien entendu de façon générale une concrétisation du désir de son auteur. Le second terme du titre, « geométrico » n'est bien entendu lui non plus pas anodin. Il fait un écho à *L'éthique* de Spinoza, une œuvre que son auteur déclare avoir rédigée « *more geometrico* », et dont on sait qu'elle a inspirée tous les théoriciens postérieurs du désir : Freud, Deleuze ou encore Girard. En effet, Spinoza y échafaude une théorie des affects en fonction de la puissance du désir, qu'il nomme *conatus*. D'où la célèbre proposition VI de la troisième partie de *L'éthique* : « Chaque chose, selon sa

⁵³¹ Roberto Bolaño, 2666, *op. cit.*, p. 177.

puissance d'être, s'efforce de persévérer dans son être »⁵³². Cet effort pour persévérer dans son être se place tant sur le plan de la connaissance que sur celui du plaisir. Et Spinoza d'ajouter :

Nous ne faisons effort vers aucune chose, (...) nous ne la voulons pas et ne tendons pas vers elle par appétit ou désir, parce que nous jugeons qu'elle est bonne ; c'est l'inverse : nous jugeons qu'une chose est bonne, parce que nous faisons effort vers elle, que nous la voulons et tendons vers elle par appétit ou désir⁵³³.

La théorie du désir mimétique part, de toute évidence, du même principe. « La inabarcable tristezza » avec laquelle Amalfitano observe son œuvre, ne serait ainsi que cette réduction de la puissance d'exister (ou *conatus*, donc) associée à la tristesse par Spinoza, par opposition à la joie et son effet d'augmentation de cette même puissance. Si le sujet bolaiien est toujours brisé, il y a des textes où ce déchirement se manifeste de manière à annihiler toute sa capacité d'action. D'autres personnages semblent en revanche décider de passer outre l'inéluctabilité de cette perte et ne la laissent pas diminuer leur puissance d'agir. C'est notamment le cas dans des textes comme *Los detectives salvajes* ou *Amuleto*.

III.2.5. Paradoxes du discours d'avant-garde

On peut donc se demander où se trouve la « pureté » : dans cette attitude qui passe outre la mélancolie provoquée par la destitution du sujet et de son autonomie, ou au contraire dans le désir de disparition qui s'empare d'Ulises Lima quand il décide de disparaître de ce congrès de poètes auquel il se rend d'une façon absolument hasardeuse au Nicaragua. Il est vrai qu'il s'agit là de la manifestation la plus publique et la plus institutionnelle à laquelle Lima est confronté, aussi surprenant que cela puisse paraître. Le rapport à cette « publicité » est précisément ce que va nous aider à présent à appréhender la fameuse triade lacanienne : Réel, Symbolique et Imaginaire.

Nous avons déjà précisé que le philosophe slovène Slavoj Žižek, dans l'ouvrage *Comment lire Lacan*, propose l'image du jeu d'échecs pour expliquer cette triade. Les règles du jeu – c'est-à-dire toutes les possibilités qu'il renferme – relèveraient du Symbolique. L'Imaginaire déterminerait l'ensemble d'éléments qui caractérisent individuellement chaque pièce, des pièces devant ainsi être « identiques à elles-mêmes ». Il s'agit d'une sorte d'imposition : une pièce ne peut être que ça. Le Réel serait toutes les contingences extérieures, indépendantes des règles du jeu, mais pesant néanmoins indéniablement sur lui.

⁵³² Baruch de Spinoza, *op. cit.*, p. 189.

⁵³³ *Ibidem*, p. 191.

Ces contingences sont inaccessibles (ou inexprimables) du point de vue des deux autres niveaux : impossible de pouvoir comprendre le fonctionnement de l'intelligence des joueurs à partir des règles du jeu ou des éléments qui caractérisent les pièces.

Pour François Noudelmann, l'avant-garde, avec son rejet de la tradition et son projet d'effacer la distance entre art et praxis vitale, pense toujours en termes d'avenir. Dans cette logique, l'artiste d'avant-garde envisage l'avenir dans un cadre qui est celui du Symbolique (il projette dans l'avenir ses idéaux de révolution). Or, l'avenir est une formation qui relève typiquement du Réel : il est impossible on le sait de dire ce que l'avenir réserve. Ainsi, ce qui fait obstacle entre l'individu et la réalisation de ce futur désiré par l'artiste d'avant-garde qu'est la révolution artistique n'est pas la pesanteur de la tradition, mais bien plutôt un fourvoiement de la subjectivité : l'individu ne peut bien entendu jamais s'affranchir de l'ordre Symbolique. Noudelmann ajoute que la promesse de l'art c'est de transformer le monde et de provoquer un changement de paradigmes. L'impossibilité de maintenir cette promesse de manière *indéfinie*, c'est-à-dire comme nous venons de le voir, de perpétuer dans le temps le discours de rupture et de promettre l'avènement d'un monde meilleur, cause à partir de là l'épuisement du discours avant-gardiste.

La stratégie du réal-viscéralisme de fonder son discours sur un vitalisme affiché rapporte l'intention de s'approcher le plus possible du Réel. Or, le Symbolique pour les artistes réal-viscéralistes est l'art en tant qu'institution, qui détermine la médiation de l'œuvre, c'est-à-dire le statut de l'objet et les modes de production et de réception. L'Imaginaire de réal-viscéralistes est la façon dont ils se perçoivent eux-mêmes, ils se pensent comme des romantiques de la littérature. Cet Imaginaire comprend aussi la façon dont ils ordonnent le canon littéraire. Le nom du groupe, l'adjectif viscéral, répond à cette conception. Ce qui est viscéral fait référence, selon la RAE, à une réaction sous forme d'émotion profonde. Le terme réalisme, quant à lui, se propose de décrire le réel tel qu'il est (sauf que, nous le savons, la nature de ce « réel » n'est jamais consensuelle). Comment accéder à ce réel impossible ? Le réal-viscéralisme croit aux principes des avant-gardes historiques et va les suivre malgré l'anachronisme de son entreprise.

Une autre caractéristique du discours réal-viscéraliste est la façon de comprendre l'œuvre. Tous les membres du groupe se déclarent poètes, mais le lecteur du roman n'arrive jamais à lire une seule ligne écrite par eux. Il y a des allusions à leurs écrits, mais le réalisme viscéral ne se révèle jamais. Ce qui pose la question de la fonction narrative de l'énigme. Il pourrait s'agir moins d'une fonction structurante, comme il a été signalé, que d'un symptôme : le symptôme de l'échec pour accéder au Réel à travers la littérature. Il n'y a même pas de manifeste, cette « feuille de route » commune à la plupart des mouvements

d'avant-garde. Toutes ces absences, de l'œuvre, du manifeste, de la biographie des membres les plus importants (car le récit est fragmentaire et raconte leur vie par à-coups) et même de l'incarnation de l'avant-garde, (Tinajero, est invisible ou manquante), nous obligent à recomposer une totalité estompée dans la forme fragmentaire et chorale (entrées de journaux, principalement) à travers laquelle nous parvient le discours et plus précisément les anecdotes de vie de ses membres. L'œuvre du réalisme viscéral coïncide avec ce que Barthes appelle un texte *scriptible*, celui que le lecteur désire écrire et où il souhaite participer, car il y a toujours des vides à remplir. Malgré ces vides et la manière hasardeuse d'agir, l'avant-gardiste suit chez Bolaño les axiomes qu'il s'impose avec une détermination totale. Ce qui veut dire qu'il désire devenir l'image qu'il se fait de lui-même et avoir la place qu'il considère être la sienne dans l'ordonnement personnel qu'il fait du champ littéraire. Ainsi, l'Imaginaire lacanien, ce regard figé sur une image, correspond pour l'artiste de Bolaño à la construction d'une nouvelle révolution. Il suit dans ce sens les préceptes de l'avant-garde historique. Mais ceci implique d'intérioriser les énoncés axiomatiques qui définissent son rôle : rompre avec le passé et établir un nouveau paradigme de la production et de la consommation de l'art. Dans cette démarche, la version de l'artiste d'avant-garde va se révéler anachronique. En effet, l'artiste réal-viscéraliste appartient aux années 70. C'est précisément à cette époque que se situe l'histoire d'autre exemple d'artiste avant-gardiste chez Bolaño, Carlos Wieder, dans le roman *Estrella distante*. Wieder est un artiste bien différent des réal-viscéralistes d'un point de vue idéologique. Il fait partie de la machine répressive de la dictature de Pinochet. Il suit pourtant le même axiome : il faut changer la société et la manière de faire et comprendre l'art. Le nom Wieder, en allemand « de nouveau », a été abondamment commenté. Il n'est pas douteux qu'il fasse référence à cette répétition du geste avant-gardiste quelques années plus tard (de la même manière qu'il répète aussi une fois de plus l'horreur qui représente la Deuxième Guerre Mondiale). Il y a donc un dénivellement entre l'énoncé et l'énonciation de l'avant-garde, illustré sous la forme de l'anachronisme.

Le projet de l'avant-garde historique a échoué quelques décennies avant que les jeunes poètes réal-viscéralistes ne lancent leur propre mouvement artistique. Cet échec rend problématique la volonté de maintenir un discours axiomatique à une époque et dans une société où le capitalisme libéral est plus florissant que jamais. Comme nous l'avons expliqué, c'est pour cette raison que Bürger établit une différence entre une première avant-garde et une deuxième qui arrive après la guerre, et qui n'a plus de projet révolutionnaire, la révolution étant « simplifiée » et donc supplantée par la seule *nouveauté*. Alors, le projet de la révolution, du fait de son ampleur et radicalité, bute sur l'impossibilité de résorber la complexité du chaos sociétal (c'est-à-dire en termes lacaniens, le Réel). L'anachronisme de

l'énoncé révolutionnaire devient évident lorsque certains gestes décrits dans la diégèse trahissent la fébrilité d'un sujet désespéré, toujours pour la même raison : la médiation de l'art ne semble pas permettre une appropriation satisfaisante du Réel. Examinons par exemple dans cet esprit le moment, où, dans *Los detectives salvajes*, Quim Font, le père des sœurs Font, montre à García Madero la revue réal-viscéraliste qu'il est en train de préparer :

–Les voy a dar en la madre a todos los que me han criticado, sí señor –dijo.
Me aproximé a la mesa y estudié los diagramas y dibujos, levantando lentamente las hojas que se amontonaban sin orden ni concierto. El proyecto de revista era un caos de figuras geométricas y números o letras trazadas al azar. No me cupo ninguna duda de que el pobre señor Font estaba al borde del colapso nervioso⁵³⁴.

Tous les éléments de l'avant-garde que nous avons relevés sont présents. D'abord, le fait que Quim Font demande à García Madero de le suivre à part pour lui montrer son projet, au milieu d'un repas de famille. Il y a l'idée de l'exclusivité, seuls ceux qui sont aptes peuvent accéder au projet révolutionnaire. Ce qui implique que le projet révolutionnaire n'est pas pour tout le monde, une autre contradiction d'une pensée qui se veut holistique dans sa vision de la société. Ensuite, l'opposition frontale à un autre groupe. Ici nous ne savons pas à qui s'oppose Quim Font, mais le projet semble bien une vengeance contre les personnes qui l'ont critiqué. L'avant-garde a constitutivement besoin de la rivalité telle que Girard la définit, sans cela elle ne peut pas exister. La forme chaotique et la participation du hasard dans la conception de l'œuvre suit les axiomes de la création de l'avant-garde, qui exigent un renoncement à toute forme d'esthétisme. En fin, la crise du sujet que nous avons identifié grâce à Lacan, semble bien faire de ce « *colapso nervioso* » la conséquence d'une impossibilité de contenter les exigences de l'Imaginaire. Autrement dit, la barre est trop haute pour l'avant-garde, car elle-même a décidé de la mettre à cette hauteur. Il faut changer tout en permanence et il faut le faire vite et de manière radicale.

Pour expliquer cette tension du sujet, Dardo Scavino, dans son article « El autor y su musa »⁵³⁵, introduit le concept de Perelman et Olbrechts-Tyteca, le *paradoxisme*. Le paradoxisme englobe le paradoxe, l'antilogie et l'oxymore et il s'agit d'un « *razonamiento por disociación* ». Scavino prend pour exemple un célèbre paradoxe de Borges, qui reprochait aux argentins nationalistes le fait que leur idéologie était importée. Ainsi, le paradoxisme est une autre façon de nommer cet effet de *double bind* d'un postulat qui, suivi à la lettre, s'annule lui-même. En appliquant ce concept à l'avant-garde, on retombe sur le paradoxe déjà énoncé de l'absence de réflexivité : l'avant-garde souhaite de façon obsessionnelle anéantir l'institution littéraire, pour au fond ne faire que s'y substituer. Le rapport mimétique est, on le

⁵³⁴ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, op. cit., p. 80.

⁵³⁵ Dardo Scavino, op. cit.

voit, toujours à l'arrière-plan : la haine de l'institution trahit bien dans cette optique une volonté frustrée d'intégration institutionnelle. L'attitude des avant-gardistes a ainsi tout de la pulsion : le côté *pervers* de vouloir transgresser leur propre règle. Cette perversion est ainsi pour Lacan le lieu de la jouissance par excellence. C'est désormais de cette façon que nous entendrons le « *hay que cambiar la poesía mexicana* » énoncé par les réal-viscéralistes, qui bien entendu sont dans l'illusion du *métalangage* (celle d'une extériorité « transcendante » à l'ensemble qu'ils désignent et auquel ils nient/ignorent appartenir). Cette impossibilité de sortir de son propre énoncé va être exprimée sous la forme de l'image (Bolaño l'appelle « anagramme », au sens de « symbole ») que Quim Font a choisie pour la revue :

–Mira, éste es el anagrama de la publicación.

Una serpiente (que tal vez sonreía, pero que más probablemente se retorció en un espasmo de dolor) se mordía la cola con expresión golosa y sufriente, los ojos clavados como alfileres en el hipotético lector⁵³⁶.

Quim tient à préciser que ce serpent, symbole du Mexique, représente la circularité. Le texte assume que c'est d'abord au Nietzsche de l'éternel retour que Quim fait référence ici. Mais cette circularité pourrait être également associée à la boucle que dessine l'énoncé avant-gardiste. Le serpent est souffrant, de la même manière que le sujet est souffrant dans le triangle mimétique, prisonnier du désir « métaphysique » comme l'appelle parfois Girard. Rappelons que Girard qualifie le désir mimétique de « métaphysique », au sens où le sujet désirant aspire à une transcendance illusoire qui se cacherait derrière l'objet du désir. Pour Lacan, le serpent est souffrant bien entendu du fait des scories de l'Imaginaire. C'est à cause de cette tension que certains personnages chez Bolaño ne cachent pas leur état d'esprit, oscillant entre la mélancolie et le désespoir. Quim Font est un bon exemple de cet état, car la folie s'empare de lui. Le père des sœurs Font appartient à une autre génération et pour lui il est plus difficile de remplir toutes les conditions requises par l'avant-garde. Il veut être et faire comme les jeunes : les *imiter*. Et ce jeunisme est la raison pour laquelle il va jusqu'à coucher avec la prostituée Lupe pour finalement tenter de l'aider à fuir son proxénète Alberto. Pour Quim, aider Lupe est la mission qui mimétise la quête de Tinajero entreprise par les jeunes poètes. Dans une conversation avec le père de Laura Damián (qui est, comme nous l'avons vu, une version jeune de Tinajero), Quim exprime son désespoir face aux injonctions de l'identité de réal-viscéraliste :

Todo tiempo pasado fue mejor, dijo Quim. Nos hacemos viejos, dijo el padre de Laura Damián. Entonces Quim dijo algo sorprendente: no sé, dijo, cómo te las arreglas para seguir vivo, yo ya hace tiempo que me hubiera muerto⁵³⁷.

⁵³⁶ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, op. cit. p. 80

⁵³⁷ *Ibidem*, p. 130.

La défaite de l'avant-garde est plus visible pour Quim que pour les autres membres, même si des assertions qu'on pourrait qualifier de « fatalistes » sont en permanence repérables dans les discours des personnages assumant choralement la narration. Ainsi, María Font affirme : « *El desastre es inminente* »⁵³⁸. Quim serait de ce point de vue le personnage qui arrive trop tard, qui n'a plus la possibilité de devenir poète et, par conséquent, celui qui arrive à voir de manière plus évidente l'échec qui s'approche. En tout cas, cette distance lui permet de comprendre la position dans laquelle un avant-gardiste se trouve dans les années 70. Interné dans une clinique mentale, il élabore une théorie très lucide sur la situation de l'artiste adolescent. Quim explique que, selon le lecteur, il y a différents types de littérature :

Hay una literatura para cuando estás aburrido. Abunda. Hay una literatura para cuando estás calmado. Ésta es la mejor literatura, creo yo. (...) Y hay una literatura para cuando estás desesperado. Esta última es la que quisieron hacer Ulises Lima y Belano. Grave error, como se verá a continuación⁵³⁹.

Ensuite, il explique que l'homme calme, mature, est capable de lire les livres avec un œil critique et avec distance, « *sin complicidades absurdas o lamentables, con desapasionamiento* »⁵⁴⁰. Tandis que le lecteur désespéré est soit un adolescent, soit un homme immature : « *Es el típico pendejo (perdonen la expresión) que se suicidaba después de leer el Werther* »⁵⁴¹. Quim fait référence au célèbre roman de Goethe, paradigme de la sensibilité romantique⁵⁴². En conséquence de cet état désespéré, dit Quim, il s'agit d'un lecteur limité. Ce lecteur, naïf, ne lit que de la littérature pour les désespérés et fini par abandonner la lecture, car il est impossible de maintenir au fil du temps cet exigence : « *¡Resulta evidente! No se puede vivir desesperado toda una vida, el cuerpo termina doblegándose, el dolor termina haciéndose insoportable, la lucidez se escapa en grandes chorros fríos* »⁵⁴³. Il s'agit d'un sujet aveugle, qui désire l'objet poétique d'une manière obsessionnelle. C'est-à-dire qu'il s'agit d'un sujet atteint de bovarysme. Ou bien, dit Quim, le lecteur désespéré peut se remettre de son état et devenir un lecteur capable de lire à nouveau de la littérature pour les lecteurs sereins et centrés. Il conclut : « *A eso se le llama (...) el pasaje de la adolescencia a la edad adulta* »⁵⁴⁴. La théorie de Quim est une analyse sur le réal-viscéralisme qui pourrait être extérieure à la diégèse. Elle exprime très bien l'injonction « sois comme moi » de l'artiste désespéré au lecteur désespéré. Avec une ironie mordante, Quim suggère que, pour certains, le passage à l'âge adulte n'arrive jamais. Le sujet est aveuglé par le désir mimétique.

⁵³⁸ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, op. cit. p. 82.

⁵³⁹ *Ibidem*, p. 201.

⁵⁴⁰ *Ibidem*.

⁵⁴¹ *Ibidem*, p. 202.

⁵⁴² Johann Wolfgang von Goethe et Manuel José González, op. cit.

⁵⁴³ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, op. cit., p. 202.

⁵⁴⁴ *Ibidem*.

Il est possible d'exprimer cette crise du sujet à partir des concepts lacaniens opposés de loi et de jouissance. En effet, la loi signale tout ce qui est interdit, c'est-à-dire qu'elle est dictée par le Symbolique. Lacan considère que la jouissance est différente du plaisir. Elle le dépasse et semble se présenter comme un défi pervers à la loi, au sens où la jouissance est précisément une des choses interdites par la loi. Pour l'avant-gardiste, la loi est tout ce qu'il perçoit comme imposé par la culture « officielle », ce qui est instruit par *l'institution* de l'art. Le non-respect de ces règles préétablies, l'incitation qu'elles constituent pourront donc rendre synonyme chez l'individu jouissance et transgression. Cela donne la possibilité de mettre en scène cette jouissance sous la forme d'acte contre le système. Et dans l'art, l'acte de création et sa présentation à un public permet d'inscrire l'objet artistique dans le corpus des œuvres qui font partie du *domaine* de l'art (ou ce que Bourdieu appelle le *champ* artistique). De sorte que l'œuvre d'art pensée et produite contre le système est la tentative d'« enregistrer », c'est-à-dire de rendre pérenne, et donc « historique » l'acte de jouissance qui est pourtant a priori de nature plutôt épisodique (et donc anhistorique si l'on accepte d'opposer la temporalité cyclique et la temporalisation vectorielle de l'histoire). Et si l'œuvre d'art est la praxis vitale que propose l'avant-garde, elle n'en demeure pas moins un document ramenant plus ou moins directement à une forme de biographie qui, à ce titre, fait état de l'artiste. C'est pourquoi des textes thématissant ou problématisant la biographie ont souvent les faveurs de Bolaño, que ce soit dans *Los detectives salvajes* qui joue en outre avec la biographie de l'auteur lui-même, ou dans d'autres romans plus « génériques » comme *La literatura nazi en América*.

Nous pourrions encore illustrer ce décalage entre l'énoncé et l'énonciateur en nous arrêtant sur une caractérisation déjà citée du personnage d'Ulises Lima : « *-Ah, poeta García Madero, un tipo como Ulises Lima es capaz de hacer cualquier cosa por la poesía* »⁵⁴⁵. L'affirmation présuppose tout le système de l'avant-garde. Faire tout pour la poésie équivaut à vivre pour la poésie et même, comme on dit, « à mourir pour la cause ». La radicalité de l'affirmation correspond bien au projet de la praxis vitale. L'énoncé est très représentatif d'un nombre considérable de phrases et d'actes, illocutoires ou non, exprimant cette même idée tout au long du roman. Sauf que, comme le signale Dardo Scavino, le surmoi est ici également le fondement obscur de la loi, son revers, ce qui met le sujet dans la contradiction :

Aunque se abstenga de transgredir la legalidad, el sujeto se siente culpable porque su cumplimiento irrestricto supone una trasgresión intrínseca: cuanto más respeta el nacionalista su norma, más se apega a una doctrina importada⁵⁴⁶.

⁵⁴⁵ *Ibidem*, p. 31.

⁵⁴⁶ Dardo Scavino, *op. cit.*, p. 21.

Scavino fait référence, nous l'avons dit, au nationaliste argentin. De la même manière, Ulises Lima est capable de tout pour la poésie, *sauf faire de la poésie*. Une spécificité très commentée du roman est le fait que le lecteur n'a jamais accès aux poèmes du groupe des réal-viscéralistes. Ce qui fait donc sens à la lumière de ce principe de contradiction. Les réal-viscéralistes veulent en finir avec la poésie : il n'est donc pas illogique qu'il soit compliqué pour eux d'en faire. La loi de l'avant-garde leur dicterait ainsi la chose suivante : il ne faut pas écrire, il faut juste vivre. Or, ils sont tentés de transgresser cette règle (attitude correspondant ainsi à ce que Lacan appelle une pulsion). Ils font tout leur possible pour intégrer l'institution littéraire. Pour illustrer opportunément cette idée, il nous semble nécessaire de reproduire ici un extrait du récit de Rafael Barrios qui a déjà été cité. Barrios est ainsi démoralisé par l'échec tous les efforts accomplis par les réal-viscéralistes pour révolutionner l'art :

(...) poesía pornográfica (variantes heterosexual, homosexual y bisexual, independientemente de la inclinación particular del poeta), poemas apócrifos de los nadaístas colombianos, horazerianos del Perú, catalépticos de Uruguay, tzantzicos de Ecuador, caníbales brasileños, teatro Nó proletario... Incluso sacamos una revista... Nos movimos... Nos movimos... Hicimos todo lo que pudimos... Pero nada salió bien⁵⁴⁷.

En ce sens, Lima et Belano sont les disciples avancés de Tinajero. Ce sont les deux qui vivent le plus et qui écrivent le moins. Ce qui ne veut pas dire qu'ils sont à l'abri de la pulsion de vouloir faire partie du système. Belano fait des collaborations dans des revues tout au long du roman, une action qui atteste bien l'existence de cette pulsion chez lui.

⁵⁴⁷ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, op. cit., p. 214.

III.3. Le discours de l'identité et ses trahisons

Dans le système théorique de Lacan, la tentative de l'individu de construire un discours cohérent avec son identité va d'une certaine façon trahir le fonctionnement de son désir. Le discours de l'individu sur sa propre identité, loin de cautionner l'hypothèse de son autonomie, va au contraire multiplier les indices nous mettant sur la piste des motivations profondes et dissimulées de son désir : des motivations assurément mimétiques. Le regard de l'Autre est ainsi essentiel pour déclarer sa propre identité *légitime*. Si nous nous fions à l'approche lacanienne du désir, on peut affirmer que plus l'individu veut se différencier de l'Autre, plus il va désirer d'être reconnu par l'Autre. Ce qui se cache derrière toutes ces contorsions caractérisant le discours du moi c'est le sentiment d'identification fatale avec cet Autre. Ceci est évident lorsque nous nous penchons à nouveau sur l'exemple de l'idéologie nationaliste : nous avons vu qu'il était habituel de considérer le nationalisme comme l'exaltation d'une culture et d'une identité. Cette identité serait avant tout pensée par opposition à d'autres identités, qui peuvent le cas échéant, être vues comme représentant une menace. Mais le désir fervent de faire partie d'une « nation » fondée par un mythe national, témoigne d'un besoin de se retrouver dans le regard de l'Autre, en tant que cet Autre est superposable à ce nouveau groupe dans lequel aspire à s'intégrer l'individu. Il y a donc une tension au sein du sujet, un point noir, ou, comme le dit Lacan, un excès, quelque chose qui est en trop et que l'individu veut absolument refouler. Ce type de tension nous intéresse car, comme nous allons le voir, elle est à l'œuvre chez de nombreux personnages de l'œuvre de Bolaño.

III.3.1. La crise du sujet

Si nous reprenons l'idée proposée par Dardo Scavino, « *El punto ciego de una teoría será su propio teorizador* »⁵⁴⁸, il est possible de mieux comprendre la caractérisation psychologique de certains personnages de l'œuvre du Chilien : des personnages dont le discours témoigne d'un conflit voire d'un déchirement intérieur. Ainsi, dans *Estrella distante*, Alberto Ruiz-Tagle arrive à l'atelier de poésie de Juan Stein (on voit comme tout commence souvent chez Bolaño par une irruption au sein d'un atelier de poésie) et brise un équilibre existant entre les jeunes gens qui ont l'habitude de le fréquenter. Cet équilibre est brisé

⁵⁴⁸ Dardo Scavino, *op. cit.*, p. 19.

notamment du fait de certaines déterminations distinctives caractérisant le nouvel arrivant. Ruiz-Tagle est en effet tout d'abord riche, tandis que les autres membres de l'atelier appartiennent à une classe plus populaire. Il s'habille d'une façon traduisant éventuellement sa sociologie, beaucoup plus élégante que celle des autres jeunes poètes présents, qui ont pourtant le même âge :

Sus gustos eran eclécticos: a veces aparecía con terno y corbata, otras veces con prendas deportivas, no desdeñaba los blue-jeans ni las camisetas. Pero fuera cual fuera el vestido Ruiz-Tagle siempre llevaba ropas caras, de marca⁵⁴⁹.

D'une autre part, Ruiz-Tagle parle moins, il semble faire preuve de davantage de mesure dans ses opinions. Il va par conséquent très rapidement provoquer la jalousie du narrateur (l'alter égo de l'auteur, Arturo Belano), notamment parce que les soeurs Garmendia vont rentrer dans l'équation. Les sœurs Garmendia, Verónica y Angélica, qui sont jumelles, sont les plumes les plus prometteuses de l'atelier, nous dit le texte. Il est évident que les deux sœurs sont belles et qu'elles suscitent le désir des autres artistes, en commençant par le poète qui dirige l'atelier, Juan Stein. Ainsi, nous retrouvons très vite la configuration du désir mimétique que nous avons analysée dans d'autres ouvrages de l'auteur. Les caractéristiques sociologiques de Ruiz-Tagle semblent le placer dans une position privilégiée. Mais, vraisemblablement du fait de l'obédience idéologique de ce groupe, ce marqueur sociologique va être neutralisé et, loin de constituer ou d'être considéré comme un médiateur ou un modèle, Ruiz-Tagle va au contraire ressentir le besoin de se faire accepter au sein de ce groupe. Il semble désirer satisfaire les critères d'intégration informels le permettant, et vouloir d'une certaine façon s'apparenter ou devenir comme les autres membres de ce groupe. Quoiqu'il n'exprime pas sa douleur (nous l'avons dit, le texte le décrit très tôt comme quelqu'un de silencieux et peu enclin à exprimer ses sentiments), les actions qu'il va entreprendre pour ce faire vont témoigner de la modalité mimétique de son désir en soulignant malgré tout la forme perverse de ce dernier. En effet, comme nous le savons, plus tard Ruiz-Tagle va peu à peu se transformer en Carlos Wieder, un personnage sanguinaire doublé d'un artiste voulant révolutionner l'art chilien.

Notre thèse est, à partir de là, la suivante : tout ce Ruiz-Tagle met en œuvre est une tentative pour résorber le paradoxe lacanien initial. En effet, pour être accepté dans un groupe, celui des artistes de l'atelier desquels tout le sépare, il va tout faire pour devenir un artiste marquant. Il est très important de bien entendre ici le mot « accepté » au sens que lui confère par exemple Slavoj Žižek quand il met en application sa vision du « grand Autre » lacanien que nous avons déjà expliquée : celui d'un idéal régulateur. Le mot « régulateur » peut

⁵⁴⁹ Roberto Bolaño, *Estrella distante*, op. cit., p. 14.

paraître audacieux dans le cas de la barbarie de Wieder, qui semble tout sauf régulée, mais il est pourtant tout-à-fait approprié : nous voulons en effet dire que bien longtemps après l'existence d'une possibilité effective ou concrète quant à l'effectivité de son intégration dans le groupe (bien après, par exemple, sa dissolution, et quand bien même Ruiz-Tagle aurait d'ailleurs exterminé lui-même tous ses membres), Wieder continuera à agir *en fonction* des critères que cette possibilité lui dictait. Comme quand un écrivain continue d'écrire pour plaire à X – individu ou sphère culturelle – y compris quand X n'est plus de ce monde : « que penserait X si je... ».

La donnée supplémentaire dans le cas de Wieder est qu'il va prendre au premier degré la recherche d'une *pureté* esthétique dans l'art (toujours cette ambivalence de la pureté que nous ne cessons de souligner dans l'œuvre de Bolaño). Livrant une version psychopathologique et sanguinaire de l'excommunication des réal-viscéralistes, Ruiz-Tagle décide, on le sait, de littéralement nettoyer le monde artistique en tuant certains de ses ex-camarades de l'atelier poétique. Il a besoin des autres pour être reconnu, mais en même temps son art requiert l'élimination de ses concurrents. Il prend donc, encore une fois, au pied de la lettre l'origine militaire du terme « avant-garde » au moment de faire table rase du passé, puisque Ruiz-Tagle pense logiquement que son art doit être un nouveau langage qui rend l'ancien obsolète. Le paradoxe est à partir de là le suivant : Wieder a besoin de la médiation artistique pour exprimer la vérité de son désir, mais il fait en même temps tout pour éradiquer le cadre de production de ce même discours. Nous allons voir comment Ruiz-Tagle met en œuvre cet effort et dans quelle mesure son action révèle une négation de soi.

Dans un premier moment, le texte montre donc Ruiz-Tagle d'une certaine façon coupé des autres, voire rejeté par les autres artistes. Ce rejet que, nous l'avons vu dans notre chapitre consacré au bouc émissaire, marque fatalement son porteur. Sauf qu'ici, Ruiz-Tagle est évidemment tout sauf une victime, puisqu'il va s'avérer au contraire caractéristiquement un bourreau : un ange exterminateur. En fait, victime et bourreau peuvent parfois constituer les deux faces de la même pièce, qui peuvent d'ailleurs recouper la frontière entre conscient et inconscient : la victime arbore les signes de la différence *malgré elle*, tandis que le bourreau, au contraire conscient qu'ils doivent être occultés, les cache, et fait, par l'usage de la violence, précisément *diversion*. Pour ce qui est plus particulièrement de Ruiz-Tagle, on notera qu'outre les différences physiques et sociologiques sur lesquelles nous avons déjà insisté, il est également distinct des autres par son usage du langage :

Las diferencias entre Ruiz-Tagle y el resto eran notorias. Nosotros hablábamos en argot o en una jerga marxista-mandrakista (la mayoría éramos miembros o simpatizantes del MIR o de partidos trotskistas, aunque alguno, creo, militaba en las Juventudes Socialistas o en el Partido Comunista o en uno de los

partidos de izquierda católica). Ruiz-Tagle parlait en espagnol. Ce espagnol de certains lieux du Chili (lieux plus mentaux que physiques) où le temps semble ne pas passer⁵⁵⁰.

Le jargon marxiste constitue ici la norme et c'est l'espagnol, en tout cas cette version datée de l'espagnol de Ruiz-Tagle, qui est isolée. Dans l'ordre Symbolique, le langage permet de faire la médiation entre la réalité et l'individu, entre l'individu et le grand Autre. Mais le langage daté de Ruiz-Tagle est en décalage avec le langage ressenti comme *moderne* par les autres jeunes gens, par ce qui s'apparente bien entendu à un effet de mode. L'espagnol des contrées *idéologiques* chiliennes (« *lugares más mentales que físicos* ») où le temps ne semble pas passer entre en forte consonance avec la recherche de la pureté obsédant Ruiz-Tagle : un langage qui n'a pas changé est ainsi un langage originaire, qui n'a pas été *corrompu*.

La ligne de démarcation fondamentale pour Wieder sépare donc la pureté de cet état corrompu, un état caractéristiquement *scorifique* dont la rhétorique, funeste, est bien connue : l'inutile, le nuisible, etc. Cette obsession pour se débarrasser de ce qu'il y a « en trop » peut être constatée dès l'intérieur du domicile de Wieder, dont la demeure est vide, presque sans meubles. Bibiano O'Ryan, un ami d'Arturo Belano qui va jouer un rôle important dans les derniers chapitres du roman, raconte ainsi une de ses visites au domicile de Ruiz-Tagle : « (...) *la casa le pareció preparada, dispuesta para el ojo de los que llegaban, demasiado vacía, con espacios en donde claramente faltaba algo* »⁵⁵¹. Il est intéressant de voir comment Ruiz-Tagle interprète le décalage entre lui et le monde, entre lui et le Réel, comme s'il y avait chez lui quelque chose de trop. La « *solution* » est toujours la même : éliminer, « purifier », et ne pas ajouter ni mélanger. Évidemment, en connaissant la suite de l'histoire, et plus particulièrement les massacres que Wieder va perpétrer sous couvert du geste répressif de la dictature, on comprend que cette épure de l'intérieur du domicile de Wieder exprime en premier lieu sa volonté de dissimuler le plus possible la vraie nature de sa personnalité. Et on peut même y voir déjà la mise en pratique symbolique de l'épuration prônée par l'idéologie nationaliste : *l'intérieur* comme le lieu sanctuarisé, vidé de toutes les impuretés.

Cette préparation du domicile racontée par Bibiano nous renvoie ainsi à un lieu spécifiquement aménagé pour être exposé au regard du visiteur, ce qui rappelle le principe des « installations » artistiques. Une installation n'existe que dans sa publicité (le fait d'être public). Et cela nous permet bien entendu d'accréditer le *défaut d'intimité* qui caractérise Wieder, et qui est bien entendu l'une des façons habituelles d'accompagner la monstruosité morale. L'installation est par ailleurs un dispositif paradoxalement mimétique, « fictif », mais imitant un objet qui n'a jamais existé. Si nous tentons une traduction lacanienne terme à

⁵⁵⁰ *Ibidem*, p. 16.

⁵⁵¹ *Ibidem*, p. 17.

terme, nous pouvons dire que cet objet idéal dont la maison/installation s'inspire est l'ordre Imaginaire. Ruiz-Tagle se conçoit en effet comme quelqu'un qui ne peut se présenter aux autres que sous le visage de la pureté. L'ordre Symbolique est pour lui l'art d'avant-garde dont il va se servir pour véhiculer l'image qu'il veut transmettre. Qu'est-ce qui fait défaut à l'idée de pureté de Ruiz-Tagle, et qui le pousse ainsi à vider son domicile ? L'épisode de la visite de Bibiano semble donner une réponse. Sous le masque d'une cordialité artificielle, Ruiz-Tagle refuse l'invitation de Bibiano qui lui a proposé d'aller au cinéma. Mais le caractère artificiel de l'endroit et du comportement de Ruiz-Tagle provoquent au contraire un profond malaise chez Bibiano. Le soupçon naît, il y a quelque chose qui se cache dans la maison : « *Para entonces Bibiano estaba seguro que había otra persona en la casa, alguien inmóvil y que escuchaba tras la puerta la conversación que sostenía con Ruiz-Tagle* »⁵⁵². Il n'y a aucun doute ici qu'une interprétation lacano-zizekienne de la scène nous conduirait à dire que ce que Bibiano décrit comme le bruit étrange d'une présence, n'est autre en réalité que Ruiz-Tagle lui-même : la partie refoulée de son être, d'autant plus palpable qu'il est onomastiquement dédoublé (Ruiz-Tagle/Wieder).

C'est l'identification de Wieder avec un autre personnage qui confirme cette hypothèse. La dictature militaire s'installe au Chili et Ruiz-Tagle, à présent Carlos Wieder, donc, assassine les sœurs Garmendia et fait disparaître leurs corps. Après avoir commis le crime, Wieder invite à nouveau chez lui une des membres de l'atelier poétique, « la Gorda Posadas », que le narrateur décrit comme un être marginalisé : « *la Gorda sufría porque pesaba más de ochenta kilos y porque contemplaba el espectáculo, el espectáculo del sexo y de la sangre, también el del amor, desde una platea sin salida al escenario, incomunicada, blindada* »⁵⁵³. Wieder lui communique de manière déshumanisée la mort des poétesses disparues : « *Las Garmendia están muertas* »⁵⁵⁴. Pourtant, même s'il exprime son dédain pour les autres membres de l'atelier – « *Todas las ratas huyen* »⁵⁵⁵ – et bien qu'il parle d'un ton menaçant, il avoue à la Gorda Posadas : « *Tú nunca eres una molestia para mí, dijo. Tú eres de las pocas que me entienden, Gorda, y eso es de agradecer* »⁵⁵⁶. L'incommunication avec « le spectacle de la vie » dont souffre la Gorda Posadas est en substance assez similaire au problème à l'origine du désir de Wieder. L'objet du désir de Wieder, être reconnu comme artiste, est en fait une conséquence de ce que Lacan appelle « l'objet pulsionnel ». Pour l'artiste fasciste, cet objet pulsionnel traduit le manque d'un

⁵⁵² *Ibidem*, p. 18.

⁵⁵³ *Ibidem*, p. 49.

⁵⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁵⁶ *Ibidem*, p. 50.

rapport pur, fusionnel avec l'ordre du Réel. Dans l'esprit de Wieder, il y a une tache, une impureté, dans ce rapport : et cette tache n'est autre que lui-même. Sa réaction à cette situation est d'essayer d'éliminer ce qui représente pour lui les preuves de cette incompatibilité. Les crimes qu'il commet peuvent dès lors être interprétés en ce sens. Dans cet esprit, il n'est pas difficile de comprendre le changement de nom décidé par Ruiz-Tagle, son désir de devenir quelqu'un d'autre. Il devient Carlos Wieder au moment où il met en œuvre l'accomplissement du projet artistique indissociable de ses crimes. Nous avons dit plus tôt que le nom de Wieder, interprété de plusieurs manières par la critique, pourrait faire référence à la réitération par la dictature des crimes que le discours humaniste post-Shoah avait pourtant promis d'éviter pour toujours. Mais nous pouvons également ajouter à présent que ce changement de nom traduirait l'une des multiples tentatives de l'artiste fasciste pour essayer de se débarrasser de sa propre identité refoulée.

Pour tenter de résoudre ce conflit, Wieder assume, nous l'avons dit, le rôle de l'artiste, car l'artiste est pour lui le démiurge qui peut changer les choses. Dans sa logique, tout passe par la mise à l'écart, la répudiation de l'impureté. Wieder va alors essayer d'incorporer dans ses œuvres la répudiation de l'impur et la célébration de la pureté. Et il va considérer l'artiste comme un démiurge (motif récurrent chez Bolaño) qui, par l'acte *ex nihilo* de création, pourra parvenir à incarner la pureté dans l'objet d'art⁵⁵⁷. Nous pouvons rappeler ici le célèbre vers du poète chilien d'avant-garde, Vicente Huidobro, « *el poeta es como un pequeño Dios* ». Tel semble être la devise de Wieder. Il n'est pas surprenant que l'acte lui permettant d'accéder à la célébrité est l'écriture de vers dans les cieux au moyen des gaz (élément bien entendu historiquement marqué) d'échappement de son avion. C'est dans les hauteurs du ciel, espace réservé aux dieux dans l'imaginaire collectif, qu'il livre ainsi ce que l'on peut appeler son manifeste. Et ce manifeste n'est autre que les premiers versets de la Genèse, le premier livre de la Bible. Le narrateur raconte comment il observe depuis le centre de détention, avec d'autres prisonniers de la dictature, les versets en Latin ainsi calligraphiés dans le ciel : « *IN PRINCIPIO... CREAVIT DEUS... COELUM ET TERRAM* »⁵⁵⁸. L'acte poétique a ici nettement une intention fondatrice, constitutive. Ce qui est déclaré ici en latin ([« Au commencement, Dieu créa les cieux et la terre »]) affiche en effet la volonté de marquer le début d'une nouvelle ère, et Dieu, ce dieu poétique imaginé par Huidobro, a ainsi pour première fonction de créer un nouveau monde. Or, ce monde qui commence à exister semble

⁵⁵⁷ Tristan García affirme qu'une des problématiques centrales de l'art du XXe siècle est l'idée que l'art serait arrivé à l'épuisement dans sa course vers la pureté. Voir : Tristan Garcia, « Pour en finir avec la fin de l'Art et avec les œuvres d'art sans fin ». [Enregistrement audio mp3]. <http://www.diffusion.ens.fr/>, consulté le 01/07/17. <http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=2618>

⁵⁵⁸ Roberto Bolaño, *Estrella distante*, op. cit., p. 36.

surtout porteur d'une promesse fondamentale : la promesse de la différenciation des éléments. Le ciel et la terre apparaissent en effet comme deux domaines nettement distincts. L'exhibition poétique se termine sur les versets suivants : « *ET VIDIT DEUS... LUCEM QUOD... ESSET BONA... ET DIVISIT... LUCEM A TENEBRIS* [Dieu vit que la lumière était bonne ; et Dieu sépara la lumière d'avec les ténèbres.]»⁵⁵⁹. La lumière et l'ombre sont séparées par Dieu, car, la lumière étant considérée comme essentiellement « bonne », il est impératif de mettre à distance d'elle les éléments susceptibles de la « souiller ». De cette manière, on voit que le message véhiculé par l'œuvre d'art, même s'il semble bien discret en comparaison de l'aspect hautement spectaculaire de sa donation (sa forme, cette « haute-voltige »), fait cependant bien écho au *credo* idéologico-esthétique de Wieder, à son désir de pureté.

La radicalité artistique de Wieder entretient bien entendu de grandes affinités avec l'idéologie nationaliste qu'il adopte. En effet, toutes deux insistent avant tout sur la nécessité de renouvellement. La dictature de Pinochet se présente on le sait comme la possibilité de refonder le pays, et cela passe comme on le sait par le fait de faire taire les opposants. Renouveau artistique de l'avant-garde et renouveau politique du nationalisme vont donc aller de pair. Et ces deux discours fortement marqués vont permettre d'éclairer chez Wieder le fonctionnement du « moi ». Slavoj Žižek explique en effet que, dans ce type d'identification, le « moi » est entièrement pris dans l'Imaginaire. Échouant totalement à devenir sujet, ou ne serait-ce qu'à tendre à l'être, le moi croit exercer sa liberté dans le choix de ce à quoi il s'identifie⁵⁶⁰, mais en fait son identité se construit à partir du message qu'il choisit en pensant qu'il s'adresse spécifiquement à lui :

(...) l'illusion propre au processus d'interpellation consiste en l'oubli de sa dimension performative : lorsque je me reconnais comme le destinataire de l'appel du grand Autre idéologique (la Nation, la Démocratie, le Parti, Dieu et ainsi de suite), lorsque cet appel « arrive à sa destination » en moi, je méconnaiss automatiquement que c'est cet acte même de reconnaissance qui me fait me reconnaître en lui — je ne reconnais pas en lui parce que je suis son destinataire, je deviens son destinataire au moment où je me reconnais en lui⁵⁶¹.

Wieder se reconnaît dans le discours nationaliste et avant-gardiste, et son désir est voué à faire de lui un homme remarquable à l'intérieur des deux mouvements. L'imaginaire n'est plus à partir de là qu'une profération récurrente d'injonctions, parce qu'il faut que l'individu ressemble à l'image idéale que le sujet se fait de lui-même. Il faut donc devenir l'artiste et le soldat modèle de la nouvelle ère. Pour Wieder, ces injonctions demandent en l'occurrence

⁵⁵⁹ *Ibidem*, p. 38.

⁵⁶⁰ Nous avons ici une situation équivalente à celle du sujet girardien : chez Girard, le sujet croit pouvoir choisir librement l'objet de son désir, mais il s'agit on le sait d'une décision médiatisée par le modèle.

⁵⁶¹ Slavoj Žižek, *Jacques Lacan à Hollywood, et ailleurs*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2010, p. 37.

d'éliminer la « concurrence » pour laisser la place à l'artiste *total* (ou au citoyen-soldat *total*). Il « faut » se rendre indispensable à l'avenir de l'art ou de la nation. Dans le roman, ces injonctions n'ont bien entendu pas pour seul destinataire Wieder : elles semblent plus généralement s'adresser à la partie de la société chilienne qui soutient le régime de Pinochet. C'est une des raisons pour lesquelles l'art de Wieder trouve un public. L'artiste pilote accède très rapidement à une célébrité en prise avec l'air du temps. Comme il est acclamé par une partie de la population, et surtout, donc, par ceux qui détiennent le pouvoir, il est convié à reconduire ses démonstrations poético-aériennes. Et, finalement, Wieder est invité à réaliser une grande œuvre définitive, censée changer la destinée de l'art chilien :

Por entonces Wieder estaba en la cresta de la ola. Después de sus triunfos en la Antártida y en los cielos de tantas ciudades chilenas lo llamaron para que hiciera algo sonado en la capital, algo espectacular que demostrara al mundo que el nuevo régimen y el arte de vanguardia no estaban, ni mucho menos, reñidos⁵⁶².

La perméabilité ente l'art et les crimes de Wieder est patente. Ce dernier va comme on le sait présenter une installation dont le contenu est maintenu en secret jusqu'à la dernière minute. Comme il est l'artiste à la mode au Chili, il invite un certain nombre de personnalités importantes pour le « vernissage » de son œuvre. Une réception est donc donnée dans l'appartement d'un ami à Santiago, et l'ambiance y est dans un premier temps mondaine et feutrée. Mais lorsque les invités, pourtant pour la plupart militaires, entrent dans la chambre, ils découvrent l'horreur. A l'intérieur, sur les murs et même au plafond, sont exposées des photos de cadavres, de membres sectionnés y compris des personnes encore vivantes :

La mayoría eran mujeres. El escenario de las fotos casi no variaba de una a otra por lo que deduce es el mismo lugar. Las mujeres parecen maniqués, en algunos casos maniqués desmembrados, destrozados, aunque Muñoz Cano no descarta que en un treinta por ciento de los casos estuvieran vivas en el momento de hacerles la instantánea⁵⁶³.

Tous ceux qui sont présents comprennent qu'il s'agit des victimes de la dictature. Le témoin qui permet au narrateur de reconstituer le récit, le militaire Muñoz Cano, affirme reconnaître les sœurs Garmendia et d'autres personnes disparues. Suite au scandale qui se déclenche, Wieder perd le statut auquel il avait pu accéder au sein du régime instauré par la dictature.

Cet acte de représenter la violence sous ses formes les plus extrêmes (et que les victimes soient innocentes, comme ici, ou pas, ne change rien) à des fins artistiques, révèle sans doute le manque d'empathie que l'on associe parfois aux caractères psychotiques. Mais si nous prenons en compte les motivations et les obsessions de Wieder depuis le début du roman, nous pouvons ajouter de manière plus spécifique que l'« œuvre » qu'il présente est en réalité

⁵⁶² Roberto Bolaño, *Estrella distante*, *op. cit.*, p. 86.

⁵⁶³ *Ibidem*, p. 97.

un acte d'observation totale de ce qu'il perçoit comme « la loi ». Cette transgression brutale consistant en l'exposition obscène de la violence qui a toutes les apparences du mauvais calcul en termes de stratégie de carrière, est en réalité une réponse à la réalité du désir de Wieder : il s'agit bel et bien d'un acte pulsionnel. La pulsion, ou plus exactement l'objet pulsionnel est la cause ignorée du désir. La pulsion est associée à la jouissance et à la transgression de l'interdit. Nous avons dit qu'à l'origine de la « folie » de Wieder, il y avait une crise d'identité. Ne se considérant pas légitime auprès des artistes, Ruiz-Tagle s'efforce en effet de s'approprier un nouveau Imaginaire. Pour le dire autrement : il change son approche de l'ordre Symbolique, ou du moins l'actualise-t-il. En effet, dans la nouvelle version de son moi réifié, la nation et l'art sont tous les deux les objets du désir. Il va tenter par ce biais d'instaurer une nouvelle médiation entre lui et le monde. Cependant, le sentiment de ne pas être légitime persiste : les injonctions proférées par le surmoi sont toujours présentes. On peut à partir de là dire que c'est dans la violence infligée à autrui que Wieder va chercher un répit, mais également un travestissement de cette haine de lui-même. En outre, présenter l'horreur sous l'apparence formelle de l'œuvre d'art a évidemment pour ambition une révolution du paradigme même de l'art à laquelle seules les avant-gardes pouvaient croire. Au final, on voit bien ici que l'art est relégué au second plan et que les photos exposant une violence réelle ne sont pas acceptées par l'auditoire. Cette fois-ci, la radicalité du geste de Wieder ne trouve pas d'écho et il se retrouve seul face au rejet.

III.3.2. H. Ibacache et le sentiment de culpabilité

Dans le cas du roman *Nocturno de Chile*, nous pouvons observer de manière encore plus claire la scission de l'individu chère à la théorie lacanienne. Le texte est une longue tirade à la première personne, une sorte de flux censé nous donner accès à la conscience du père Sebastián Urrutia Lacroix, personnage principal du roman. Le récit commence lorsque le narrateur, sur son lit de mort, commence à se remémorer quelques-uns de ses actes les plus marquants. La majeure partie de l'histoire est située au Chili pendant les années de la dictature, ce qui rapproche le contexte historique de *Nocturno de Chile* de celui de *Estrella distante*. Le père Urrutia Lacroix appartient à l'*Opus Dei* et il est par conséquent proche des milieux conservateurs, ce qui fait de lui un partisan « naturel » du régime de Pinochet. *Nocturno de Chile* est ainsi un roman qui explore le sentiment de culpabilité. Le père Urrutia Lacroix est aussi un critique littéraire, et, si nous considérons tous les ouvrages analysés dans cette étude, nous pouvons conclure que la littérature ou l'art sont presque toujours les

médiateurs privilégiés de la psychologie des personnages chez Bolaño. En tant que critique littéraire, Urrutia Lacroix s'est choisi un pseudonyme, H. Ibacache, sur lequel la critique a beaucoup glosé. Tout au long de sa vie adulte, le père Urrutia Lacroix côtoie des personnages obscurs dont les agissements moraux sont parfois pour le moins douteux. Sur son lit de mort, il est en conséquence partagé entre un sentiment de culpabilité et la sensation d'avoir toujours bien œuvré. Sa condition de prêtre catholique rend cette tension plus visible. En effet, le discours religieux prêche l'amour du prochain et la nécessité de prendre parti pour le moins puissant. Or Urrutia Lacroix va plus ou moins faire le contraire tout au long de sa vie, et n'avoir par conséquent cessé de se rapprocher du pouvoir, qu'il soit politique ou culturel.

On aura compris que notre hypothèse est cette fois encore ici qu'il y a chez Urrutia Lacroix, comme c'était le cas chez Carlos Wieder, un désir de l'Autre. Un désir de plaire l'autre, de se conformer à ses demandes. Mais ce n'est pas un désir qu'Urrutia Lacroix destine à n'importe qui : comme nous venons de le dire, il s'agit principalement de plaire aux plus puissants. Et en premier lieu, de plaire à un autre critique littéraire nommé Farewell. En effet, Farewell est le critique le plus respecté du pays et il bénéficie de l'amitié de tous ceux qui comptent au Chili en la littérature, dans le domaine de la culture et même de la politique. Farewell est aussi, du point de vue idéologique, un nationaliste conservateur. Le prestige et l'aura de Farewell font de lui un modèle idéal pour Urrutia Lacroix.

Pour le prêtre membre de l'Opus Dei, la question se pose à partir de là de la manière suivante : comment devenir l'héritier de Farewell ? Il faut lui plaire et essayer d'apprendre de lui. Mais l'imiter signifie aussi accéder au rang d'autorité respectée et crainte dans le monde de la culture. Pour parvenir à atteindre cet objectif, il est nécessaire d'être prêt à saisir toutes les opportunités permettant de s'approcher de ce moi idéal. On comprendra cependant sans mal que cette attitude peut rapidement entrer dans un rapport de contradiction avec une autre partie du désir d'Urrutia Lacroix, propre aux religieux de son obédience : l'imitation du Christ. L'imitation du Christ (*imitatio christi*) implique, contrairement à l'imitation de Farewell, une politique de l'ascèse. C'est-à-dire un renoncement aux plaisirs mondains et une vie consacrée à aider son prochain (terme d'ailleurs souvent détourné par Lacan). Or cette ascèse a toujours un revers : le sacrifice, qu'elle déclare de la façon la plus explicite qui soit, nous dit Slavoj Žižek, toujours en s'inspirant de Lacan, est ainsi aussi une quête de *reconnaissance*. Il y a aurait à partir de là dans le sacrifice ce que l'on appelle en linguistique une présupposition pragmatique : « *par l'acte même de sacrifice, nous (présup)posons l'existence de son destinataire* qui garantit la consistance et la pleine signification de notre

expérience »⁵⁶⁴. A travers l'acte du sacrifice, l'individu cherche donc à prouver l'existence de l'Autre. L'individu croit alors que c'est le regard que l'Autre porte sur le sacrifice ce qui peut conférer à la victime (qu'il est) une identité pleine. Ces deux désirs provoquent donc un individu partagé entre les deux imitations. Il est assez simple de voir comment cette scission se matérialise. Dès le début du roman, en effet, le récit témoigne d'un narrateur troublé. Le rapport à la pureté va ici impliquer une dimension morale propre à l'idéal religieux. Mais, dans ce cadre moral, il y a des taches ou des « impuretés » que le narrateur ne va pourtant pas voir ou va refuser de voir. Cette forme de *duplicité* va ainsi par exemple se manifester lorsqu'Urrutia Lacroix se plaint d'être jugé de manière injuste par le « jeune homme aux cheveux blancs »⁵⁶⁵ :

Así que me apoyaré en un codo y levantaré la cabeza, mi noble cabeza temblorosa, y rebuscaré en el rincón de los recuerdos aquellos actos que me justifican y que por lo tanto desdican las infamias que el joven envejecido ha esparcido en mi descrédito en una sola noche relampagueante. Mi pretendido descrédito⁵⁶⁶.

Ce jeune homme aux cheveux blancs est une image qui revient tout au long du roman, une image par laquelle le narrateur se sent harcelé. Urrutia Lacroix, faible et vieux, ne veut pas céder aux injonctions de cet élément surmoïque, au sens purement freudien du terme cette fois (puisque si l'on en croit Zizek, selon Lacan, en revanche, la seule injonction surmoïque est : « jouis »). En lisant l'extrait, il est intéressant de remarquer que, dans le roman, le narrateur semble toujours très conscient du narrataire auquel il est en train de s'adresser. Et surtout très conscient du regard potentiellement critique de ce même narrataire : de la possibilité d'être « mal vu ». Encore une fois, c'est le regard de l'Autre qui détermine les actions de l'individu. Il y a un juge derrière ce narrataire, et cette perspective d'un jugement va être déterminante pour Lacroix. Notre conviction est ici que le narrateur manifeste cette conscience de la spécificité de son destinataire par l'effort qu'il livre pour éviter le discrédit. Ce faisant, Urrutia Lacroix signale sans le vouloir la vraie nature de l'entité surmoïque, à savoir son acception cette fois lacanienne (« jouis ») : étant critique littéraire dans une forme de sublimation (de tenant-lieu) du geste artistique, Lacroix semble logiquement très inquiet de l'image qu'il pourrait laisser à la postérité, du regard que les autres pourraient avoir sur lui. Sous le masque de la morale chrétienne, il cherche donc à travers le sacrifice à laisser l'image d'un homme de lettres pieux et juste. Ce sacrifice apparent est double. Il y a d'une part le vœu de chasteté exigé par l'Eglise qui est d'ailleurs un signe de *pureté* mis en avant par Lacroix lorsque Farewell lui fait des avances sexuelles : « *Y Farewell: habla usted como un chupador*

⁵⁶⁴ Slavoj Zizek, *Jacques Lacan à Hollywood et ailleurs*, op. cit., p. 104.

⁵⁶⁵ C'est ainsi que Robert Amutio, le traducteur français de *Nocturno de Chile* et de la quasi-totalité de l'œuvre de Bolaño, a choisi de rendre le syntagme « *el joven envejecido* ».

⁵⁶⁶ Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile*, op. cit., p. 11.

de picos. Y yo: nunca lo he hecho. Y Farewell: aquí estamos en confianza, aquí estamos en confianza, ¿ni en el seminario? Y yo: estudiaba y oraba, oraba y estudiaba »⁵⁶⁷. Et il y a d'une autre part (nous pouvons également l'observer dans l'extrait cité) le sacrifice du travail nécessaire pour arriver à être un critique littéraire exemplaire. C'est précisément cette image figée qu'Urrutia Lacroix veut laisser : celle du critique brillant et de l'homme sacrifié, image que nous pouvons appeler *l'idéal du moi* d'Urrutia Lacroix.

Pour en revenir au jeune homme aux cheveux blancs, l'oxymore « joven envejecido » est on s'en doute un signe de la nature double du personnage. Le syntagme paradoxal de ce personnage ne déclare pas seulement un trait du caractère du narrateur (ce trait de caractère est d'ailleurs patent dans les premières pages du roman, lorsque Lacroix décide d'entrer au séminaire et d'adopter un style de vie qui commençait déjà à l'époque à constituer une forme d'anachronisme : d'où la réaction du père, figure trouble par ailleurs⁵⁶⁸, qui va s'opposer à la décision du fils de devenir prêtre). L'oxymore représente donc la contradiction essentielle au sein de l'individu. Cette nature double se reflète également, ainsi qu'il l'a beaucoup été dit, dans les deux noms du personnage, Urrutia Lacroix et H. Ibacache. Si nous nous intéressons un moment aux phénomènes de motivation onomastique déterminant le personnage, « Lacroix » est de toute évidence une allusion à son appartenance à l'Eglise (ainsi, peut-être, qu'à son calvaire final), tandis qu'H. Ibacache, serait un nom où la répétition phonétique semble mimer les tentatives répétées du sujet en vue de compléter le cercle du désir : une caractéristique que Lacroix partagerait donc avec le Wieder de *Estrella distante*. La tentative constante (est-elle effective, ou seulement « imaginaire » ?) de Lacroix de se conformer au dogme chrétien, et surtout d'en observer la composante sacrificielle se heurte bien souvent, comme on l'aura compris, à la connivence que le père entretient avec des personnages à mille lieues de s'embarrasser avec tous ces états d'âme.

Il est intéressant de noter que dans son exercice par définition voué à l'échec d'objectivation (se penser soi-même), le narrateur-personnage va recouvrir cette duplicité au moyen d'une autre dualité, en différenciant Urrutia Lacroix le poète d'H. Ibacache le critique :

(...) Urrutia Lacroix planeaba una obra poética para el futuro, una obra de ambición canónica que iba a cristalizar únicamente con el paso de los años, en una métrica que ya nadie en Chile practicaba, ¡qué digo!, que nunca nadie jamás había practicado en Chile (...) ⁵⁶⁹

⁵⁶⁷ *Ibidem*, p. 66.

⁵⁶⁸ La critique l'a parfois soupçonné d'inceste à l'égard du fils.

⁵⁶⁹ Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile*, op. cit., p. 37.

L'œuvre poétique va donc constituer la forme d'expression de *l'Imaginaire* de Lacroix, en tant que ce dernier entend se conformer à la loi chrétienne. Le désir « d'ambition canonique » peut ainsi être interprété en insistant sur l'acception religieuse du terme « canonique », qui est d'ailleurs la seule viable en français : viser la sanctification. Le moi idéal insiste ici sans fausse modestie sur la magnitude de cette *image figée* (la postérité des saints est d'ailleurs caractéristiquement iconographique). L'entreprise « poétique » n'aurait ainsi pas de précédent au Chili.

Ibacache apparaît comme un critique inflexible et sûr de lui, imitant donc en cela son modèle Farewell : « *Ibacache leía y explicaba en voz alta sus lecturas tal como antes lo había hecho Farewell* »⁵⁷⁰. Mais le travail de satisfaction du désir est différent selon qu'il s'agisse d'Ibacache ou d'Urrutia Lacroix. Si le second se fantasme dans l'autarcie du créateur indispensable à l'assouvissement de son désir (à l'instar donc, du poète, Lacroix déclare en quelque sorte son propre sacrifice en affirmant la solitude de son acte, sans se douter ou sans reconnaître que c'est le regard de l'Autre qu'il vise), le premier va en revanche fonder son effort sur une confrontation permanente avec ce qui l'entoure. Le critique part ainsi en croisade contre ce qui « contamine » la littérature telle qu'il l'entend. Cette mission imposée par un moi idéal qui se voit comme l'héritier de Farewell, implique donc ici encore une forme de purification du « canon » littéraire chilien :

(...) Ibacache leía y explicaba en voz alta sus lecturas tal como antes lo había hecho Farewell, en un esfuerzo dilucidador de nuestra literatura, en un esfuerzo razonable, en un esfuerzo civilizador, en un esfuerzo de tono comedido y conciliador, como un humilde faro en la costa de la muerte. Y esa pureza, esa pureza revestida con el tono menor de Ibacache, pero no por ello menos admirable, pues Ibacache era sin duda, entre líneas u observado en su conjunto, un ejercicio vivo de despojamiento y de racionalidad, es decir de valor cívico, sería capaz de iluminar con una fuerza mucho mayor que cualquier otra estratagema la obra de Urrutia Lacroix que se estaba gestando verso a verso, en la diamantina pureza de su doble⁵⁷¹.

L'effort « civilisateur » auquel se pense destiné le missionnaire présuppose par conséquent une situation actuelle caractérisée dans le sens de la barbarie : une situation où dominant le désordre et le chaos. C'est un effort que nous pourrions quasiment qualifier d'hobbesien, car il postule la nécessité d'un travail d'organisation pour éviter la perpétuation de cette barbarie littéraire. Nous retrouvons encore une fois (c'était déjà le cas avec Wieder) cette propension à promouvoir et rechercher « la pureté », doublée d'une volonté d'élimination de ce qui est « en trop ». Il est tout-à-fait symptomatique que le désir déclaré des deux personnages consiste à purifier ce qu'ils considèrent comme contaminé. Pour Ibacache, le but principal est à partir de là d'identifier quelque chose de substantiel, une

⁵⁷⁰ *Ibidem.*

⁵⁷¹ *Ibidem.*

littérature *vraiment* chilienne, qui livrerait dans ses textes le secret de l'identité de la nation. Cette littérature idéale est à ce titre *l'objet* du désir du critique. L'espoir de parvenir, au moyen de sa propre poésie, à isoler une telle substance, nous semble ainsi la transposition d'un espoir typiquement chrétien. Nous savons qu'au fondement de la doctrine chrétienne se trouve la *transsubstantiation* : la substance divine qui se fait homme. L'objet pulsionnel (l'objet qui hante l'individu de manière obsessionnelle) est à partir de là pour l'imaginaire d'Urrutia Lacroix une promesse de dépassement des limites de l'homme.

Regardons à présent de plus près comment la dimension paternelle de l'autorité est appréhendée dans le roman. Le rapport avec le modèle est on le sait déterminant dans la mesure où c'est l'élément qui va déclencher le désir. Dans un premier sens, ce rapport est finalement très girardien, c'est-à-dire qu'il reproduit les mécanismes propres au désir mimétique triangulaire. Mais si nous analysons la situation de plus près, elle semble en réalité un peu plus complexe. En effet, Urrutia Lacroix est pris entre la dimension Symbolique de la parole chrétienne (« aime ton prochain comme toi-même », injonction peu conciliable avec les fréquentations de Lacroix) et l'Imaginaire qui veut faire de lui un deuxième Farewell. Il se crée donc un double, devenant lui-même un sujet clivé (au sens freudien et non lacanien du terme « sujet », puisqu'on aura bien compris que, du point de vue de Lacan, Lacroix échoue caractéristiquement dans son devenir sujet, prisonnier qu'il est dans l'Imaginaire du moi). Urrutia Lacroix exprime à plusieurs reprises le fait qu'il se sent observé par le regard attentif de Dieu. « (...) *también los silencios ascienden al cielo y los oye Dios y sólo Dios los comprende y los juzga, así que mucho cuidado con los silencios* »⁵⁷². Le jugement du dieu chrétien est bien entendu incontournable pour Urrutia Lacroix. Le fait d'insister ainsi sur le silence dès le début du récit (d'où la citation précédente est tirée) jette également les bases de ce qui va progressivement s'avérer être un plaidoyer, un exercice de justification. Le lecteur comprend en effet peu à peu que si Urrutia Lacroix se sent coupable, c'est notamment à cause de son silence. Il n'a ainsi pas été capable de dénoncer des actes avec lesquels il était en désaccord, un désaccord qu'il n'a pas non plus manifesté au moment des faits mêmes.

Parallèlement à cette scission interne, il faut nous intéresser au rapport qu'entretient Urrutia Lacroix avec Farewell. Comme nous l'avons dit, Farewell va représenter une sorte de figure paternelle pour Urrutia Lacroix. Farewell constitue sans aucun doute un modèle, et son autorité se substitue sans aucun doute à celle du père biologique d'Urrutia Lacroix. Cette substitution n'est bien entendu pas explicitée dans le roman, mais de nombreux indices la confirment. En effet, Urrutia Lacroix dit à propos de son père : « *Aún recuerdo su sombra*

⁵⁷² *Ibidem*, p. 11.

deslizándose por las habitaciones de nuestra casa, como si se tratara de la sombra de una comadreja o de una anguila »⁵⁷³. La référence au père est loin d'être sentimentale. Indépendamment des soupçons d'inceste que cette phrase a souvent éveillés au sein de la critique, nous relèverons ici une figure du père difficile à saisir, une absence de familiarité à son endroit. Le père est ainsi comparé à des animaux ayant la particularité commune d'être des prédateurs. Il s'agit ici d'une première référence à la nature prédatrice des êtres qui sera suivie d'un certain nombre d'autres dans le texte. Pourquoi cette comparaison, et plus généralement, pourquoi cette présence prédatrice dans le texte ? Tout régime autoritaire est bien entendu « prédateur ». Mais notre hypothèse se placera sur un autre plan : il y aurait là comme le refoulé au fondement de la loi chrétienne, son inéluctable *revers*. Qui fascinerait bien entendu, peut-être à son insu, Urrutia. Le revers de la morale chrétienne miséricordieuse, qui fait des plus faibles ses élus (« les premiers seront les derniers ») cette loi qui instaure l'attitude pacifique, est ainsi caractéristiquement la loi du plus fort. Et c'est exactement ce que représente la prédation : la sélection naturelle imposée aux êtres les plus faibles. Et l'ombre ambiguë de Nietzsche plane en effet bien sur *Nocturno de Chile*. L'auteur de *Par-delà le Bien et le Mal* déclare en effet à propos des agneaux qui gardent rancune aux rapaces :

Exiger de la force qu'elle ne se manifeste pas comme force, quelle ne soit pas volonté de domination, volonté de terrasser, volonté de maîtrise, soit d'ennemis, de résistances et de triomphes, c'est tout aussi absurde que d'exiger de la faiblesse qu'elle se manifeste comme une force⁵⁷⁴.

Redisons-le, dans *Nocturno de Chile*, les rapaces représentent évidemment la force et la puissance de la dictature qui écrase ses adversaires. Le tout au nom de l'ordre, de la morale, de l'identité nationale. La question soulevée par Lacan à propos du surmoi et la loi, à savoir que le surmoi est le fondement obscur de la loi, confirme ici toute sa pertinence. En devenant complice du régime et de ses exécutants, Urrutia Lacroix intègre le groupe de ceux qui outrepassent la loi *pour la faire respecter*. Mais arrêtons-nous sur l'utilisation de la métaphore de la prédation, nous l'avons dit, récurrente dans le roman. En effet, *Nocturno de Chile* décline sous diverses formes le rapport entre le prédateur et la proie. Ou, pour le dire autrement, entre la victime et le bourreau. Ainsi, à la sortie du séminaire et de son ordination, Urrutia Lacroix retrouve Farewell. Le vieux critique conduit immédiatement le prêtre à la bibliothèque. Le narrateur raconte :

(...) hablamos de los libros y de los autores de esos libros y la voz de Farewell era como la voz de una gran ave de presa que sobrevuela ríos y montañas y valles y desfiladeros, siempre con la expresión justa, la frase que se ceñía como un guante a su pensamiento, y cuando yo le dije, con la ingenuidad de un pajarillo, que deseaba ser crítico literario, que deseaba seguir la senda abierta por él, que nada había en la tierra que colmara más mis deseos que leer y expresar en voz alta, con buena prosa, el

⁵⁷³ *Ibidem*, p. 12.

⁵⁷⁴ Friedrich Wilhelm Nietzsche, Philippe Choulet et Eric Blondel, *Généalogie de la morale*, Paris, Flammarion, 1996, p. 56.

resultado de mis lecturas, ah, cuando le dije eso Farewell sonrió y me puso la mano en el hombro (una mano que pesaba tanto o más que si estuviera ornada por un guantelete de hierro) y buscó mis ojos y dijo que la senda no era fácil⁵⁷⁵.

Farewell assoit son autorité grâce à ses connaissances et à sa collection de livres, autant d'éléments qui correspondent aux intérêts d'Urrutia Lacroix. Mais ce qui représente de manière univoque un objet de fascination pour ce dernier est le naturel avec lequel Farewell assume sa condition de prédateur. Farewell est comparé à un oiseau de proie en premier lieu à cause de sa voix. De même, la référence à la main posée sur l'épaule comme un gant de fer évoque les serres des rapaces. Pour sa part, Urrutia Lacroix parle comme un « *pajarillo* », animal inoffensif et vulnérable, soumis au pouvoir du rapace. Peut-être que l'objet pulsionnel (la cause ignorée du désir) d'Urrutia Lacroix est précisément ce sentiment d'infériorité. Dans ce cas, il ne serait pas extravagant de dire que ce sentiment lui a été inculqué lors de ses études de séminariste. Pour en revenir au rapport entre Urrutia Lacroix et Farewell, nous devons donc nous interroger sur cette allégorie de la prédation et surtout sur la dissymétrie qu'elle induit. Il ne fait aucun doute du point de vue de la théorie girardienne que Farewell est ici pour Lacroix un médiateur externe. Mais ce dernier apparaît également comme quelqu'un qui veut *évoluer* : changer, gravir les échelons. Dans l'esprit de ce membre de l'Opus Dei, Farewell est un être plein, sans fissures, insubmersible, assez proche de ce que les lacaniens entendent habituellement par « Réel ». Ainsi, à travers la perception qu'Urrutia Lacroix a de Farewell et de lui-même, il devient possible de voir comment le sujet désirant a choisi un modèle dans un souci avant tout gnoséologique ou épistémologique : pour l'aider à comprendre mieux le monde. Dans la fascination que Farewell exerce sur le narrateur, la propension à l'exercice d'une certaine violence (sa caractérisation en tant que rapace) n'est pas à négliger. C'est ce désir ou cette volonté de puissance (toujours Nietzsche) qui impressionne ici le plus fortement le sujet désirant. Ainsi, l'Imaginaire d'Urrutia Lacroix se *fixe* sur une image bien éloignée de sa personnalité hésitante. Cette tendance à la tergiversation est bien ainsi l'un des traits distinctifs du personnage : hésitant entre deux identités, sa manière d'agir, semble elle aussi déterminée par ce trait de caractère. Il fait en général ce qu'on lui demande de faire, ce qui est le plus simple quand on a du mal à prendre des décisions soi-même. On a ainsi l'impression permanente que Lacroix ne fait, tout du long, que suivre Farewell comme son ombre : dans la propriété de ce dernier, lors de rencontres avec d'autres intellectuels, à l'enterrement de Neruda (après avoir demandé l'avis de son modèle). De la même manière, il s'acquitte systématiquement des missions que lui confient les deux membres de la police spéciale du régime, Odeim et Oido : aller en Europe ou donner

⁵⁷⁵ Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile*, *op. cit.*, p. 14.

des cours de marxisme à Pinochet. C'est donc le constat immédiat de son impuissance qui conduit Lacroix à se choisir Farewell comme modèle. Il est sans aucun doute paradoxal qu'un religieux s'identifie à un médiateur externe du fait que celui-ci exerce une forme de pouvoir sur les autres, même si l'on sait que les prélats ne sont pas tous insensibles au jeu politique.

Nous avons illustré le rapport du narrateur avec Farewell à travers cette première métaphore du prédateur et la proie, mais nous n'avons pas encore analysé la scène où cette métaphore est la plus marquante. En effet, un des passages les plus connus du roman est le voyage d'Urrutia Lacroix en Europe. Le père est contacté par les deux hommes dont nous venons de parler, Odeim et Oido. Tous les lecteurs de Bolaño ont repéré le fait que les deux noms peuvent significativement se lire à l'envers et donner respectivement « Miedo » et « Odio ». Les deux personnages, comme les Dupont/d d'Hergé, fonctionnent comme une entité à la fois double et indifférenciée, car ils sont effectivement toujours ensemble. Nous l'avons, dit, une des missions qu'ils assignent à Lacroix est d'aller en Europe pour étudier la façon dont les Européens traitent le problème des déjections de pigeons qui détériorent les églises. Urrutia Lacroix découvre alors que les prêtres européens utilisent des faucons dressés pour chasser les pigeons. L'image est sans doute puissante et très allégorique. En Avignon, par exemple, le prêtre Fabrice possède un faucon qui s'appelle Ta Gueule, « *conocido en los alrededores por su voracidad y su ferocidad* »⁵⁷⁶. La motivation onomastique n'échappera à aucun lecteur francophone : on a beaucoup glosé sur ce « petit nom », évoquant presque interjectivement (aux antipodes de l'argumentation raisonnée, donc) le bâillonnement autoritaire de toute opinion critique en contexte dictatorial. Le faucon Ta Gueule excelle ainsi dans la chasse des pigeons et sème la terreur dans le ciel, scène aérienne encore une fois esthétisée, comme dans *Estrella distante*, par la narration :

Ta gueule volvía a aparecer como un rayo o como la abstracción mental de un rayo para caer sobre las enormes bandadas de estorninos que aparecían por el oeste como enjambres de moscas, ennegreciendo el cielo con su revolotear errático, y al cabo de pocos minutos el revolotear de los estorninos se ensangrentaba, se fragmentaba y se ensangrentaba, y entonces el atardecer de las afueras de Avignon se teñía de rojo intenso, como el rojo de los crepúsculos⁵⁷⁷.

Cette esthétisation de la violence va en outre également nous ramener à l'exposition photographique de Wieder exhibant la mort et la torture sous couvert d'installation d'avant-garde. Plus que jamais, nous retrouvons dans la séquence de *Nocturno de Chile* qui nous intéresse l'expression d'un désir de pureté (Bolaño et Lacan sont décidément fait pour s'entendre). Le vol des pigeons est décrit comme s'il s'agissait d'une tache dans le ciel. Les oiseaux sont comparés à des mouches. Et bien entendu, comment exprimer de façon plus

⁵⁷⁶ *Ibidem*, p. 87.

⁵⁷⁷ *Ibidem*.

claire la souillure qu'avec la détérioration *excrémentielle* qu'infligent les pigeons aux toits des églises. Il y aurait d'ailleurs beaucoup à dire, en s'appuyant sur les écrits de Zizek, sur cette obsession excrémentielle de *Nocturno de Chile* (qui se clôt sur l'évocation de la fameuse « *tormenta de mierda* »). Le faucon est à partir de là une sorte de justicier déterminé à éradiquer ces impuretés du ciel. La comparaison avec un artiste en train de créer subsiste, mais elle est ici plus fortement teintée d'ironie : « *esa vena de sangre fue la que vi en los cielos de Avignon, el vuelo ensangrentado de los estorninos, los movimientos como de paleta de pintor expresionista abstracto de Ta gueule, ah, la paz, la armonía de la naturaleza*⁵⁷⁸ ».

L'ironie, de toute façon présente dès la mention du nom du faucon, consiste notamment ici à décrire le massacre perpétré par Ta Geule, tout en soulignant le sentiment de paix et d'harmonie ambiant. Nous avons parlé dans notre brève introduction à la théorie lacanienne d'une posture anti-platonicienne. Pour Lacan, la mimésis ne cache rien : bien au contraire, elle montre les choses et les révèle. Ainsi, comme l'ont dit bien avant lui Gracián puis Nietzsche, la vérité se trouve dans les apparences : dans les masques de l'individu et les lapsus de son discours. Ici, le discours fleuve du narrateur de *Nocturno de Chile* révèle bien une forme de fascination pour la violence, en tant que cette dernière serait un agent purificateur. De cette manière l'association de la violence et l'harmonie, qui peut paraître incongrue *a priori*, devient parfaitement logique dans le discours de l'individu fixé sur l'Imaginaire. Urrutia Lacroix, au fond, veut être comme les faucons. D'ailleurs, Ta Gueule ne chasse pas que des pigeons : il chasse aussi les étourneaux. Dans cette indifférenciation des proies, la dimension prétendument utilitaire de sa mission n'est plus crédible : c'est le seul *plaisir* de la chasse, de la prédation qui prévaut ici et qui va être entériné, normalisé. Urrutia Lacroix est on l'aura compris fasciné par cette image, et toutes les contorsions rhétoriques auxquelles il se livre pour réfuter les accusations du « *joven envejecido* » ont pour unique but de dissimuler ce plaisir coupable.

D'une autre part, l'allégorie de la dictature chilienne est très claire et a été très commentée : les faucons font directement référence aux avions qui bombardent le palais présidentiel lors du coup d'État contre Salvador Allende : « (...) *y bombardearon la Moneda y cuando el bombardeo se acabó el presidente se suicidó y acabó todo* »⁵⁷⁹. Les faucons qui volent rappellent aussi l'avion de Wieder qui s'élève sur les prisonniers. Et les critiques, ont comme par exemple Raphaël Estève, remarqué la proximité des noms du faucon Ta Gueule et

⁵⁷⁸ *Ibidem*, p. 88.

⁵⁷⁹ *Ibidem*, p. 99.

l'hétéronyme de Wieder, (Ruiz-)Tagle⁵⁸⁰. Le fait est que les prêtres catholiques qui dressent leur faucon à tuer semblent s'enorgueillir de leurs performances. A Strasbourg, par exemple, le père Joseph laisse son faucon entrer dans la nef de l'église et s'installer pendant la messe en haut de l'orgue :

(...) el padre Joseph tenía un halcón de nombre Jenofonte, y la rapaz era de tan negra azulina, y a veces el padre Joseph decía misa con el halcón posado en la parte más alta del órgano, sobre un tubo dorado, y yo que a veces me arrodillaba escuchando la palabra del Señor sentía en la nuca la mirada del halcón⁵⁸¹.

A l'intérieur même de l'église, le faucon trône au-dessus des têtes et semble *surveiller* les paroissiens. Le ton de la narration trahit d'ailleurs un certain malaise (la nuque est d'ailleurs parfois associée à la culpabilité) de la part d'Urrutia Lacroix lui-même, sous le regard du faucon. Cette normalisation d'une présence pour le moins incongrue dans l'église (celle du faucon), est à l'image du conflit intérieur agitant Lacroix : d'un côté représentant d'une religion qui prône le pacifisme et le sacrifice ; de l'autre, mû par ce désir pulsionnel de violence, tant bien que mal « urbanisé » par la promotion de ses vertus purificatrices. Et entre les deux le désir en principe légèrement plus avouable ou moins honteux de vouloir devenir l'héritier du critique le plus important du pays. C'est la raison pour laquelle ce faucon inquisiteur strasbourgeois gêne finalement beaucoup moins Lacroix que le « *joven envejecido* » : celui-ci est beaucoup plus susceptible de préférer l'injonction épigraphique du roman, empruntée à Chesterton : « *Quítese la peluca* »⁵⁸² (d'où la pertinence du traducteur français d'avoir ciblé les cheveux : « jeune homme aux cheveux blancs »). Du point de vue de la théorie lacanienne, le dénouement identitaire du roman est ainsi largement anticipable :

Y entonces, en la penumbra de mi enfermedad, veo su rostro feroz, su dulce rostro, y me pregunto: ¿soy yo el joven envejecido? ¿Esto es el verdadero, el gran terror, ser yo el joven envejecido que grita sin que nadie lo escuche? ¿Y que el pobre joven envejecido sea yo?⁵⁸³

Pour Urrutia Lacroix cette révélation implique néanmoins qu'il doit accepter non seulement le tort qu'il a pu causer par le passé, mais aussi et surtout la vraie nature de son désir. Le jeune homme aux cheveux blancs est décrit comme ayant tantôt un visage violent, tantôt un visage doux. Il serait donc lui-même, double. Mais cette révélation n'implique en rien une sorte de rédemption pour Lacroix sur son lit de mort. Il ne va pas partir en paix, mais au contraire, en prise aux plus grand tourments, et c'est dans le sens de cette mortification que

⁵⁸⁰ Raphaël Estève, « Jünger et la technique dans *Nocturno de Chile* », dans Karim Benmiloud et Raphaël Estève (éd.), *op. cit.*, p. 151.

⁵⁸¹ Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile*, *op. cit.*, p. 86.

⁵⁸² *Ibidem*, p. 8.

⁵⁸³ *Ibidem*, p. 149.

nous interprétons également l'excipit du roman : « *Y después se desata la tormenta de mierda* »⁵⁸⁴.

Cette révélation d'une double nature inconciliable au sein du sujet pourra nous renvoyer à une image saisissante de 2666. Dans la cinquième partie du roman, *La parte de Arcimboldi*, en effet, le jeune Hans Reiter découvre la littérature grâce à la médiation de Hugo Halder. Un des livres que Reiter va lire est ainsi *Parsifal*, de Wolfram von Eschenbach. Il s'intéresse notamment à la figure de l'auteur, rétif aux préceptes de l'amour courtois en vigueur à l'époque. Mais ce qui intéresse le plus le jeune Reiter est une image du livre en particulier. Celle du jeune héros médiéval en train de chevaucher, mais habillé d'une manière apparemment incongrue : « *Y lo que más le gustó, lo que lo hizo llorar y retorcerse de risa, tirado sobre la hierba, fue que Parsifal en ocasiones cabalgaba (mi estilo es la profesión del escudo) llevando bajo su armadura su vestimenta de loco*⁵⁸⁵ ». Le héros cache ainsi sous sa tenue militaire un « habit de fou ». Nous savons que le fou jouit – si l'on peut dire – au Moyen Âge d'une certaine forme d'indépendance : il n'est pas tenu d'observer les codes en vigueur ni les normes contraignantes imposées aux autres membres de la société (cette « extraterritorialité » permanente du fou est on le sait précisément ce sur quoi s'appuient Marcel Gauchet et Gladys Swain⁵⁸⁶ pour réfuter les thèses de Foucault sur la folie). Sa condition de fou l'en dispense. Dans le cas de *Parsifal*, le chevalier, qui est normalement le bras armé de la justice et observe un code de l'honneur très strict, est donc ici associé à un Imaginaire (une fixation) qui renvoie à l'irrationalité, une irrationalité que la carapace militaire aurait pour tâche de dissimuler. Ce pourrait être le revers exact de la situation d'Urrutia Lacroix. Parsifal doit mettre en avant sa caractérisation militaire et martiale et dissimuler l'être potentiellement miséricordieux et charitable qu'est en l'occurrence le fou. Urrutia Lacroix, de son côté, doit ostensiblement promouvoir son côté religieux (il le fait constamment) et dissimuler ses pulsions d'homme fasciné par la prédation. Le personnage de Hans Reiter va éprouver un peu plus tard, lorsqu'il est mobilisé pour la Deuxième Guerre Mondiale, la même sensation que Parsifal. Sans doute sous l'influence de sa lecture, il ressent la même forme d'incongruité :

Fue durante aquellos días, mientras caminaban bajo el sol o bajo las primeras nubes grises, enormes, interminables nubes grises que anunciaban un otoño memorable, y su batallón dejaba atrás aldea tras aldea, cuando Hans pensó que bajo su uniforme de soldado de la Wehrmacht él llevaba puesta una vestimenta de loco o un pijama de loco⁵⁸⁷.

⁵⁸⁴ *Ibidem*, p. 150.

⁵⁸⁵ Roberto Bolaño, *2666*, *op. cit.*, p. 823.

⁵⁸⁶ Marcel Gauchet et Gladys Swain, *La pratique de l'esprit humain. L'institution asilaire et la révolution démocratique*, Paris, Gallimard, 1980.

⁵⁸⁷ Roberto Bolaño, *2666*, *op. cit.*, p. 837.

Dans cette répétition de l'image de Parsifal (évidemment mimétique), Reiter a apparemment assumé la même idée que son modèle médiéval : tous deux semblent toucher du doigt une forme d'authenticité en portant des vêtements de fou sous l'uniforme militaire. Il s'agirait de postuler une nouvelle fois la primauté du discours romantique : l'autonomie du sujet qui prévaut sur l'ordre imposé à l'individu par les figures de l'autorité. Sauf que, comme nous le savons maintenant, la figure de l'artiste romantique est aussi une manifestation de l'Imaginaire et elle n'est pas forcément très autonome. En effet, l'habit du fou est aussi un uniforme... Nous ne développerons pas davantage ici les caractéristiques du désir de Reiter, ce dernier ayant à la fois trait à l'image de l'auteur romantique et une certaine éthique du sacrifice qui nous renverrait une fois encore du côté de ce que Slavoj Žižek appelle « le sacrifice du sacrifice » (le fait de ne pas en capitaliser les effets). Nous voulions simplement mettre cette figure en perspective avec celle d'Urrutia Lacroix.

III.3.3. L'ordre Symbolique : le nationalisme

Comme nous l'avons évoqué plus haut, l'ordre Symbolique est ce qui encadre l'opérativité du discours. Compte tenu de l'importance de la thématique du nationalisme dans l'œuvre de Bolaño, il nous semble intéressant d'analyser le fonctionnement du Symbolique chez les sujets qui professent cette idéologie. Quand Žižek parle d'un ordre Symbolique communautaire *positivé*, il veut dire que ce qui garantit la subsistance de cette société n'est pas ses membres ou ses institutions effectives, mais au contraire tout un ensemble de *rappports* et de régulations tacitement codifiés :

(...) une série de valeurs juridiques, religieuses, et autres, régulent son existence, viennent lui conférer son identité symbolique ; ses valeurs sont littéralement des « fictions », elles n'existent nulle part, elles ne possèdent aucune consistance ontologique substantielle, elles ne sont présentes que sous la forme de rituels symboliques qui viennent les promulguer⁵⁸⁸.

Il est intéressant de mettre cette hypothèse à l'épreuve de l'œuvre de Bolaño, et notamment du texte *Estrella distante*. En effet, les actions de Carlos Wieder viennent y confirmer cette prégnance de l'ordre Symbolique dans l'assise du régime nationaliste. Il n'est en effet pas anodin pour nous que Žižek ait abondamment « rodé » sa théorie en l'appliquant d'abord aux totalitarismes communistes qui l'ont vu naître (rappelons qu'il est slovène). Ainsi, dans la dictature chilienne de *Estrella distante*, les *happenings* poético-aériens de Wieder voient leur thématique consonner avec l'idéologie du régime : comme nous l'avons signalé, le premier vol est l'occasion d'écrire dans les cieux des versets de la Bible. Or, il est notoire qu'une grande partie de l'Eglise a soutenu les régimes dictatoriaux en Amérique-

⁵⁸⁸ Slavoj Žižek, *Jacques Lacan à Hollywood et ailleurs*, op. cit., p. 97.

latine. De la même manière, les régimes s'identifiaient et promouvaient les valeurs traditionnelles, au fondement desquelles se trouvait la pratique catholique. Wieder est par conséquent tenu en haute estime par les hauts dignitaires de l'Église : un critique faisant autorité au Chili, Nicasio Ibacache⁵⁸⁹, célèbre ainsi le nouveau poète dans le journal le plus lu du pays : « *El texto en cuestión decía que nos encontrábamos (los lectores de Chile) ante el gran poeta de los nuevos tiempos* »⁵⁹⁰. Cette affirmation nous permet d'insister sur l'orientation téléologique de la religion chrétienne : ce « jugement dernier » précédant la promesse de résurrection. L'idée de l'avènement d'un nouveau monde est donc au cœur du récit chrétien. Ce récit, développé dans la Bible, explique que la fin du vieux monde consiste à juger les vivants et les séparer en deux groupes : certains sont ainsi destinés au salut et d'autres à la damnation éternelle (les débats postérieurs quant aux modalités de cette répartition engendreront on le sait plus d'une controverse ou d'un schisme). La promesse fondamentale du christianisme (la résurrection des corps) est donc à ce stade soumise à condition : d'où l'importance du respect scrupuleux de toutes les prescriptions dictées par l'Église. Nous sommes caractéristiquement ici sous l'emprise de la loi. Mais, l'esprit « utilitaire » des lois religieuses tend, avant même peut-être d'établir un rapport avec la divinité, à rendre la coexistence avec les autres possible. C'est donc l'ordre Symbolique (la religion en est un exemple paradigmatique), imposé par les Autres, qui va coder ou réguler ce qu'un chrétien peut et ne peut pas faire. Ainsi, lorsque Wieder décide de devenir le bras armé de la justice divine, sa démarche peut être expliquée de la même manière : il est dans l'observance ce qui est pour lui la loi (celle du fascisme).

Pour ce qui est de l'idéologie nationaliste, de nombreux indices dévoilent au lecteur sa présence. Lors de l'une de ses performances aériennes, Wieder dessine avec son avion une étoile dans le ciel, étoile immédiatement identifiée comme étant celle qui se trouve sur le drapeau chilien : « *dibujó, justo pocos minutos antes de que la noche lo cubriera todo, una estrella, la estrella de nuestra bandera, rutilante y solitaria sobre el horizonte implacable* »⁵⁹¹. Cette étoile qui se détache sur fond noir, comme un élément positif, donc, renvoie bien entendu aussi au titre du roman. C'est peut-être cette étoile, distante en tant qu'elle est le signe de la *médiation* Symbolique (le Symbolique, c'est le contraire de l'immédiat), que Wieder veut atteindre coûte qui coûte. Il n'hésite ainsi pas à multiplier les hommages rendus aux valeurs et aux revendications chères au nationalisme chilien. Il s'envole ainsi vers l'Antarctique et au retour de son voyage il écrit dans le ciel : « *LA*

⁵⁸⁹ Qui reviendra, nous l'avons dit, sous le nom de H. Ibacache, dans *Nocturno de Chile*.

⁵⁹⁰ Roberto Bolaño, *Estrella distante*, *op. cit.*, p. 45.

⁵⁹¹ *Ibidem*, p. 41.

ANTÁRTIDA ES CHILE »⁵⁹². Un autre signe du nationalisme d'inspiration militaire prôné par Wieder apparaît avec la photo de l'article qu'Ibacache publie sur lui. Sur l'image, Wieder arbore en effet une casquette de l'armée et la légende l'identifie pour la première fois en tant que lieutenant : « *Viste chaqueta de cuero con cuello de piel, una gorra de plato de las Fuerzas Aéreas Chilenas, pantalones vaqueros y botas a tono con los pantalones. El titular de la foto reza: El teniente Carlos Wieder en el aeródromo de Los Muleros* »⁵⁹³.

Un élément propre à l'imagerie de l'idéologie nationaliste est l'avion utilisé pour effectuer ses vols poétiques. Wieder pilote en effet un *Messerschmitt 109*, décrit par un des témoins de ses exploits, en l'occurrence, Norberto, un personnage interné avec le narrateur dans un établissement psychiatrique et qui aperçoit l'appareil depuis la cour de son asile. Norberto, tout à son excitation, affirme catégoriquement reconnaître l'avion : « *un caza Messerschmitt de la Luftwaffe, el mejor caza de 1940* »⁵⁹⁴. Ce à quoi il ajoutera « *que la Segunda Guerra Mundial había vuelto a la Tierra, se equivocaron, decía, los de la Tercera, es la Segunda que regresa, regresa, regresa. Nos tocó a nosotros, los chilenos, qué pueblo más afortunado, recibirla, darle la bienvenida, decía* »⁵⁹⁵. Tout ce que nous avons expliqué à propos de l'ordre Symbolique est résumé dans cette citation. En premier lieu, bien sûr, la référence au nazisme, la concrétisation historique la plus marquante du nationalisme radical du fait de l'ampleur des conséquences d'une guerre à laquelle l'humanité jure de ne plus jamais se livrer, et des atrocités commises en son nom. Or, Norberto se livre à une sorte de prophétie⁵⁹⁶ : ce que le « fou » voit arriver (toujours cette esthétique de la vigie ou de la *tour de guet* chez Bolaño) n'est ainsi pas une nouvelle guerre – qui fascine tous les fascistes bolañiens, obsédés par l'avènement du « *Tercer reich* » –, mais de la même guerre qui se répète. D'où la signification du nom « Wieder » : « de nouveau ». Et si le Chili est estimé chanceux par Norberto, c'est qu'il peut avoir le privilège d'être le premier à inaugurer ce « nouvel ordre », cette nouvelle ère si fortement désirée par les fascistes.

L'objet le plus incontestablement remarquable au sein de l'ordre Symbolique que nous décrivons est à notre sens le jeu de société créé par Wieder quelques années plus tard, lorsqu'il se voit contraint de vivre dans la plus totale clandestinité. En effet, après la fin du « règne » de Pinochet, Bibiano, qui fréquente régulièrement l'atelier de poésie où il rencontre

⁵⁹² *Ibidem*, p. 55.

⁵⁹³ *Ibidem*, p. 46.

⁵⁹⁴ *Ibidem*, p. 36.

⁵⁹⁵ *Ibidem*, p. 37.

⁵⁹⁶ Nous avons parlé de l'importance de la figure du fou dans l'œuvre de Bolaño dans le autre chapitre 2.3. Nous y analysons notamment comment ils sont caractérisés par leur capacité prophétique ainsi que le rapport privilégié qu'ils entretiennent avec le sacré.

Wieder et Arturo Belano, tente comme on le sait de retrouver la trace de Wieder. Bibiano découvre ainsi que l'ex-militaire continue à être actif dans le milieu artistique, bien qu'il le fasse à la marge de ce dernier, dans le réseau des fanzines et des revues indépendantes, ou encore dans l'artisanat (car il serait totalement impropre de parler ici d'« industrie ») pornographique. Et donc, de façon peut-être plus curieuse encore, dans la création de jeux de société sur la guerre. Car Wieder va bel et bien créer un *wargame*, en nous permettant d'établir un lien direct entre *Estrella distante* et le roman posthume *El tercer Reich*, où le *wargame* occupe une place absolument prépondérante. Quoiqu'il en soit, dans le roman dont traite le présent paragraphe, la particularité de l'œuvre ludique de Wieder est la spécificité nationale de son jeu. En effet, son *wargame* a pour cadre la Guerre du Pacifique : la grande guerre nationale postindépendance du Chili. Au terme de ce conflit, le Chili a vaincu le Pérou et la Bolivie. Le fait de créer un jeu à l'arrière-plan contextuel duquel se trouve une victoire historique du Chili est bien entendu de nature à exalter, ou tout au moins, entretenir le sentiment nationaliste. Mais le jeu va plus loin, si l'on prête attention aux deux caractéristiques suivantes. En premier lieu, le *wargame* de Wieder insiste sur le caractère sacré des héros de guerre :

(...) se pregunta, por ejemplo (y se añaden fotos de la época) si Arturo Prat podría encarnar a Jesucristo (y la foto que se facilita de Prat, en efecto, guarda un gran parecido con algunas representaciones de Jesucristo) y se pregunta a continuación si Arturo Prat-Jesucristo era una casualidad, un símbolo o una profecía⁵⁹⁷.

Arturo Prat (1848-1879), un des héros officiels du pays, fait comme on s'en doute l'objet d'une récupération par les nationalistes chiliens. La proposition du jeu est à partir de là claire : il fait sanctifier le général Prat, il faut l'instituer en objet de désir. Autrement dit, il en faire un modèle dont il faut suivre l'exemple, qu'il faut imiter, de la même façon que la pratique religieuse commande d'imiter les saints. Faire passer ce message à travers une plateforme ludique est aussi très significatif. Le jeu donne en effet toujours une série d'instructions et de règles qu'il faut suivre ou observer pour qu'il puisse simplement exister. Tout joueur est obligé de respecter ces lois, dont Zizek, on s'en rappelle, se sert de comparant pour nous expliquer ce qu'est l'ordre Symbolique (cet ordre Symbolique qui promet une réalité *autre* que le Réel), obligé de s'y plier à la loi. Quant à la question que pose le jeu sur la ressemblance entre Prat et Jésus, seule la première réponse des trois réponses apportées (« un hasard », « un symbole », « une prophétie ») sera invalidée par la rhétorique nationaliste. Selon cette dernière, en effet, la ressemblance de Prat et Jésus ne peut pas être un hasard mais tout au contraire une confirmation du caractère sacré du héros de la nation. Un symbole donc, et peut-être aussi une prophétie, car cette dernière éventualité pourrait dès lors nous placer

⁵⁹⁷ Roberto Bolaño, *Estrella distante*, op. cit., p. 108.

dans une logique *messianique* (familière à la religion chrétienne) : le retour sur terre de l'homme providentiel, dont le caractère sacré est évident. Wieder, parfait *antéchrist* s'imaginerait vraisemblablement volontiers assumer ce rôle, et (ré)incarner lui-même Prat, pour reconduire son geste révolutionnaire.

La seconde des deux caractéristiques ayant attiré notre attention est la mention dans le jeu d'une réunion secrète à la fin de la guerre :

(...) la gente corriente que engrosó el victorioso ejército de Chile que llegaría invicto hasta Lima y a la fundación, en Lima, en una reunión secreta mantenida en una pequeña iglesia subterránea del tiempo de la Colonia, de lo que diversos autores han dado en llamar, con mayor o menor fortuna pero con un mismo sentido del ridículo, la Raza Chilena⁵⁹⁸.

Le *wargame* de Wieder tente de promouvoir l'acte fondateur d'une nouvelle société, où le concept de race serait central. Le ciment originel de cette société est bien conforme à l'idée que René Girard place au cœur de sa théorie : c'est grâce à l'exercice de la violence à l'encontre d'un bouc émissaire que la communauté retrouve la paix. Ici, le bouc émissaire se situe à l'échelle géopolitique, mais il s'agit bien d'un ennemi – métonymiquement, « Lima » – de la communauté (L'Irak a été exactement de la même façon le bouc émissaire girardien de la politique extérieure de G. W. Bush) : et la violence victorieuse dirigée à son endroit rend possible la fondation d'un nouveau contrat social. Et d'un objet « officiel » de désir, Prat, désormais (confondu avec la « race » chilienne) moi idéal de la nation.

Notons qu'il y a bien entendu des similitudes entre le nationalisme et le mouvement d'avant-garde, notamment si nous les étudions sous l'angle du mimétisme. En effet, dans l'extrait que nous venons de citer, il y a un acte ou un événement déclaré constitutif, de la même façon que les manifestes peuvent être l'acte fondateur d'un nouveau mouvement artistique. Il y a en outre le besoin de spécifier le caractère discriminatoire ou restrictif de l'appartenance à la nouvelle communauté : seuls ceux qui sont de la race chilienne pourront prétendre constituer la nation, exactement de la même façon que le groupe d'avant-garde ne s'ouvre qu'aux artistes qui ratifient le manifeste et le font respecter. Enfin, il y a la volonté de situer l'acte fondateur dans un endroit reculé ou secret (dans le souterrain d'une église datant de l'époque de la Colonie), pour signifier la dimension sacrée de l'événement, et le fait qu'il est réservé à une élite, à un groupe d'initiés. Ce qui nous suggère les deux remarques suivantes. Premièrement, comme nous l'avons vu dans notre analyse du désir selon la théorie girardienne, le mimétisme est beaucoup plus fort lorsque le modèle appartient à une catégorie jugée supérieure à celle du sujet (que ce soit d'un point de vue intellectuel, économique ou religieux). Deuxièmement, d'un point de vue plus lacanien, cet élitisme laisse deviner le

⁵⁹⁸ *Ibidem*, p. 109.

revers de la loi qui vient d'être fondée. L'acte de fondation est secret car il occulte la nature arbitraire de son Imaginaire : il dissimule le paradoxe de la loi, paradoxe dont nous voyons qu'il est systématique. En effet, on nous parle d'une nouvelle race chilienne, mais le héros de la guerre est *Catalan*. De fait, le texte ne manque pas de poser la question quant à : « *el significado real de que ambos contendientes, el chileno Prat y el peruano Grau, fueran en realidad catalanes* »⁵⁹⁹. De la même façon, le général de l'armée chilienne qui entre dans Lima a un nom étranger : « *Para el autor del juego (probablemente Wieder), la raza chilena se funda una noche cerrada de 1882, siendo Patricio Lynch general en jefe del ejército de ocupación* »⁶⁰⁰. La race chilienne se fonde dès lors, évidemment, dans le mépris le plus total des ethnies indigènes du Chili, complètement ignorées ici, puisque tous les noms des chefs militaires sont étrangers.

III.3.1. Le savetier viennois et le sacrifice

Le cas du savetier dans *Nocturno de Chile* est exemplaire pour illustrer l'obstination vis-à-vis de l'objet du désir. Une obstination pouvant conduire au sacrifice du sujet lui-même. Contrairement aux situations de sacrifice que nous avons analysées à travers le prisme de la théorie du bouc émissaire, nous ne faisons pas référence ici au sacrifice de l'autre mais au sacrifice de soi. Pour Lacan, le sacrifice de soi a un rapport direct avec le désir. Dans son livre sur Lacan *Jacques Lacan à Hollywood et ailleurs*, Žizek distingue ainsi deux niveaux. À un premier niveau, le héros se sacrifie pour une cause déterminée (par exemple une cause révolutionnaire, une lutte d'émancipation), ou la mère pour son enfant. Ces sacrifices sont héroïques, car ils auront explicitement été réalisés au nom d'un bien plus grand, et surtout reconnus comme tel par le grand Autre (le mouvement révolutionnaire, la communauté familiale etc.). Mais, à un deuxième niveau, va se poser le problème de l'authenticité et du jusqu'aboutisme de ce premier sacrifice. Pour le dire très simplement, le *vrai* sacrifice serait de résister la tentation du sacrifice entendu comme publicité : résister à la *reconnaissance*, aux deux sens du terme (« identification » et « gratitude »), du sacrifice. Il faut en outre bien voir que le sacrifice héroïque est en réalité parfois – souvent ? – un acte qui a pour but de s'offrir en cadeau au désir de l'Autre. Et cette adresse (le fait de *destiner* le sacrifice à l'Autre), serait précisément de nature à en présupposer l'existence : à prouver la consistance du « grand Autre ». Le rôle du sacrifice est à bien partir de là pour Žizek de dissimuler le manque éventuel de consistance de cet Autre :

⁵⁹⁹ *Ibidem*.

⁶⁰⁰ *Ibidem*.

Le sacrifice dissimule l'abysse du désir de l'Autre, plus précisément : il dissimule le manque, l'inconsistance, l'« inexistence » de l'Autre, ce qui transpire dans son désir. *Le sacrifice est une garantie que « l'Autre existe »*: qu'il y a un Autre qui peut être apaisé au moyen du sacrifice⁶⁰¹.

L'idée est donc de renverser les motivations du sacrifice. L'individu a besoin du sacrifice pour pouvoir prouver l'existence de ce grand Autre (« ce qu'on va penser si... ») pour lequel il décide de faire littéralement don de lui-même. Car, évidemment, la possibilité de l'inexistence de cet Autre plongerait le sujet dans une angoisse abyssale.

L'histoire du savetier dans *Nocturno de Chile* permet à notre sens à partir de là d'exprimer cette dimension particulière du sacrifice et ce besoin de prouver que le grand Autre existe. Dans le récit, ainsi que nous l'avons déjà rappelé, Farewell raconte à Urrutia Lacroix l'histoire d'un savetier de l'époque de l'Empire Austro-Hongrois. Il est le savetier le plus connu à Vienne, au point que ses chaussures sont portées par l'Empereur en personne. Il profite de cette prédilection pour solliciter un rendez-vous avec le monarque, que ce dernier va lui accorder. Une fois devant l'Empereur, il dévoile l'intention ayant présidé à sa demande d'audience. Il a en effet un projet monumental : « Heldenberg », ou la colline aux héros. En ce lieu, le savetier imagine des tombes et autres mausolées en hommage à tous les héros de l'empire. L'Empereur lui signifie son admiration quant à un si noble dessein et lui promet le soutien nécessaire. Le savetier va à partir de là renoncer à sa vie antérieure de riche commerçant et se consacrer tout entier à sa nouvelle tâche. Qu'il poursuivra avec abnégation, y compris quand l'État lui fera au bout du compte défection et que sa situation personnelle s'en trouvera considérablement dégradée. Ce projet titanesque cause de toute évidence sa perte.

Si nous traduisons le récit en termes fonctionnels (au sens commun du mot), nous avons ici un individu bénéficiant initialement d'une situation privilégiée au sein de la société : il s'agit d'un artisan ayant fait fortune, et dont les « entrées » dans les plus hautes sphères sont avérées. Mais, malgré la proximité physique entre le corps du monarque et les artefacts du savetier (le premier porte les chaussures fabriquées par le second), cette proximité ne saurait être transposée sur le plan symbolique : chose dont témoigne d'ailleurs que ce soient les *pieds* du monarque, la partie la plus basse de son corps qui constitue la zone de contact. Ce qui fait qu'en termes notamment lacaniens, cette apparente proximité de l'objet du désir est trompeuse. Car l'objet du désir est on l'aura compris selon nous ici la place occupée par l'Empereur, une place à laquelle un homme « normal » ne peut espérer accéder. Dans cette position à la fois inaccessible et suscitant pourtant une forme de désir chez l'homme normal, ici, aux deux sens du terme, *sujet* correspond à ce que René Girard appellerait une médiation

⁶⁰¹ Slavoj Žižek, *Jacques Lacan à Hollywood et ailleurs*, op. cit., p. 103.

externe. Le désir naît bien ici de tout ce que *représente* l'Empereur : l'État, la noblesse, l'élégance, la gloire et la respectabilité. Cette noblesse qui pour le bourgeois (il vit de son travail) que représente le savetier va bien entendu constituer ou informer le regard par lequel il désire être vu.

Notons que la description de l'entrée du savetier à la cour où il s'apprête à présenter son projet nous donne elle-même l'image d'un espace fortement symbolique :

(...) una idea que, cuando tuvo lista, no tardó en exponerle al Emperador en persona, aunque para ello tuvo que poner en juego a la totalidad de sus amistades en el círculo imperial y en el círculo militar y en el círculo político. Y cuando hubo movido todas las palancas empezaron a abrirse las puertas y el zapatero traspuso umbrales y antecorredores e ingresó en salones cada vez más majestuosos y oscuros, aunque de una oscuridad satinada, una oscuridad regia⁶⁰².

Nous pouvons observer que l'objet du désir se situe au cœur d'une structure concentrique, comme s'il était le centre d'une cible. C'est bien ce que l'on appelle habituellement les *cercles* du pouvoir, militaires ou politiques, qu'il faut progressivement franchir pour parvenir au « Saint des saints ». Ainsi, le savetier traverse donc physiquement les salles qui sont autant de seuils successifs le rapprochant de l'objet de son désir. Un désir qui s'avère, comme d'habitude, être plus difficile à déchiffrer que ce à quoi l'individu s'attendait : le texte évoque donc en ce sens une « obscurité » qui augmente au fur et à mesure que le savetier s'approche de l'Empereur.

Le « *zapatero* » explique alors qu'il conçoit la colline aux héros comme un espace monumental dédié « *no solo a los héroes del pasado y a los héroes del presente, sino también a los héroes del futuro* »⁶⁰³. Le projet est donc voué à rendre hommage à ceux dont le savetier considère qu'ils incarnent les valeurs au fondement de la nation : « *enterrando ahí a los héroes de la patria* »⁶⁰⁴. L'ordre Symbolique va donc de nouveau ici se cristalliser autour de cette idée de nation. Si ces valeurs sont envisagées en vue de leur pérennisation (le mémorial), c'est que l'objectif est d'une certaine façon ici de s'assurer que les générations en charge de la perpétuation de l'Empire auront bien des modèles à imiter, des exemples dont s'inspirer. Il s'agit donc de créer un paradigme moral : « *Y después el zapatero se extendió en los beneficios morales de un monumento semejante y habló de los viejos valores* »⁶⁰⁵. La dimension du projet, titanesque, est une façon pour le savetier de souligner l'importance de ce paradigme. La démarche nous semble ici en tout point prisonnière de ce que Lacan appelle l'Imaginaire. Le savetier, propose en effet de s'occuper personnellement de l'achat du terrain et de prendre en charge lui-même d'autres dépenses importantes. Il entend également

⁶⁰² Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile*, *op. cit.*, p. 55.

⁶⁰³ *Ibidem*, p. 56.

⁶⁰⁴ *Ibidem*.

⁶⁰⁵ *Ibidem*, p. 57.

s'acquitter de la supervision des travaux. L'objectif d'un engagement aussi *total* est clair : le succès de son projet fera de lui, à son tour, un héros. L'Empereur, séduit par le projet, lui susurre à l'oreille des mots que le récit ne dévoile pas : « *acercó sus labios a los oídos del zapatero y le susurró palabras entrecortadas pero firmes que nadie más escuchó* »⁶⁰⁶. Mais le lecteur ne peut s'empêcher de supposer qu'il pourrait justement s'agir de la promesse d'avoir le droit d'être enterré avec les « autres » héros de l'Empire. Et c'est précisément ce que nous appellerons la promesse de l'Imaginaire. Il nous faut pour expliquer cette proposition infantiliser, ainsi que nous incite à le faire le texte, ce savetier que l'Empereur, effectivement, « *recibió con palabras llenas de cariño, como un padre recibe a su hijo* »⁶⁰⁷. Rappelons que pour Lacan, l'enfant veut d'abord *être* (au sens négatif, figé, et donc sartrien du terme « être ») exactement conforme à ce qu'il croit être le désir parental et c'est là qu'il est totalement réifié dans l'Imaginaire. Or si ici ce n'est pas le rôle de la mère, source de l'Imaginaire infantile chez Lacan, qu'assume l'Empereur, mais bien celui du père, c'est néanmoins bien, comme dans la théorie lacanienne, ce que l'enfant croit que la mère désire, à savoir le « phallus » que l'empereur va essayer d'incarner : c'est en tout cas ce que la *verticalité* monumentale d'Heldenberg pourrait vouloir signifier.

Nous avons dans le même ordre d'idées déjà observé que le personnage du savetier était effectivement un paradigme convaincant de cette chosification indissociable de l'ordre Imaginaire, du fait notamment qu'il était dépourvu de nom propre, le récit ne le désignant que par son office de « *zapatero* ». Ici, bien entendu, la fixité de l'imaginaire est accentuée par l'ambition supposée du savetier : passer à la postérité, autrement dit, devenir une image figée pour l'éternité. Passer, en somme, de « *zapatero* » à « *héroe* ». Si nous exprimons cette idée dans les termes du moi idéal et de l'idéal du moi, notre proposition sera encore plus claire. Le moi idéal est le savetier en tant que héros, celui qui a eu l'idée géniale de Heldenberg et qui va entrer dans l'histoire comme celui ayant édifié le lieu. Tandis que l'idéal du moi est le lieu d'énonciation de cette image figée. Quel est le lieu d'énonciation du savetier ? A notre sens, sa classe sociale : le « *zapatero* » est en effet un bourgeois. Le récit montre qu'il incarne typiquement le succès du rêve capitaliste et libéral : « *Un hombre de negocios que había empezado con poco, tal vez una empresa familiar de singladura errática, y que él había consolidado y expandido y afamado, pues los zapatos de este fabricante eran apreciados por todos aquellos que los usaban* »⁶⁰⁸. Il s'agit donc d'un homme d'affaires qui s'est enrichi grâce aux lois du marché et à la qualité de son travail.

⁶⁰⁶ *Ibidem.*

⁶⁰⁷ *Ibidem*, p. 54.

⁶⁰⁸ *Ibidem*, p. 52.

Sauf que ce type de réussite n'a aucun mérite aux yeux du vieux monde, celui des valeurs traditionnelles, de la noblesse (ou de l'aristocratie) et du *vrai* héroïsme. Et c'est exactement de ces choses que parle le savetier devant l'Empereur, des valeurs traditionnelles. Raphaël Estève, dans son travail sur Jünger dans *Nocturno de Chile* rapproche le parcours du savetier, d'abord bourgeois puis aspirant héros, de celui d'un « travailleur » d'un genre tout-à-fait particulier. L'article dont nous parlons s'attache en effet à établir le lien entre la figure du savetier et les idées contenues dans le livre *Le travailleur (Der arbeiter)* de Ernst Jünger. En effet, le travailleur est pour Jünger le type d'individu susceptible de mener la société vers la révolution (nationale). Le savetier dirait : vers une société où souhaiteront évoluer les héros du futur. Ainsi, Raphaël Estève s'intéresse au glissement idéologique du bourgeois qui devient un « travailleur » cherchant uniquement une rétribution sur le plan moral : « Il se trouve que ce renoncement naît d'une relation étrangère au profit : il est là manifestement question d'un travail d'une toute autre transcendance »⁶⁰⁹.

L'idéal du moi est donc le bourgeois qui veut en finir avec son indifférence morale (que traduit la réalisation du profit). Ce faisant, le savetier révèle la tension entre le moi idéal et l'idée de renoncement d'une part, et l'idéal du moi et le besoin de reconnaissance d'autre part. Par le caractère obsessionnel de la démarche du savetier qui va jusqu'à s'installer dans un village proche du chantier, l'idée de *sacrifice* va être soulignée :

(...) obras que él supervisó personalmente, trasladándose a vivir a una posada de la aldea o pueblo más cercano, sin parar mientes en las incomodidades, entregado a su obra como sólo un artista puede hacerlo, contra viento y marea, sin importarle la lluvia que a menudo anegaba los campos de aquella región ni las tormentas que pasaban por el cielo gris acerado de Austria o de Hungría en su marcha inexorable hacia el oeste (...)⁶¹⁰.

Le savetier se donne à son œuvre comme un artiste le ferait. Et nous savons à présent que cette dévotion est chez Bolaño indissociable du phénomène de l'ascèse. Par-delà tous les obstacles, même ceux liés au climat, il persévère. Il est possible de comprendre ce sacrifice à la lumière de ce que nous avons dit sur le sacrifice lacanien informé par Slavoj Žižek : il y a une fascination fondamentale, une tentation du sacrifice. La pluie et l'indifférence ne font que renforcer la *visibilité* du sacrifice du savetier, et par conséquent *l'escompte* d'une forme de retour sur investissement : que le sacrifice soit primé, récompensé parce que reconnu. Et les obstacles ont à partir de là toutes les chances de s'avérer proportionnels aux attentes de celui qui se sacrifie. Žižek ne le dit pas explicitement, mais on se trouve bien entendu ici dans le cas de ce que Kant appelle l'impératif hypothétique (je fais X pour avoir Y : si je veux Y, alors il faut que fasse X). Dans *Nocturno de Chile*, l'entreprise du savetier se solde on le sait

⁶⁰⁹ Raphaël Estève, « Jünger et la technique dans *Nocturno de Chile* », dans Karim Benmiloud et Raphaël Estève (éd.), *op. cit.*, p. 139.

⁶¹⁰ Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile*, *op. cit.*, p. 58.

par un échec. Bien entendu, la logique de l'escompte sacrificiel a maintenu indirectement ou en seconde instance le savetier dans son « calcul » de bourgeois : il n'atteint jamais la « pureté » de l'impératif catégorique kantien, qui est on le sait, inconditionnel (je ne vise rien d'autre que X en faisant X : je le fais parce que je *dois* le faire). Mais au-delà de cette dimension, il est intéressant de considérer la signification « pulsionnelle » de cet échec. En effet, le « *zapatero* » échoue à élucider la nature de l'objet de son désir. Le texte illustre ce vide de signification :

(...) el misterio que llevamos en el corazón y que en un momento de arrebató ponemos en el centro de una bandeja de metal labrada con caracteres micénicos, unos caracteres que balbucean nuestra historia y nuestro anhelo y que en realidad sólo balbucean nuestra derrota, la justa en donde hemos caído y no lo sabemos, y nosotros hemos puesto el corazón en medio de esa bandeja fría, el corazón, el corazón (...)⁶¹¹

Il faut ici mettre à nouveau l'accent sur la nature inconsciente de l'agencement du désir. Aveuglé par l'image qu'il se fait des héros, le savetier n'est pas capable d'observer une distance suffisante vis-à-vis de son projet. Il se *confond* au contraire totalement avec lui. Ce qui est on s'en rappelle la définition lacanienne de la persistance dans l'Imaginaire. Le sujet est homogène à son objet, fait corps avec lui. Du reste, décider de représenter la vie de certains hommes, leurs valeurs ou pensées, sous forme de statues déclare bien cette fixité chosifiante dont nous parlons.

Le récit se termine donc par l'abandon du projet, relégué dans l'oubli où croupira finalement aussi la figure du savetier. Des années plus tard, à la fin de la Deuxième Guerre Mondiale, les Russes découvrent les ruines de Heldenberg, où ils parviennent lors de l'avancée de leurs blindés dans l'Allemagne bientôt vaincue. Un paysan leur apprend qu'il s'agit d'un cimetière où reposent les plus grands héros. Les Russes, intrigués, décident d'en forcer l'entrée. Dans la seule crypte où ils parviennent à pénétrer sur la colline, ils découvrent le cadavre du savetier. S'intéressant lui aussi à *Nocturno de Chile*, Karim Benmiloud dit à propos du dénouement de ce récit que les questions insistantes de Farewell à Urrutia Lacroix (« ¿entiendes?, ¿entiendes? »⁶¹²) nous permettent de dire que nous sommes ici en présence d'un apologue, dont le propos est à peu près univoque : saper ou décrédibiliser le mythe du travailleur jüngerien. Le mythe, autrement dit, de l'homme prométhéen, à même de mener à bien les entreprises les plus titanesques, parce qu'il le *veut*. D'une façon qu'on pourra d'un point de vue lacanien, estimer très réjouissante, il apparaît ici que le travail, le sacrifice et le renoncement *ne mènent à rien*. Le volontarisme ne mène à rien. C'est le temps qui s'impose, et le fait que le monde est gouverné par une série d'événements hasardeux, sourds aux désirs

⁶¹¹ *Ibidem*, p. 59.

⁶¹² *Ibidem*, p. 62.

de l'individu. Il est à partir de là intéressant de rappeler que le narrateur de l'histoire du savetier n'est autre que Farewell, et que sa subjectivité va par conséquent bien entendu peser sur la donation de ce récit. Et ce que nous souhaiterions souligner ici est que cette subjectivité est à notre sens celle d'une conscience tragique : penser que, quoiqu'il arrive, les efforts sont voués à l'échec. Ce qui fait de Farewell, qualifié notamment par Raphaël Estève de « pragmatique pur », un personnage marqué par l'ironie et l'autodérision. Soient autant de qualités faisant précisément défaut à Urrutia Lacroix. Ce dernier, c'est une des réussites de Bolaño, est ainsi bien plus tourmenté que son modèle, car il semble croire en la vérité intégrale de son idéologie. Alors que l'ordre Symbolique est au final quelque chose d'un peu différent : le sujet « n'est pas dupe » mais croit pour ainsi dire par procuration. Il croit parce qu'il y en a qui « croient vraiment » : c'est ce que Salvo Zizek appelle l'« interpassivité » du sujet. Pour Lacroix tel qu'il s'envisage lui-même, la croyance n'est pas médiatisée : il n'est pas par hasard un ecclésiastique. Le poids de sa culpabilité est ainsi décuplé, ce qui explique le traumatisme qui représente pour lui le jeune homme aux cheveux blancs : car ce dernier est bien le visage de l'absence de compromission et d'engagement total dont Lacroix n'arrive jamais totalement à se distancier. Bien entendu, si le savetier ou Urrutia Lacroix étaient capables de davantage de distance par rapport à leur propre discours, le sacrifice perdrait sa valeur vis-à-vis du grand Autre.

Quoique très proche idéologiquement au personnage principal, Farewell semble donc moins « prisonnier » de son propre discours qu'Urrutia Lacroix. Cette lucidité, dont il semble davantage faire preuve que son disciple est bien résumée dans cet extrait de l'échange que les deux personnages entament juste après la fin de la narration par Farewell de l'histoire du savetier : « *Y Farewell: de qué sirve la vida, para qué sirven los libros, son solo sombras* »⁶¹³. Cette posture désabusée de Farewell implique une appréhension plus relative de la réalité, par opposition à la vision étroite de l'individu émerveillé par le paradigme discursif ou idéologique qu'il a adopté. Ainsi, Urrutia Lacroix témoigne de son incapacité à extraire son lieu d'énonciation au-delà des limites de la *doxa* qu'il a fait sienne :

Y yo: ¿qué le dicen esas sombras, Farewell, cuénteme? Y Farewell: me hablan de la multiplicidad de las lecturas. Y yo: múltiples pero bien miserables, bien mediocres. Y Farewell: no sé de qué me está hablando. Y yo: de los ciegos, Farewell, de los tropezones de los ciegos, de sus vanas escaramuzas, de sus colisiones y traspies, de sus trompicones y caídas, de su general quebranto⁶¹⁴.

Urrutia Lacroix fait référence à ses rivaux. Ceux qui sont à l'opposé d'un point de vue idéologique, c'est-à-dire les intellectuels de gauche. Il qualifie ces adversaires d'aveugles et décrète leurs efforts vains. Pourtant, et c'est là que le lieu de l'énonciation révèle

⁶¹³ *Ibidem*, p. 64.

⁶¹⁴ *Ibidem*.

l'inconsistance de son dire, c'est bien lui qui est dans une situation d'aveuglement. C'est pour cette raison qu'il ne répond jamais à la question sur l'apologue du savetier viennois (« ¿entiendes? »). Et c'est également pour cette raison que le *leitmotif* du roman « Sordel, Sordello, ¿qué Sordello? »⁶¹⁵, est bien entendu une allusion au terme *sordo*, celui qui ne veut pas écouter. Urrutia Lacroix ne voit pas donc la vraie nature de son désir. Et il s'avère par conséquent littéralement incapable de qualifier le mal à l'œuvre dans les actes accomplis par son camp. Il est incapable d'émettre le moindre jugement quant à l'utilisation prédatrice des faucons pour combattre les pigeons. Et surtout, bien entendu, il se garde bien d'être celui qui découvre l'existence, au domicile de l'écrivain María Canales, de la chambre des tortures où sévit l'agent de la DINA et époux de Canales, Jimmy Thompson.

⁶¹⁵ *Ibidem*, p. 18.

III.4. Autres manifestations du désir

Dans le chapitre précédent nous avons présenté le sacrifice comme un geste accompli dans l'espoir de constituer une sorte d'offrande au désir de l'Autre. Si l'individu est prêt à sacrifier sa vie (être susceptible de « sacrifier sa vie » est d'ailleurs la définition la plus rigoureuse du « sacré ») pour pouvoir faire s'intégrer à l'ordre du Symbolique – par exemple, nous l'avons vu dans le cas du « *zapatero* », en devenant un « héros » pour la communauté –, alors nous pouvons affirmer que ce désir d'intégration est une manifestation de la pulsion de mort. La pulsion de mort, nous dit Lacan, « se situe au point de jonction entre l'imaginaire et le symbolique »⁶¹⁶. Nous savons que l'Imaginaire fait d'une certaine façon obstacle à la réalisation du sujet en l'aliénant vis-à-vis de lui-même. Quant au Symbolique, il soumet à l'individu aux exigences de la loi. D'autre part, la pulsion de mort (caractérisée aussi comme principe de plaisir ou pulsion de l'objet) s'articule à l'entrecroisement de ces deux ordres. La pulsion de mort est ce qui ramène l'individu à revenir encore et toujours à l'objet traumatique qu'il n'arrive pas à intégrer à son discours, alors même que cet objet est la condition fondamentale de son récit. Pour Slavoj Žižek la pulsion de mort a, on le voit, un sens un peu déviant vis-à-vis de son orthodoxie freudienne, mais il reste tout à fait en adéquation avec *l'obstination* ou abnégation, par définition sacrificielle, que nous avons repérée par exemple chez le savetier prussien de *Nocturno de Chile* : « La pulsion de mort est la compulsion à répéter. Au-delà même de la fin, de l'arrêt, de la mort elle-même. C'est une sorte de répétition, d'éternité du même, obscène »⁶¹⁷. Ce désir est associé chez Lacan à ce que ce dernier appelle l'objet *petit a*. L'objet *petit a* est inhérent ou interne à chaque individu qu'il empêche de « boucler » le cercle du principe de plaisir. Toujours selon Žižek, ainsi,

L'intrus qui vient perturber le circuit harmonieux de l'appareil psychique guidé par le « principe du plaisir », ne lui est pas extérieur, mais lui est strictement *inhérent* : quelque chose, dans le fonctionnement même immanent de la psyché, indépendamment de la pression de la « réalité externe » résiste à la pleine satisfaction⁶¹⁸.

Le désir de tourner autour de cet « intrus » de la psyché est ce que l'on appelle aussi un désir pulsionnel. La pulsion de mort va ainsi s'articuler au Symbolique, prendre, autrement dit, la forme d'un discours assumé par l'individu. Žižek prend pour expliquer cette idée l'exemple de l'idéologie du « Non » aux États-Unis. Cette dernière consiste à répudier

⁶¹⁶ Jacques Lacan et Jacques-Alain Miller, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre I, Les écrits techniques de Freud : 1953- 1954*, Paris, Ed. du Seuil, 1998, p. 195.

⁶¹⁷ Slavoj Žižek et Fabien Tarby, *À travers le réel*, Paris, Lignes, 2010, p. 56.

⁶¹⁸ Slavoj Žižek, *Jacques Lacan à Hollywood et ailleurs*, op. cit., p. 89.

farouchement, des nuisances aussi peu salutaires que la pollution, la graisse ou les situations de stress, etc. : « En résumé, le fait que le sujet soit bombardé de tous côtés par des prohibitions surmoïques (...) est en définitive le prix à payer pour une vie orientée vers le plaisir »⁶¹⁹. Ainsi, les personnes s'acquittent d'une « participation » vis-à-vis de leur prise de plaisir (ce qu'ils conçoivent comme une vie agréable) et *sacrifient* – comme on sacrifie à la coutume – ainsi aux injonctions surmoïques (ce qui est exigé ou prescrit par la loi). Pour Zizek, l'injonction surmoïque fondamentale de notre temps est « Jouissez! »⁶²⁰ : l'ascétisme pourrait donc sembler se situer aux antipodes de cette injonction, mais comme toujours (et c'est là que Zizek, comme Lacan, ne cesse jamais d'être hégélien) cette opposition de surface pourra se renverser *in fine* en son contraire, ce qui est en l'occurrence particulièrement vrai dans nos sociétés occidentales contemporaines. Pensons ainsi à l'individu qui fait du sport de manière compulsive et s'astreint donc à une discipline de fer pour arriver à une forme d'« accomplissement de soi ». L'ascétisme n'est là que le moyen ou le biais de l'hédonisme qui constitue son double fond : un biais dont il est fondamental de préciser que comme il implique une part de sacrifice (c'est le propre de tout ascétisme), il sera aux yeux des autres, et donc de soi, *valorisant*. Nous allons donc analyser à présent quelques extraits des romans de Bolaño où ce paradoxe du sacrifice/jouissance est manifeste.

III.4.1. La condamnation de Wieder

Nous avons rappelé plus haut certaines caractéristiques du personnage de Carlos Wieder dans *Estrella distante*. Il nous reste clarifier ici un peu plus le rôle de l'Imaginaire dans la construction de cette figure parmi les plus marquantes dans l'œuvre de Bolaño. Comment lire donc l'Imaginaire de Wieder et, de manière plus générale, celui des personnages en prise avec l'idéologie nationaliste du roman ? Nous pouvons commencer par revenir ici sur l'alternative lacanienne entre « consistance » et « complétude ». En effet, pour le nationaliste, il faudrait rejeter tout ce qui est étranger. Or, le paradoxe pour le nationaliste latino-américain est le fait que le nationalisme est une idéologie importée depuis l'Europe. Ce qui rend la complétude impossible : lorsque le nationaliste rejette « tout » ce qui est étranger, il est obligé de faire une exception : il ne peut pas rejeter son rejet. Ou pour le dire autrement, il est obligé d'accepter au moins inconsciemment – ce qui, comme toute théorie psychanalytique amenuise la portée du concept d'ignorance – une chose, en l'occurrence une doctrine, *d'origine* étrangère.

⁶¹⁹ *Ibidem*, p. 90.

⁶²⁰ Slavoj Zizek, Comment lire Lacan, op. cit., p. 45.

Wieder est de toute façon sujet à de nombreux paradoxes. Ou tout au moins est-il l'objet de plus d'un renversement. Ainsi, la dictature chilienne « tombée », Wieder se retrouve d'une certaine façon traqué et est donc à son tour obligé de vivre dans la clandestinité, à l'instar des opposants politiques que le régime dont il était l'un des emblèmes opprimait naguère. Voyons comment opérait le Wieder persécuteur.

Au début de la carrière d'artiste de celui qui n'est encore que Ruiz-Tagle, lors de sa dernière conversation avec la Gorda Posadas, cette dernière lui avoue ne pas savoir où se trouvent les autres membres de l'atelier de poésie (ce qui est compréhensible après la disparition des sœurs Garmendia). La Gorda Posadas rapporte ainsi la réponse de Wieder : « *Dijo que las ratas siempre huían* »⁶²¹. Pendant la dictature, Wieder qui partage avec les faucons européens de *Nocturno de Chile* l'élément aérien et son agressivité onomastique originelle (« Tagle »/« Ta Geule », puisque tel est le nom, on s'en souvient, du faucon avignonnais du Père Fabrice) est bien entendu toujours un prédateur. D'un point de vue girardien nous pourrions dire qu'incarner un bourreau est la meilleure façon d'éviter d'être soi-même pris pour un bouc émissaire. Le caractère ostentatoire – spectaculaire – de ses vols au-dessus de la terre, et donc au-dessus des autres, témoigne donc, bien entendu de son désir de prééminence, mais également d'une autre velléité. Nous comprenons en effet que Wieder, dans son Imaginaire d'avant-gardiste (et comme nous l'avons dit, le terme retrouve bien dans *Estrella distante* son acception originellement militaire) veut être le premier à déceler l'ennemi. C'est ainsi lui qui ouvre la porte aux complices qui vont l'aider à assassiner les sœurs Garmendia : « *Poco después está en la puerta, respirando con normalidad, y les franquea la entrada a los cuatro hombres que han llegado* »⁶²².

Cette volonté de « bien faire » (toute absoluité morale mise à part bien entendu), d'être le *bon élève*, totalement conforme à la définition lacanienne de l'Imaginaire et de la réduction du sujet qu'il lui associe, semble ainsi constituer un moyen de défense pour Wieder. Car nous avons vu que ce dernier anticipe ou craint toujours le possible rejet de ses pairs, cette inquiétude étant particulièrement visible lors de sa fréquentation de l'atelier de poésie. Ainsi, Wieder s'efforce en permanence de désigner ou faire apparaître des coupables vis-à-vis de la loi imposée par l'ordre Symbolique de la dictature. Il est dans l'observance obsessionnelle de la règle, mais ce caractère obsessionnel présuppose par conséquent qu'il a toujours d'une façon ou d'un autre l'impression d'être en train de l'enfreindre. Tel est typiquement le positionnement du sujet vis-à-vis de ce que Lacan appelle le grand Autre. Wieder a toujours le

⁶²¹ Roberto Bolaño, *Estrella distante*, op. cit., p. 49.

⁶²² *Ibidem*, p. 32.

sentiment d'être coupable aux yeux de la communauté symbolique à laquelle il s'identifie : il n'est jamais suffisamment patriote, il ne fait jamais à cette communauté une offrande suffisante de victimes sacrificielles ou de boucs émissaires. Pour la raison lacanienne par excellence : Wieder se sent potentiellement membre de la catégorie qu'il rejette, celle dont il veut délivrer le Chili : le « métèque » ou étranger, celui qui n'est pas suffisamment pur (non seulement en termes d'ethnie mais aussi en termes d'idéologie).

D'ailleurs, lorsque la dictature tombe, Wieder, conscient du danger qui le guette, va comme on le sait passer dans la clandestinité. « Tous les rats fuient », avait, comme nous l'avons vu, déclaré Wieder au temps de sa prééminence. Or il finit donc par fuir lui-même. Mais Wieder va avant cela perdre son aura aux yeux du régime. Après le scandale causé par l'exposition des photos violentes, il abandonne en effet la vie publique. Le récit parle d'une série de rumeurs quant à ce qu'il est devenu, mais le personnage se situe désormais hors champ, aussi bien pour le lecteur que pour les Chiliens. Il est ainsi question d'une exclusion de l'Armée : « *se especula con su expulsión de la Fuerza Aérea en un juicio nocturno y secreto* »⁶²³. La phrase est remarquable car Wieder était le poète de la lumière, celui qui écrivait sur le fond bleu du ciel des versets de la Bible. Il est intéressant de se souvenir une fois de plus de celui qui fait référence à la séparation de la lumière des ténèbres : « *ET VIDIT DEUS... LUCEM QUOD... ESSET BONA... ET DIVISIT... LUCEM A TENEBRIS* [Dieu vit que la lumière était bonne ; et Dieu sépara la lumière d'avec les ténèbres] »⁶²⁴. Wieder se voulait un soldat de la lumière, mais il finit par être relégué dans l'ombre, loin des feux de l'actualité.

Pour Wieder, le grand Autre est idéalement un homme conservateur, nationaliste, belliciste et religieux. Si Lacan explique que l'individu a une tendance perverse à enfreindre la loi, c'est nous l'avons compris que cette loi est fondée sur son envers. Ainsi, Freud explique dans *Totem et Tabou* comment la violence fonde la société, qui est censée être son contraire. Nous retrouvons la même idée chez René Girard, dont la théorie se fonde sur l'hypothèse du bouc émissaire, lui aussi « ciment » social. Ainsi, l'idéologie nationaliste est fondée sur l'imposition d'une identité nationale à tous les sujets de la nation : c'est ce critère qui sera jugé prépondérant au moment de délimiter les contours de la communauté. Cependant si les tenants de l'idéologie nationaliste sont au pouvoir, alors ils vont exercer une forte répression sur leurs opposants. Or ces derniers seront presque systématiquement des natifs, et partageront donc la même nationalité que leurs oppresseurs. Et donc on voit que le

⁶²³ *Ibidem*, p. 103.

⁶²⁴ *Ibidem*, p. 38.

critère déclaré initialement fondamental et premier (l'appartenance à la nation) et déplacé au profit d'un autre critère, celui de l'observance idéologique. Un critère substantiel (le sang, la terre) a donc été remplacé par un critère strictement formel. De même, l'extrême observance de la loi peut mener l'individu à commettre des actes qui ne sont pas reconnus comme légaux par l'institution législative : le meilleur exemple en est, on le sait, l'exposition des photos mortifères organisée par Wieder. Ces actes, ou, dans les termes de la théorie lacanienne, cet objet désiré malgré ou du fait de son caractère hors-la-loi promet une forme particulière de jouissance et va par conséquent être éventuellement à l'origine d'un comportement obsessionnel. Nous avons vu plus haut que cet objet en lien avec la pulsion de mort, est précisément ce que Lacan appelle l'objet *petit a*.

Pour Wieder, l'objet *petit a* est, bien entendu, *l'art*.

Wieder est un sectateur zélé de l'idéologie nationaliste, mais il revient de manière compulsive à la pratique de l'art. Il veut être persuadé qu'il est un vrai artiste (ce qui est vraisemblablement le cas, malheureusement), mais il veut le savoir à travers l'Autre. C'est le regard de l'Autre qui compte pour lui, et c'est pour cette raison qu'il n'arrête jamais de produire de l'art, même quand il s'est réfugié dans la clandestinité. En lisant les textes qu'il publie sous un grand nombre de pseudonymes, il est possible de comprendre dans quelle mesure il y a quelque chose d'*irrésolu* entre lui et l'art. Ainsi, il publie une pièce de théâtre où « *el sadismo y el masoquismo son juegos de niños* »⁶²⁵. Wieder semble toujours vouloir dépasser les limites. Son art est systématiquement et fondamentalement un art *de la transgression*. Ce qui a un certain nombre de corrélats, au premier rang desquels le fait que Wieder nous dise que « *sólo el dolor ata a la vida, sólo el dolor es capaz de revelarla* »⁶²⁶. Rappelons ici ce que René Girard dit à propos du sadique, qui n'est autre à ses yeux que le reflet dialectique du masochiste : « Au moment même où il redouble de brutalité il ne peut pas s'empêcher de se reconnaître dans l'Autre souffrant »⁶²⁷. Wieder est souffrant, car il s'est peut-être trompé de grand Autre : une éventualité étant bien entendu qu'il n'ait fait que chercher, comme le Pinochet de *Nocturno de Chile* que la reconnaissance et l'approbation de l'intelligentsia culturelle et artistique – souvent – gauchiste. A partir de là il faut choisir entre deux voies. Soit celle qui fait de Wieder un artiste raté au ressentiment sanguinaire : le syndrome, cher à Alan Pauls lecteur de Bolaño⁶²⁸, du « *Hitler, pintor fracasado* ». Soit, et

⁶²⁵ *Ibidem*, p. 103.

⁶²⁶ *Ibidem*, p. 104.

⁶²⁷ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op. cit., p. 213.

⁶²⁸ Alan Pauls, « Borges y Bolaño: una conversación », <https://www.youtube.com/watch?v=IZI8A0U2N8g>, consulté le 12/06/17.

c'est plutôt notre conviction Wieder est un artiste authentique, et les choses sont forcément un peu plus compliquées.

Comme nous l'avons indiqué dans l'introduction théorique de cette partie, le moi et le sujet sont deux instances bien différenciées. Le sujet est selon Lacan (et avant lui Sartre) toujours en excès vis-à-vis de lui-même. L'illusion du moi idéal se matérialise à partir de là pour Wieder à travers la douleur. La douleur infligée aux autres matérialise temporairement et d'une façon orientée la séparation entre moi et les autres. Elle instaure ainsi une configuration où le moi domine pour une fois cet Autre qui énonce toutes les injonctions qui le désolent.

Lors des différentes étapes de sa clandestinité, nous dit Bibiano, Wieder va publier dans des revues nazies ou plus généralement d'extrême droite dont les titres (un des plaisirs de Bolaño) sont « *Hibernia, Germania, Tormenta, El Cuarto Reich Argentino, Cruz de Hierro* »⁶²⁹. Dans l'une d'entre elles, Wieder

(...) habla sobre el humor, sobre el sentido del ridículo, sobre los chistes cruentos e incruentos de la literatura, todos atroces, sobre el grotesco privado y público, sobre lo risible, sobre la desmesura inútil, y concluye que nadie, *absolutamente nadie*, puede erigirse en juez de esa literatura menor que nace en la mofa, que se desarrolla en la mofa, que muere en la mofa. Todos los escritores son grotescos, escribe Wieder. Todos los escritores son Miserables, incluso los que nacen en el seno de familias acomodadas, incluso los que ganan el Premio Nobel⁶³⁰.

L'appel de Wieder lancé aux autres écrivains est univoque : dans la littérature personne ne devrait se permettre de juger les textes *mineurs*. Il ne devrait pas être tolérable de railler les approches alternatives. La déclaration a des accents clairement politiques, dans la mesure où c'est un appel à la tolérance (Wieder, nous l'avons dit, n'est pas à un paradoxe près), adressé aux « gardiens » du bon goût. Tous les écrivains sont misérables, écrit Wieder. Il tente ainsi de peaufiner sa diatribe contre ce qu'il perçoit comme de l'élitisme : toujours le vieux complexe intellectuel du réactionnaire (de nos jours, les cartes sont un peu rebattues : les intellectuels français les plus médiatiques sont ainsi incontestablement des déclinistes : Finkielkraut, Onfray, Houellebecq, etc.). Évidemment, dans les phrases déclaratives, l'utilisation de pronoms comme *todos* ou *nadie* témoignent de la volonté d'atteindre une forme de complétude. Et les deux termes se trouvent dans l'extrait que nous venons de citer. Personne ne doit juger, dit Wieder, qui bien entendu porte immédiatement après un jugement sur l'ensemble de la corporation (« *Todos los escritores son Miserables* »). Pire, il affirme être capable de faire date artistiquement, d'ouvrir une nouvelle ère, en procédant par éliminations (le pluriel, nous l'avons dit, a son importance ici). L'élimination, notamment, des

⁶²⁹ Roberto Bolaño, *Estrella distante*, op. cit., p. 105.

⁶³⁰ *Ibidem*, p. 106.

artistes indignes de son mouvement. C'est ce que Wieder met en pratique : et il parvient, au moins pour quelques temps, à se hisser au sommet de la renommée.

Il est difficile de ne pas voir à l'origine de cette rancune contre les écrivains l'expérience marquante de Wieder au sein de l'atelier de Juan Stein. Ainsi, Wieder « *jamás defendía sus textos de nuestros ataques (solíamos ser demoleedores) y nos escuchaba, cuando le hablábamos, con algo que hoy no me atrevería jamás a llamar atención pero que entonces nos lo parecía* »⁶³¹. Nous avons là l'origine d'un rapport compliqué avec la littérature : Wieder a bien la sensation d'avoir été rejeté par les aspirants écrivains de l'atelier poétique. Sa tentative de les imiter n'a pas eu le résultat escompté. Au bout du compte, le désir pulsionnel de devenir un artiste reconnu par ses pairs finit par causer la perte de Wieder. En effet, à la fin du récit, le narrateur, Arturo Belano, est sollicité par Abel Romero, ex-policier reconverti en tueur à gages. Le récit se situe à Barcelone et de nombreux indices indiquent que Wieder se trouve sur le continent européen. Romero demande à Arturo Belano une aide « intellectuelle » pour trouver Wieder. Face au scepticisme de Belano qui ne pense être d'aucune utilité pour l'enquête, Romero lui assure qu'il sera en effet chargé de la partie littéraire de l'enquête : « *En asuntos de poesía, dijo. Wieder era poeta, yo era poeta, él no era poeta, ergo para encontrar a un poeta necesitaba la ayuda de otro poeta* »⁶³². Romero abreuve à partir de là Arturo Belano de revues d'extrême droite éditées un peu partout en Europe. Ce dernier comprend alors que Wieder vit dans la clandestinité mais qu'il n'a pas pu s'empêcher de continuer à publier. Le désir de devenir écrivain est resté le plus fort. Arturo Belano va finalement réussir à reconnaître la plume de Wieder. Et cette identification sera fatale à l'ex-aviateur, car le détective Romero va grâce au talent philologique de Belano retrouver la trace de Wieder et le tuer.

III.4.2. Pulsion de mort et ascétisme : Udo et el « Quemado »

Dans le roman *El tercer Reich*, il semble qu'une forme de désir en rapport avec ce que nous avons présenté comme la pulsion de mort domine les actions du personnage principal, Udo. Ce désir est aussi présent chez le personnage qui va métaphoriquement et ludiquement affronter Udo, appelé el Quemado. Udo est un Allemand qui depuis son enfance, passe ses

⁶³¹ *Ibidem*, p. 16.

⁶³² *Ibidem*, p. 126.

vacances sur la Costa Brava, en Catalogne. Il y est cette fois avec sa petite amie, Ingeborg. Udo est un joueur professionnel spécialisé dans les jeux de plateau ou *wargames*. Au cours de son séjour, Udo va croiser un certain nombre de personnages particulièrement marquants : un autre couple de touristes Allemands, dont l'homme, Charlie, disparaît en mer après être parti faire de la planche à voile ; le Lobo et le Cordero, deux voyous locaux ; Frau Else, la propriétaire de l'hôtel où Udo se loge (au charme duquel Udo est loin d'être insensible) ; le mari de Frau Else, un homme apparemment mourant qui ne quitte (presque) jamais sa chambre ni son lit ; et surtout el Quemado, un exilé latino-américain qui loue des pédalos sur la plage. El Quemado est un personnage mutique menant une vie caractérisée par l'indigence et le dénuement. Sa carrure est imposante et, comme son nom l'indique, il a le visage complètement brûlé.

L'Allemand Udo est nous l'avons dit obsédé par un *wargame* en particulier, répondant au nom évocateur de *El tercer Reich*. Son cadre est on l'aura compris, celui de la Deuxième Guerre Mondiale, les joueurs choisissant leur camp entre celui des Alliés et celui de l'Axe. Udo installe le jeu dans sa chambre d'hôtel, de laquelle il ne sort, lui non plus, que très rarement, et el Quemado va finir dans la dernière partie du roman par devenir son partenaire de jeu, autrement dit, son rival. Une rivalité qui, comme nous le verrons, reproduit des antagonismes historiques. Du fait notamment de la disparition de Charlie, Udo décide de rester plus longtemps que prévu à l'hôtel, afin également de pouvoir terminer sa partie, malgré de nombreux signes inquiétants et les mises en garde répétées des autochtones : l'atmosphère caractérisant le récit est particulièrement pesante et le danger – un danger la plupart du temps assez abstrait, à quelques exceptions près – semble à tout moment guetter le personnage principal. Même lorsqu'il comprend qu'il va perdre la partie du jeu dont il est pourtant le champion en titre, et que, parallèlement, la Police locale n'a plus besoin de lui, Udo réitère tout de même son désir de rester.

Le récit peut à notre sens être lu de façon allégorique. En effet, le jeu *El tercer Reich* est l'axe autour duquel gravite le roman, et la caractérisation des personnages principaux, Udo et el Quemado est donc en grande partie orientée par la perspective de leur affrontement final. Tout semble ainsi opposer *a priori* les deux rivaux. D'un côté, l'Allemand jouit d'un statut social privilégié (ne serait-ce que parce qu'il est Allemand, d'ailleurs). Sa condition de touriste présuppose en effet qu'il peut engager des dépenses pour ses loisirs (payer son voyage et son séjour). Et d'ailleurs l'essentiel de sa vie tourne effectivement autour du loisir qu'est malgré tout le jeu, sa réclusion quasi permanente dans sa chambre d'hôtel confirmant d'ailleurs l'oisiveté du personnage. Udo est en outre accompagné de sa petite amie du moment, tout-à-fait aimante, et il est donc pour couronner le tout champion en titre, répétons-

le, du jeu *El tercer Reich*. Tous les indicateurs d'optimisme ou de bonheur semblent donc être au vert pour Udo, qui a d'ailleurs également une excellente image de lui-même, surtout du point de vue intellectuel. Et il ne boude donc pas son plaisir : « *Sin pecar de exagerado creo que estoy en el mejor momento de mi vida* »⁶³³.

El Quemado va on s'en doute être caractérisé à l'inverse. Dès le début du texte, il est associé à une forme d'altérité, ne serait-ce que à cause des partis pris narratifs du roman. Ce dernier est en effet énoncé à la première personne puisque c'est avec les mots d'Udo que nous est raconté le récit. Et d'autres caractéristiques vont placer el Quemado sous le signe de l'aliénation, surtout aux yeux d'Udo. En effet, el Quemado est silencieux et réservé : s'il est comme l'Allemand un étranger, c'est surtout sa condition, dans un premier temps d'immigré, qui le détermine : alors qu'Udo profite de ses vacances, el Quemado est au mieux un travailleur saisonnier. « Au mieux », car nous l'avons dit, il vit indéniablement dans la pauvreté : il dort sur la plage, sous l'amoncellement des pédalos qu'il loue pendant la journée et qui constituent ainsi un abri de fortune. Il semble en outre relativement seul. Cette marginalité est bien entendu également conditionnée par son aspect physique : son visage défiguré semble inspirer davantage de répulsion que de pitié. Il est donc au sens propre comme au figuré, *stigmatisé*. Udo résume ainsi dans cet esprit la première impression que lui inspire el Quemado : « *Perder un brazo o una pierna es perder una parte de sí mismo, pero sufrir tales quemaduras es transformarse, convertirse en otro* »⁶³⁴.

Pourtant, le lecteur découvre au fur et à mesure que le récit avance que les deux rivaux sont plus semblables qu'il n'y paraît au début. Et le plus immédiatement intéressant pour nous et que leur forme de vie à tous les deux peut être d'une certaine façon être qualifiée *d'ascétique*. Chacun à sa manière, bien entendu. Udo est ainsi quelqu'un de très discipliné. Même s'il est en vacances, il n'arrête pas de réfléchir à l'article qu'il doit écrire sur le jeu pour une revue spécialisée. Il ne cesse en outre de mettre en balance les exigences du « haut niveau » (celui des joueurs professionnels) et ses sentiments pour Ingeborg :

Yo no fui a la playa. Me quedé en la habitación –si bien a cada rato me asomaba al balcón o a la ventana– revisando mi abandonado juego. El amor, ya se sabe, es una pasión excluyente, aunque en mi caso espero poder conciliar la pasión por Ingeborg con mi dedicación a los juegos⁶³⁵.

Le devoir vis-à-vis de son activité (semi-)professionnelle – il est significatif pour notre démonstration que l'Allemand envisage le jeu sous un angle professionnel et donc ascétique, le jeu pouvant bien entendu être tout-à-fait le contraire – est vu donc comme un renoncement

⁶³³ Roberto Bolaño, *El Tercer Reich*, *op. cit.*, p. 16.

⁶³⁴ *Ibidem*, p. 35. Nous soulignons « *en otro* ».

⁶³⁵ *Ibidem*, p. 74.

au reste. Udo choisit l'enfermement et s'impose de ne regarder la plage que de loin. Ce rapport au plaisir à travers le regard est d'ailleurs caractéristiquement un rapport pervers (c'est-à-dire construit sur la jouissance, sur la transgression de la loi) : Udo est resté pour « travailler » ce qui semble relever d'une posture ascétique, mais il a malgré tout besoin de regarder de temps en temps l'objet que lui-même s'est interdit, la plage. Cette tension est encore plus évidente lorsqu'Udo définit l'amour comme une passion exclusive, à laquelle il antépose son activité de joueur. La façon dont Udo met en balance les deux tendrait d'ailleurs à nous faire croire que l'Allemand choisit le devoir plutôt que la facilité du plaisir. Si on sent que la parodie bolañienne de l'impératif catégorique kantien n'est pas loin, c'est surtout ici la présentation implicite de ce choix par Udo comme un *sacrifice* qui va nous intéresser : il choisit le « devoir » (mais n'oublions jamais que c'est Udo lui-même qui insiste pour présenter comme un devoir ce qui est en réalité un jeu : c'est là finalement une stratégie assez commune pour échapper à nos obligations et faire plutôt ce que nous avons envie de faire à la place). Ce qui est en tout cas certain, c'est que le jeu apparaît pour Udo comme la seule façon qu'il a de se protéger d'une réalité qui, en tout cas dans cette station balnéaire de la Costa Brava, semble totalement lui échapper. Le ton de son récit est en effet assez sombre et le lecteur découvre un Udo souvent surpris ou interloqué face aux événements. Comme si l'optimisme initial n'était qu'une déclaration d'intention : l'expression d'une volonté qui n'arrive jamais à s'imposer totalement. En effet, au fur et à mesure que le récit avance, Udo est manifestement sujet à l'angoisse et à la peur.

Pour comprendre pourquoi, il est à présent temps de mettre en regard ce que nous venons de dire à propos d'Udo avec la caractérisation ascétique de el Quemado. La différence la plus évidente est bien entendu cela même qui nous placera à l'extrême limite de l'acceptation du terme ascèse : elle concerne, là encore, la liberté de choix. El Quemado vit en effet dans l'indigence économique la plus manifeste, et le dénuement qui accompagne cette indigence semble donc totalement indépendant de sa volonté, et s'imposer au contraire à lui. Mais, peu à peu, certains détails commencent à problématiser cette apparente passivité. Ou en tout cas à manifester l'incompréhension d'Udo à son sujet : « *¿cómo explicar que una persona con un trabajo retribuido no sea capaz de proporcionarse un sitio digno para dormir?* »⁶³⁶. Pour Udo, totalement déterminé ici par sa germanité et le modèle idéologique ou social qui l'accompagne, le scandale semble résider dans le fait, qu'il constate chez el Quemado une forme d'indolence vis-à-vis de sa propre misère. Si l'on en croit Udo, même la pauvreté peut et donc doit être combattue au moyen de la volonté. Et l'on retrouve ici la croyance en la

⁶³⁶ *Ibidem*, p. 72.

capacité de l'homme de dépasser ses limites. Car exactement dans le même esprit Udo critique le manque d'ambition de son ami Conrad, celui qui lui a pourtant permis d'avoir accès au monde des *wargames* (« *Lo que lo pierde es su falta de ambición* »⁶³⁷).

Avant d'expliquer le fonctionnement du sacrifice chez Udo et el Quemado, nous devons nous arrêter sur le sens lacanien de la notion de « sacrifice du sacrifice ». Ce renoncement double à l'objet du désir, nous l'appellerons également pulsion de mort, dans la mesure où il implique une négativité qui éloigne l'individu de l'état de satisfaction ou de plaisir. Mais, dans ce renoncement double, il y a donc également un second refus : le renoncement à la Chose sublime, c'est-à-dire à la possibilité de se sacrifier au nom de la loi. Ainsi que nous l'avons déjà expliqué dans le chapitre précédent, ce choix est un renoncement plus radical. D'une manière qui n'a pu qu'attirer notre attention, Slavoj Žižek propose un exemple assez proche de la situation d'Udo, tiraillé entre Ingeborg (la « Chose » dans le vocabulaire lacanien) et sa passion pour le *wargame*. Žižek s'attarde ainsi dans plusieurs de ses œuvres sur le cas du film *Rhapsody* (1954), de Charles Vidor. Dans celui-ci, un pianiste, amoureux d'une femme qui exige toute l'attention de son prétendant, cède à la volonté de cette dernière et néglige par conséquent sa carrière de musicien. Lorsque la femme l'abandonne, précisément à cause de cette faiblesse de sa part (l'avoir fait passer elle avant sa passion), il décide de revenir à la musique et obtient le plus grand succès. La femme se remet alors avec lui. Žižek explique que le premier choix du pianiste est « pathologique », au sens kantien du terme : il s'agit d'un choix entre deux biens empiriques, contingents, matériels. Autrement dit, d'un choix radicalement non éthique, relevant strictement du domaine du principe de plaisir (bref de la nature humaine selon Kant, qui ne la tient pas en très haute estime : passion, passivité, etc.). Mais lorsque le pianiste choisit pour la seconde fois nous dit Žižek, c'est-à-dire lorsqu'il choisit de supporter l'épreuve, d'assumer la perte de sa femme, alors « l'objet de son choix, la femme, perd son caractère "pathologique" pour devenir une Chose sublime »⁶³⁸. Ce qui nous intéresse ici c'est que ce caractère non pathologique va affecter son activité professionnelle qui est également son autre passion : « jouer devient pour lui un "devoir par pur devoir" précisément dans la mesure où le fait de jouer est *séparé* de la Chose, dans la mesure où il implique l'intégration de sa perte »⁶³⁹. Le premier choix du pianiste est un acte traditionnel : il choisit de *tout* sacrifier à quelque chose qui compte plus que sa propre vie : ce « tout » est accumulatif, car c'est précisément l'infinité des choses auxquelles le pianiste renonce qui rend fabuleuse la femme, et incompréhensible la renonciation (d'où le rapport

⁶³⁷ *Ibidem*, p. 36.

⁶³⁸ Jacques Lacan, à Hollywood et ailleurs, op. cit., p. 254.

⁶³⁹ *Ibidem*.

avec le sublime kantien : cet aspect incompréhensible). Le sujet moderne (exprimé dans le second « choix » du pianiste) suspend au contraire le statut d'exception inexplicable de la Chose : on témoigne sa fidélité à cette dernière en la *sacrifiant aussi*. C'est là le sacrifice du sacrifice que Zizek nomme en reprenant le vocable freudien « *Versagung* ». Telle serait donc la modernité : une division nette entre le devoir (par exemple, la responsabilité envers un métier) et le Bien suprême (par exemple, la femme aimée).

C'est donc ainsi que nous lisons la crise entre Udo et Ingeborg. Udo croit au début à la possibilité d'un amour fusionnel : « *Querida Ingeborg. A nadie he amado tanto. ¿Por qué, entonces, esas miradas de mutua desconfianza?* »⁶⁴⁰. Et le jeune Allemand, dans un premier temps prémoderne (« traditionnel », avons-nous dit) évoque alors le sacrifice selon lui nécessaire à l'affirmation de cet amour : « *Debo evitar hablar de juegos, en especial de juegos de guerra, y estar más atento a ella* »⁶⁴¹. Mais peu à peu il va pourtant de s'éloigner d'elle jusque ce que la rupture se consomme : « *Desde la ventanilla del tren Ingeborg preguntó si me vería pronto en Stuttgart. Muy pronto, dije. El gesto de Ingeborg, una mínima contracción de los labios y la punta de la nariz, da a entender que no me cree. ¡Me da igual!* »⁶⁴². Mais cette déclaration d'indifférence ne doit pas nous induire en erreur. Durant le reste de son séjour à l'hôtel, Udo exprime à plusieurs reprises son amour pour Ingeborg et la certitude qu'il était heureux avec elle, confirmant ainsi que la jeune fille aurait effectivement pu être cet objet sublime inatteignable. Mais Udo a sacrifié son sacrifice éventuel.

Il est sûrement aidé dans son accompagnement de ce choix, qui l'éloigne donc du ravissement – au sens fort d'aliénation – irrationnel provoqué par la « Chose », par une allégeance encore une fois très volontariste (nous verrons si elle est si solide que cela) à l'ordre Symbolique. La carte du monde ou d'Europe sur laquelle se déroule le jeu, les règles et la logique de ce dernier, lui garantissent sans aucun doute un environnement familier par opposition aux événements, qui lui échappent, ou, pour rester dans notre logique kantienne, le dépassent toujours. Car de l'autre côté, ou derrière le Symbolique, il y a le Réel. Rappelons une dernière fois le sens précis de ce concept chez Lacan : le Réel ne peut être défini que négativement comme la chose en soi kantienne dont il s'inspire assez largement. Il n'a aucune effectivité substantielle pour nous : le Réel est juste *l'écart* entre les différents points de vue sur le monde. Et le monde extérieur, dans cette station balnéaire cauchemardesque pour Udo (la menace latente mais permanente que représentent el Lobo et el Cordero, l'ambiguïté de Frau Else ou la mort de Charlie, etc.), assez conforme à cette définition lacanienne (ou

⁶⁴⁰ Roberto Bolaño, *El Tercer Reich*, op. cit., p. 51.

⁶⁴¹ *Ibidem*.

⁶⁴² *Ibidem*, p. 168.

zizekienne) du Réel : « En fin de compte, le sentiment du réel ne se présente-t-il pas à son maximum, dans la brûlante manifestation d'une réalité irréelle, hallucinatoire ? »⁶⁴³. Il est bien sûr très tentant ici d'entendre littéralement l'adjectivation proposée par Lacan. Si la rencontre avec le Réel se solde par une *brûlure* alors on postulera bien entendu que el Quemado en a déjà fait l'expérience douloureuse. Sa confrontation avec le Réel précède donc celle d'Udo, totalement novice en la matière et qui donne donc l'impression d'être en train de découvrir les choses au fur et à mesure que le récit avance. Cette rencontre en permanence traumatique explique pourquoi le jeune Allemand ressent un besoin si pressant de se réfugier dans le Symbolique et l'Imaginaire. Son aliénation vis-à-vis du monde pousse en effet de la façon la plus manifeste Udo vers l'ordre Symbolique. Le *wargame* devient dès lors le lieu dont il croit connaître et maîtriser tous les signes. Udo est ainsi certain de pouvoir améliorer ses performances dans le jeu par le biais, on l'aura compris, entièrement rationalisé et sous contrôle de la *méthode*. L'empiricité est pour lui uniquement opératoire dans le monde ludique du simulacre, ou bien entendu de la fiction (les wargames font la part belle au contrefactuel) : autant de mondes, où à l'instar du sujet du *cogito* cartésien, il est *seul*. Et donc seul aux commandes.

Vient cependant le moment hégélien où sa supériorité, sa démiurgie doit être mise à l'épreuve de la « reconnaissance ». Ce qu'on peut également formuler en disant que l'Imaginaire va le pousser à se chercher un rival. C'est la raison pour laquelle il invite el Quemado à jouer avec lui et ils commencent à se voir tous les soirs pour poursuivre la partie. A partir de là l'antagonisme devient manifeste entre Udo et el Quemado. Évidemment, cette rivalité nous renvoie en premier lieu à la théorie girardienne du désir mimétique. Les rivaux mimétiques sont ainsi censés lutter pour un même objet dissimulant la vraie nature de leur désir. On pourrait « sauver » ici l'objet du désir en le ramenant à l'Imaginaire (celui d'un rapport de place, hiérarchique et donc figé comme tout ce qui relève de l'Imaginaire). Mais trop d'éléments interfèrent ici, notamment en prise avec l'identité de l'individu et l'identité historique. En effet, le jeu est de façon déclarée une représentation de conflits géopolitiques et idéologiques en ayant appelé d'autres : Udo en tant qu'héritier du passé nazi de son pays et el Quemado en tant que victime des dictatures d'extrême droite de l'Amérique-latine.

Il y a ainsi une série des signes suggérant les affinités d'Udo avec le nazisme. Le jeune homme choisit systématiquement le camp de l'Allemagne lors de ses parties et lorsqu'on lui demande s'il est seulement un joueur de *wargames*, il réplique qu'il est aussi un Allemand :

⁶⁴³ Jacques Lacan et Jacques-Alain Miller, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre I, Les écrits techniques de Freud : 1953- 1954*, op. cit., p. 80.

-¿Y qué es ser un alemán?

-No lo sé con exactitud. Es, por descontado, algo difícil. Algo que hemos olvidado paulatinamente⁶⁴⁴.

Si cette récupération historique d'un héritage refoulé semble ambiguë, l'image d'Udo, une image dont apparemment il n'est pas conscient, est univoque pour les personnes qu'il rencontre. Ainsi, les gens le soupçonnent en permanence d'être un nazi (il faut dire que le titre du jeu dont il est le champion, *El tercer Reich*, n'aide pas). Clarita, la femme de ménage de l'hôtel avec laquelle Udo a une affaire, lui demande en effet directement, et ce juste après avoir fait l'amour avec lui : « ¿Eres nazi? »⁶⁴⁵. D'ailleurs, la volonté avec laquelle il va défendre le camp de l'Axe dans le jeu, montre que la psyché d'Udo est bien sujette à des déterminations qui lui sont opaques. Udo refoule ainsi l'idée qu'il pourrait être un nazi, mais ses actions trahissent ses mots. C'est ce que la psychanalyse appelle on le sait le lapsus : ces signes (ou ces dits) qui contredisent le dire de l'individu. Même si, quand Udo choisit de manière automatique le camp de l'Allemagne dans le jeu, son dire suggère tout de même que cet acte est naturel :

-¿Tú con qué país juegas? Con Alemania, claro.

-Con Alemania, claro, tonta⁶⁴⁶.

Il est impossible dans le roman (et c'est bien entendu l'une de ses réussites) d'établir définitivement le nazisme d'Udo : le jeune homme s'en défend en permanence, et aucun de ses actes n'est véritablement transgressif. Mais le soupçon et les indices éventuels sont permanents. Son nazisme reste toujours latent.

Nous pourrions bien entendu ici convoquer l'approche girardienne comme nous l'avons fait plus haut à propos du nationalisme, qui caractérise d'ailleurs indéniablement Udo : si la cause du désir est non pas l'objet mais bien le médiateur, alors il serait facile de voir que la mauvaise (in-)conscience nationale d'Udo est instruite une fois encore par l'idéal du moi. Rappelons une dernière fois que l'idéal du moi est le lieu d'énonciation ou le point de vue depuis lequel est rendu possible la constitution de l'objet du désir. Autrement dit, le regard porté sur cet objet, ce pour quoi il est à « nos » yeux fascinant : « l'idéal du moi est l'agent dont je cherche à impressionner le regard avec mon image du moi, le grand Autre qui me surveille et me contraint à faire de mon mieux »⁶⁴⁷. Si le nazi ou le nationaliste, figés dans l'imaginaire (et la *rigidité* allemande est évidemment éminemment compatible avec cette détermination) sont le moi idéal, alors comme nous l'avons vu, ce sera le « métèque » ou l'étranger, autant de choses parfaitement incarnées par el Quemado qui constituera au

⁶⁴⁴ Roberto Bolaño, *El Tercer Reich*, op. cit., p. 227.

⁶⁴⁵ *Ibidem*, p. 311.

⁶⁴⁶ *Ibidem*, p. 220.

⁶⁴⁷ Slavoj Žižek *Comment lire Lacan*, Paris. Nous, 2011, p. 92.

contraire l'idéal du moi : la cause effective du désir, ou l'objet pulsionnel. Autrement dit, ce que Lacan appelle le Symbolique. Un ordre Symbolique, on le voit encore une fois, parfaitement articulable avec la théorie girardienne. Gageons que comme toujours chez Bolaño (comme avec Wieder ou avec le Pinochet de *Nocturno de Chile*) ce qui rend ici manifestement fascinant el Quemado aux yeux d'Udo est cette labilité ou plasticité méridionale, et bien entendu son corrélat indéniable : *l'art*. Et el Quemado est poète... Bolaño souscrit intégralement à la thèse de Walter Benjamin selon laquelle le peuple allemand n'a qu'un rapport volontariste et instrumental à l'art : l'art comme préoccupation de constituer ou cimenter une identité nationale récente et donc fragile. De la même façon que, avons-nous déjà dit, selon Borges, « Hitler quiere ser derrotado », Udo, veut manifestement bel et bien lui aussi être vaincu par el Quemado.

Udo est ainsi de façon caractéristique dans la méconnaissance du pulsionnel, un type de désir qui le rapproche de la violence et de l'instinctif et qui l'éloigne de la rationalité dont il se réclame en permanence. Mais il y a bien entendu plusieurs formes de rationalité. Ainsi, Ingeborg, la petite amie dont le tempérament est doux et délicat, est une passionnée des romans noirs de Florian Linden. Et le motif du détective revient souvent dans le texte comme pour signifier également l'appartenance d'Ingeborg au régime rationnel⁶⁴⁸. Un régime que l'inconscient d'Udo, sa vérité cachée, donc, pour confirmer ce nous avons dit plus haut, présente comme « autre » et à distance, ou comme insuffisant. Dans un de ses rêves, en effet le jeune homme voit Ingeborg hurler : « *Florian, Florian, Florian, ¿Qué debemos hacer?* »⁶⁴⁹.

Le désir pulsionnel d'Udo (l'idéal du moi, donc, l'instance cachée ou refoulée à l'origine de sa fascination) lui présente donc comme une nécessité absolue le fait de terminer la partie avec el Quemado, comme si cette action était la seule façon de valider son devenir. Nous l'avons dit, le désir pulsionnel pointe vers la mort, il est pulsion de mort. Autant de choses qui, nous l'avons annoncé, vont nous conduire à une lecture hégélienne du Roman dont nous reprendrons les grandes lignes à Raphaël Estève⁶⁵⁰. Il nous faut avant cela rappeler que les deux facettes de l'identité d'Udo, l'homme rationnel et l'homme instinctif, sont le revers l'une de l'autre. La rivalité du jeune homme avec el Quemado, le besoin de chercher un opposant, doivent ainsi être lus en gardant toujours présent à l'esprit le motif du double. Un

⁶⁴⁸ Nous avons vu précédemment qu'une des caractéristiques du roman policier était que la rationalité y représentait *une* des options possibles face à la complexité de la réalité. Si c'est le hasard ou la contingence pure qui régissent la réalité, alors le détective apparaît comme un mélange d'héroïsme dans sa volonté de livrer une bataille perdue d'avance et de pathétique, du fait du caractère dérisoire et vain de ses actions.

⁶⁴⁹ Roberto Bolaño, *El Tercer Reich*, op. cit., p. 49.

⁶⁵⁰ Raphaël Estève, « Autopsia de la razón especulativa en *El tercer Reich* de Roberto Bolaño ». Article inédit.

motif bien entendu fréquemment dialectique. *El tercer Reich*, comme beaucoup d'autres romans de Bolaño (au premier rang desquels *Nocturno de Chile*) est en effet massivement placé sous le sceau du double : el Lobo et el Cordero fonctionnent ainsi comme une seule entité. Inséparables, ils incarnent bien entendu deux tendances du sujet, son oscillation entre la violence et la condition de victime. Ils annoncent à ce titre le conflit interne chez Udo et la rivalité entre celui-ci et el Quemado. De la même façon, Udo exprime la duplicité de son rapport au Réel : « *¿Por qué a veces tengo tanto miedo? ¿Y por qué cuando más miedo tengo mi espíritu parece hincharse, elevarse y observar el planeta entero desde arriba?* »⁶⁵¹. Nous retrouvons ici des images familières, le mélange d'un sentiment de peur et du besoin de se placer au-dessus des autres, comme Wieder avec son avion. Ce déchirement, audible dans les mots d'Udo correspond bien au *double bind* girardien, impasse du désir dans laquelle « sa nature mimétique va presque toujours l'entraîner »⁶⁵². Dans ce « double impératif contradictoire »⁶⁵³, nous l'avons signalé, c'est la pulsion de mort qui va s'imposer progressivement.

Le côté instinctif d'Udo est ainsi visible dans sa relation avec Clarita : « *Por algún motivo cuyas causas desconozco, Clarita despierta en mí instintos bestiales* »⁶⁵⁴. Et on notera dans le même esprit le mélange de refoulement et fascination que lui inspirent les personnages patibulaires qu'il rencontre, comme le Loup, l'Agneau ou el Quemado. Udo, qui présente explicitement ce dernier comme « *el enemigo* »⁶⁵⁵, va donc en faire son opposant dans le *wargame*. Lorsqu'il montre le jeu au Quemado, toutes les pièces sont déjà disposées et il ne reste pour Udo qu'à lancer l'attaque allemande. Le jeu est ainsi à l'image des événements historiques : comme au début de la seconde Guerre Mondiale, l'initiative et l'avantage est pour les Allemands et leur *Blitzkrieg*. El Quemado se retrouve donc d'emblée sur la défensive. D'autant plus qu'il ne connaît pas le jeu, ce qui constitue un handicap supplémentaire. El Quemado est vraiment la victime parfaite du désir pulsionnel d'Udo : il est du point de vue idéologique, radicalement autre. Le patron d'un bar proche de l'hôtel apprend en effet à Udo que el Quemado a été torturé par un régime dictatorial :

« Las quemaduras, ¿sabes?, se las hicieron a propósito, no fue ningún accidente ». ¿Alemanes? ¿Por eso no le gustaban los alemanes? El patrón, encogido sobre sí mismo, con la barbilla casi rozando la superficie de plástico rojo de la mesa, dijo «el bando alemán» y comprendí que se refería al juego, al Tercer Reich⁶⁵⁶.

⁶⁵¹ Roberto Bolaño, *El Tercer Reich*, op. cit., p. 98.

⁶⁵² René Girard, *La violence et le sacré*, op. cit., p. 220.

⁶⁵³ *Ibidem*, p. 219.

⁶⁵⁴ Roberto Bolaño, *El Tercer Reich*, op. cit., p. 313.

⁶⁵⁵ *Ibidem*, p. 180.

⁶⁵⁶ *Ibidem*, p. 230.

Si cette révélation informe la dimension pulsionnelle du choix fait par Udo, elle donne également et peut-être même avant tout un sens aux motivations du Quemado, personnage au départ particulièrement opaque (car notamment mutique). Pour ce dernier, la dimension au moins autant représentative que symbolique du jeu va fournir l'occasion d'une revanche. Malgré le cadre ludique de cette dernière, le texte signifie à plusieurs reprises la violence latente chez el Quemado, pour qui cette partie contre Udo semble être une question de vie ou de mort. Le tenancier du bar met ainsi très nettement Udo en garde à ce propos : « *Yo que tú no me metería con él* »⁶⁵⁷. Frau Else fait elle aussi part de ses craintes à Udo : « *Debes marcharte a Alemania. Debes cuidar de ti, no de mí* »⁶⁵⁸. Et dans un rêve d'Udo, el Quemado confirme qu'ils sont bien en train de jouer leur vie : « *El ganador dispone de la vida del perdedor* »⁶⁵⁹.

Cette opposition devient vitale entre les deux rivaux rappelle donc comme nous l'avons annoncé la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave. Plusieurs éléments caractéristiques de ce fameux motif hégélien sont ici clairement identifiables. La lutte à mort entre les deux individus, l'opposition dialectique à partir d'une certaine symétrie, et, surtout, le désir de reconnaissance de l'autre. Nous postulons que dans le roman, la première lutte pour la reconnaissance est « hors-champ ». Les deux personnages nous semblent en effet déjà avoir été reconnus respectivement comme maître et un esclave. Udo est *a priori* le maître car il est un touriste, ce qui implique une aisance financière, et il est en outre éduqué, comme en témoigne son activité de critique ludique. Udo a déjà combattu et *vaincu*, puisqu'il est « champion » de *wargames* en Allemagne. Pour sa part, el Quemado a été torturé, ce qui implique qu'il a perdu dans le combat qu'il livrait contre la dictature. C'est un migrant ou un exilé qui vit dans un abri de fortune. Tout les oppose donc *a priori*, mais ils sont tous deux guidés par leur instinct pulsionnel de revanche historique : pour Udo, il s'agit de venger les Allemands, vaincus lors de la guerre ; pour el Quemado, il s'agit de se venger de l'idéologie fasciste qui a vraisemblablement fédéré les soldats de la dictature qui l'ont défiguré. Et le désir de reconnaissance est à partir de là transparent : il faut un vaincu pour se sentir vainqueur. Le philosophe Jean-Michel Palmer souligne ainsi ce point de rencontre des théories de Lacan et de Hegel autour du désir de reconnaissance. Dans un premier temps, la conscience pense pouvoir se contenter de la jouissance du sensible, mais cette jouissance va finalement se révéler insuffisante : « L'échec de cette entreprise lui fait comprendre que c'est en vain qu'elle recherche cette vérité dans les choses, mais que seule une autre conscience,

⁶⁵⁷ *Ibidem*, p. 229.

⁶⁵⁸ *Ibidem*, p. 305.

⁶⁵⁹ *Ibidem*, p. 296.

qui peut la haïr et l'aimer, peut lui donner cette certitude d'elle-même, qui définit la conscience de soi »⁶⁶⁰.

On pourrait ici ouvrir une parenthèse pour dire que la vérité recherchée par la conscience est en réalité l'objet *petit a*, cette chose indicible, empêcheuse de tourner en rond du principe de plaisir. Dans le cas d'Udo, les vacances, et les plaisirs qui vont avec (les moments avec sa petite amie, la plage, le repos) ne lui suffisent manifestement pas. Pour el Quemado, c'est la même chose : le fait de se trouver à des milliers de kilomètres de ses persécuteurs ne suffit pas non plus à le satisfaire. Tous les deux recherchent cette part manquante dans le jeu, c'est-à-dire dans cette métaphore de la violence et de la mort qui est le régime même de l'ordre Symbolique. Frau Else a d'ailleurs bien perçu les enjeux de cet affrontement prétendument ludique : « -¿Qué clase de juego monstruoso es ése? ¿El juego de la expiación? Qué falta de tacto »⁶⁶¹. Gagner le jeu est donc pour les deux personnages l'accomplissement le plus adéquat de leur désir. Le renversement des rapports entre le maître et l'esclave est au bout du *wargame*. Car chez Hegel la victoire du maître n'est comme on le sait jamais définitive. Et, déjouant tous les pronostics, mais de façon tout à fait attendue pour le lecteur – hégélien ou non – el Quemado va bien entendu remporter la partie qui l'oppose à Udo. Et donc prendre au dépourvu ce dernier qui ne comprend pas pourquoi el Quemado s'entête à vouloir continuer la partie lorsqu'elle est outrageusement dominée par l'Allemand :

Esperanza absurda. No por nada soy el Campeón. Sé esperar y armarme de paciencia.
¿Es eso lo que aguarda el Quemado antes de rendirse? No hay armas atómicas en el Tercer Reich.
¿Qué espera, entonces? ¿Cuál es su arma secreta?⁶⁶².

L'allusion à l'arme atomique, à la destruction totale, peut ici nous renvoyer aux convictions exprimées par René Girard dans son ouvrage *Achever Clausewitz*⁶⁶³. Dans ce livre Girard exprime l'idée selon laquelle le rapport mimétique et donc la concurrence qu'il instaure s'enferme systématiquement dans la radicalité la plus extrême et n'envisage de ce fait que la destruction totale de l'adversaire. Et ce phénomène se serait encore accentué dans notre univers contemporain. Dans l'extrait cité, Udo se demande quelle pourrait être l'arme secrète de son adversaire. La réponse à cette question – et donc sa légitimation – sera apportée plus tard dans le récit : c'est en effet le mari de Frau Else, qui, malgré sa maladie, aide el Quemado en lui prodiguant ses conseils stratégiques. Ce personnage de l'ombre, caractéristiquement diminué du point de vue physique va par contrecoup incarner une forme de sagesse, comme

⁶⁶⁰ Jean-Michel Palmier, *Lacan, le Symbolique et l'Imaginaire*, Paris, Éditions Jean-Pierre Delarge, 1972, p. 97.

⁶⁶¹ Roberto Bolaño, *El Tercer Reich*, op. cit., p. 302.

⁶⁶² *Ibidem*, p. 215.

⁶⁶³ René Girard et Benoît Chantre, *Achever Clausewitz: entretiens avec Benoît Chantre*, Paris, Carnets nord, 2007.

s'il était capable de comprendre l'importance de cet éternel excès vis-à-vis de de l'objet du désir symbolique.

Nous l'avons dit, l'interprétation mimétique s'accommode parfaitement du renversement hégélien (le second temps de la dialectique du maître et de l'esclave) opéré par le roman, qui fait donc, dans un second temps, d'Udo la *victime*. Nous avons commencé à le voir, les mises en garde à son endroit se multiplient, jusqu'à l'avertissement enfin substantiel (la menace n'est jusqu'alors que formelle ou latente : en un mot, abstraite) et précis lancé par le mari de Frau Else : « *Ay, amigo, en las pesadillas de ese pobre muchacho el juicio es tal vez el acto más importante del juego, el único por el que vale la pena pasarse tantas horas jugando. ¡Colgar a los nazis!* »⁶⁶⁴. L'envie de d'anéantir le rival est donc particulièrement manifeste chez el Quemado. Il est intéressant de remarquer que le mari de Frau Else associe le désir de vengeance de l'exilé latino-américain au champ onirique (« *pesadillas* »), comme si nous avions effectivement mis les pieds au royaume de l'inconscient. Le mari de Frau Else semble ainsi nimbé d'une aura médiumnique, ou tout au moins occuper une position de maîtrise assez prééminente : il explique au Quemado comment jouer pour gagner, et est ensuite capable de prédire à Udo le sort qui l'attend. Cet homme âgé et malade est bien entendu susceptible d'incarner la figure du père au sens freudien du terme, c'est-à-dire la figure de la loi et de l'autorité. Plusieurs éléments confirment cette hypothèse. D'abord, le fait que Frau Else soit la femme à laquelle Udo, malgré tous ses efforts, ne peut au final pas accéder. Sa figure se superpose à celle d'Ingeborg si on accepte le fait que cette dernière est, dès qu'elle part, sublimée par Udo et devient pour lui une instanciation supplémentaire de la Chose inaccessible. Le personnage de Frau Else semble d'ailleurs nous renvoyer à *Fraülein Else*, le roman de l'écrivain autrichien Arthur Schnitzler⁶⁶⁵. Dans ce roman, Else est face à un choix impossible : elle doit demander de l'argent pour sauver sa famille, mais le prix à payer est particulièrement élevé : se montrer nue devant l'ami qui pourrait lui prêter cet argent. Elle est incapable de se décider et le récit s'achève sur une tentative de suicide dont le lecteur ne connaît pas l'issue. Dans *El Tercer Reich*, Frau Else ne cesse d'encourager le jeu de séduction auquel se livre Udo, mais elle n'accepte jamais d'aller plus loin. Elle est en ce sens une sorte d'hommage au personnage du roman autrichien, car se trouve elle aussi confrontée à un dilemme moral : le choix entre la fidélité à son mari et la réponse aux avances d'Udo.

Ce qui nous intéresse dans cette configuration au centre de laquelle se trouve Udo est le rapport mimétique sous-tendant les relations entre tous ces personnages. Frau Else est l'objet

⁶⁶⁴ Roberto Bolaño, *El Tercer Reich*, *op. cit.*, p. 325.

⁶⁶⁵ Arthur Schnitzler et Miguel Sáenz, *La Señorita Else*, Barcelona, El Acantilado, 2001.

du désir d'Udo mais, nous l'avons dit, elle reste inaccessible pour lui. Frau Else étant la propriétaire de l'hôtel, on pourrait même avancer qu'Udo tente de la séduire pour apprivoiser l'extraterritorialité qui l'opprime, pour s'en rendre maître et s'affirmer comme celui qui domine dans ce territoire. Car Udo partage avec el Quemado sa condition d'étranger sur la Costa Brava. Le choix moral de Frau Else condamne à Udo à demeurer dans l'extranéité. La condition d'étrangers partagée par le jeune Allemand et el Quemado pourrait d'ailleurs expliquer leur intérêt commun pour le jeu, c'est-à-dire le besoin qu'ils ont de passer par le jeu et ses règles (maîtriser un environnement, c'est bien en dominer les *codes*, soit précisément l'ordre Symbolique). Pour en revenir à Frau Else, comme le personnage auquel elle rend hommage à son insu, elle oscille entre un choix émancipatoire et un choix qui se conforme à la loi. Nous pouvons dire avec Lacan qu'elle est entre l'Imaginaire et le Symbolique. Et que son choix n'en est vraiment un, il s'agit d'un choix forcé. En effet, Zizek explique que l'identité de l'individu ne se constitue qu'*a posteriori* : le choix de sa communauté est premier : « Le sujet supposé choisir librement sa communauté (puisque seul un choix libre engage moralement) n'existe pas antérieurement à ce choix, il est constitué par lui »⁶⁶⁶. Le personnage de Frau Else est donc notamment là pour signifier à Udo qu'il ne peut pas accéder à la loi, qu'il est étranger à celle-ci. Cet interdit devient significatif au moment où le renversement entre le maître et l'esclave s'opère, et que Udo et el Quemado échangent symboliquement leur place, c'est-à-dire quand ce dernier gagne la partie de *wargame*. Une partie qu'il remporte grâce à l'aide de celui que nous avons identifié à la figure du père, non seulement à cause de l'interdit qui concerne sa femme, Frau Else, mais encore parce qu'il semble caractéristiquement proférer un discours d'autorité. Son discours semble en effet promulguer la loi en vigueur dans cette station balnéaire si inquiétante. Nous pouvons paraphraser cette loi, qui surprend bien entendu les attentes d'Udo : les nazis, la représentation allégorique du Mal qu'ils véhiculent, peuvent encore exister de façon contingente, mais ils ne peuvent plus être les (co-)énonciateurs du discours au fondement de la société. Ils sont autrement dit exclus de l'ordre Symbolique. Celui qui régit la communauté des sujets habitants le lieu où le récit se situe. Udo doit être radié, il ne peut pas être accepté au sein de cette communauté. On aura compris qu'il doit donc caractéristiquement être sacrifié. Dans cette perspective, l'agressivité témoignée à l'encontre d'Udo par certains personnages prend tout son sens. Les mises en garde et les appels des autochtones lui intimant de rentrer en Allemagne aussi. Lorsque les personnages parlent à Udo des dangers qu'il court, ils parlent comme si quelque chose d'inévitable allait se produire, comme s'il existait donc un accord tacite de la communauté. El Quemado apparaîtra à partir de là comme le bras armé,

⁶⁶⁶ Slavoj Zizek, *Jacques Lacan à Hollywood et ailleurs*, op. cit., p. 121.

l'exécuteur de cette tâche pour laquelle la communauté lui a tacitement conféré un mandat : le lynchage (d'un étranger plus étranger que lui...).

À la fin du roman, Udo perd la partie. Ce que ses relations avec les autres personnages avaient anticipé finit donc par contaminer la sphère du jeu, un espace pourtant jusqu'ici sanctuarisé pour le jeune Allemand. Il finit donc de perdre sa contenance au fur et à mesure qu'il cède les territoires dont le *wargame* lui avait permis de simuler l'invasion. Comme nous l'avons dit, il y a bien à l'œuvre une forme de « sacrifice du sacrifice ». C'est en effet bien un double refus qui caractérise Udo à ce stade : il perd Ingeborg, et, lorsqu'il choisit le jeu au détriment, donc, de cette dernière et qu'il perd également, il n'y a plus personne pour valider ou « rétribuer » son statut de victime (par la compassion, l'héroïsation, etc.). Il n'y a notamment pas d'autre Allemand pour le faire.

Pour ce qui concerne el Quemado, la fin de la partie a une signification moins abstraite. Mandaté par la communauté, il renforce la loi au fondement de cette dernière tout en prenant sa revanche par l'humiliation infligée à Udo. Significativement, un peu avant la fin du roman, Udo et el Quemado se rendent après leur ultime partie à l'abri de fortune de ce dernier : ils y ont en effet aperçu une lumière étrangement allumée à l'intérieur. Udo, dans un état de nervosité avancée, cherche à savoir qui est là et tente d'entrer à l'intérieur de l'amoncellement de pédalos, mais il échoue. Lorsqu'il est finalement jeté dedans par el Quemado il découvre qu'il n'y a en réalité personne d'autre que son adversaire victorieux :

No tardé en comprender, mientras me revolvía como un gusano, que estaba solo y que nunca hubo nadie junto a la lámpara; que ésta había permanecido encendida bajo la tormenta precisamente para que yo la observara desde el balcón del hotel. Afuera, caminando en círculos alrededor de la fortaleza, el Quemado se reía⁶⁶⁷.

Le fait qu'Udo se trouve à l'intérieur ne symbolise pas seulement sa défaite, mais signale aussi sa nouvelle condition dans l'ordre dialectique : il est devenu la victime. Le jeu et la pulsion de mort l'ont mené à cette situation, et plus concrètement à cet endroit. Tout ceci pour essayer de découvrir une vérité à laquelle il croit encore pouvoir accéder (la « lumière » représente bien entendu cette vérité et cet espoir). Mais l'échec et la défaite lui font comprendre qu'il n'y aura pas de *révélation* : il n'y a pas de vérité si c'est le désir qui en est l'étalon : ce surplus innommable appelé objet *petit a* est en effet un vide. Cette scène finale rappelle d'ailleurs celle sur laquelle se clôt *Los detectives salvajes*, cette énigme graphique et la fenêtre sans cadre qui appelle en effet le même type de question : « *Qué hay detrás de la ventana?* »⁶⁶⁸.

⁶⁶⁷ Roberto Bolaño, *El Tercer Reich*, op. cit., p. 347.

⁶⁶⁸ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, op. cit., p. 609.

Passer toute la nuit dans cet amoncellement de pédalos est bien entendu pour Udo une façon – symbolique – de mourir. El Quemado, contrairement à ce que le lecteur pourrait penser, ne le tue pas. Ce n'est pas nécessaire car, pour être réellement vainqueur, il a besoin de la reconnaissance du rival vaincu. Et se retrouve donc dans la même situation qu'Udo au début du roman.

Conclusion à la troisième partie

Cette dernière partie est on l'a vu celle où la théorie lacanienne nous a permis de prolonger et de nuancer en la complexifiant la base girardienne de notre approche, une approche dont on aura compris qu'elle entendait précisément tirer profit des deux théories, par ailleurs aisément articulables l'une à l'autre, pour l'analyse de l'œuvre de Roberto Bolaño. Dans cette dernière, en effet, les antagonismes abondent, ce dont témoigne bien la caractérisation fréquemment guerrière, aussi bien par la critique que par Bolaño (le « samouraï ») lui-même, de l'approche littéraire l'auteur : la littérature comme antagonisme, affrontement ou combat. D'où la prise (au sens de ce par quoi on peut tenir quelque chose) confortable pour nous aussi bien de la *rivalité* girardienne que de ce qui se rattache au motif central de la philosophie de l'inspirateur principal de Lacan (du Lacan que nous avons lu à travers Slavoj Žižek, mais aussi du Lacan spectateur fasciné des célèbres cours de Kojève sur *La phénoménologie de l'Esprit*) : la dialectique du maître et de l'esclave de Hegel.

La logique de cette dernière est ainsi très fréquemment à l'œuvre dans les textes de Bolaño : nous avons longuement insisté sur l'épisode où elle semble la plus directement déclarée, l'affrontement entre Udo et el Quemado dans *El tercer Reich*, mais le mécanisme que nous y avons décelé opère d'une façon assez généralisée dans l'œuvre. Car le pas en avant que représente la théorie lacanienne vis-à-vis de l'apport girardien nous permet de préciser l'*ambivalence* des antagonismes mis en scène par l'œuvre : l'ambivalence face au médiateur, au rival ou au maître au sens cette fois hégélien du terme. Ainsi chez Bolaño, quand l'artiste (surtout le jeune artiste, dans sa radicalité) se construit « contre », qu'il identifie ses anti-modèles comme autant de repoussoirs esthétiques, il pense qu'il lui suffira de faire le contraire pour avoir trouvé sa voie. En termes lacaniens, le sujet tombera dans l'Imaginaire instruisant l'idée d'une autonomie relative – on agit malgré tout par rapport à son adversaire – vis-à-vis des autres, et plus concrètement chez Bolaño, vis-à-vis de l'institution ou de l'officialité artistique que celle-ci soit artificielle (étatique) ou « naturelle » (médiatico-économique). Mais ainsi que nous l'avons vu, tout se complique dès qu'entre en ligne de compte, à l'arrière-plan de l'antagonisme, l'idée hégélienne de *reconnaissance* de l'Autre, que cet autre soit le rival ou l'institution (nous avons volontairement toujours confondu les deux, car chez Bolaño il n'y a la plupart du temps de rival qu'en tant que ce dernier est le représentant d'une officialité ou d'une norme). C'est ainsi que nous pouvons par exemple nous repencher sur la séquence de *Los detectives salvajes* qui met en scène Octavio Paz,

incarnation omnipotente de l'institution aux yeux des jeunes poètes, en la plaçant elle aussi sous le sceau de la dialectique entre le maître et l'esclave. Car que retire-t-on de l'interaction entre Paz et Lima au Parque Hundido ? Il semble qu'on en retient en premier lieu sinon la fascination du moins le fait que Paz semble fortement intéressé par Lima. Comme si l'altérité et l'indigence de ce dernier étaient ressenties par le grand poète future prix Nobel de littérature comme quelque chose lui faisant défaut : comme un *manque*. Alors qu'à l'inverse Lima (aidé en cela par le fait qu'il est toujours un peu déconnecté du réel) semble totalement indifférent à l'attention que lui prodigue Octavio Paz. Dans la lecture synthétique que nous souhaitons ici proposer, on aura compris que nous situons dans le deuxième temps de la dialectique du maître et de l'esclave (toujours le plus intéressant aux yeux de Bolaño, comme en témoigne le fait que c'est également ce deuxième temps qui est développé dans *El tercer Reich*). Celui où le maître est déjà le maître, et l'esclave encore l'esclave : le maître c'est bien entendu le poète *établi*, Octavio Paz et l'esclave le poète marginal, dont on aimerait bien dire qu'il est en devenir (ce qu'on peut faire s'il est réellement interchangeable ou complémentaire avec l'alter-égo de l'auteur à succès que Bolaño deviendra⁶⁶⁹, Arturo Belano) ; l'esclave, c'est à bien des titres Arturo Lima. On commettrait un grave contresens en considérant que l'insolente liberté de ce dernier invalide l'identification dialectique hégélienne. Bien au contraire, dans le deuxième temps de cette dernière, c'est précisément la liberté de l'esclave qui va manquer au maître qui n'est maître que relativement aux esclaves, dont il a par conséquent besoin. Lima apparaît ici au contraire comme un individu caractéristiquement autonome, comme s'il n'avait pas besoin de l'Autre. Chez Hegel, cette liberté de l'esclave lui est donnée par le travail, qui lui permet d'agir sur le monde sans avoir besoin de personne. Or, si au sens économique du terme, Lima n'est pas un grand travailleur, les choses changent radicalement si l'on considère que son travail, c'est la littérature (ce qui est assurément le cas). Si nous avons en effet autant insisté sur l'idée de *praxis* et de vie artistique, c'est que l'ambition de transformer le monde est manifeste chez le jeune poète. A l'inverse, si Octavio Paz semble être dans l'effectivité d'une certaine effervescence professionnelle, on peut penser, c'est en tout cas tout le propos du texte, qu'il a perdu de vue dans cette mondanité son travail originel. Et l'insistance sur le courrier des adulateurs du futur prix Nobel est à partir de là tout sauf anodine : Paz semble dans *Los detectives salvajes* n'exister qu'au travers de cette dévotion. Il en a caractéristiquement besoin, de la même façon que le maître n'existe qu'à travers le regard obséquieux de l'esclave. L'auteur du *Laberinto de la soledad* semble ainsi

⁶⁶⁹ Peut-être y a-t-il d'ailleurs chez Bolaño l'idée romantique qu'il a eu du succès *pour les deux* : pour lui et son ami défunt Mario Santiago Papasquiaro. Idée encore plus romantique si on considère que le véritable succès de Bolaño est *post-mortem*, c'est-à-dire à jamais à l'abri des compromissions mondaines qui pourraient entacher l'intégrité de l'auteur célébré.

exactement de la même façon manifestement avoir besoin de la reconnaissance de Lima, l'esclave qui fait preuve à son égard d'une indifférence totale. Et c'est à ce titre (au titre de ce désir de reconnaissance lié à l'idéal du moi qu'est l'underground littéraire et sa radicalité effervescente), que dans le roman – et hégéliennement, en tant que maître –, Octavio Paz est fini. L'avenir appartient aux esclaves d'aujourd'hui, d'où l'importance, pour caractériser en tant que tels – autrement dit, dans le sens de *l'indigence* – ces derniers, du concept bolafien de « littérature-lumpen ». Il appartient aux vice-réalistes. Autrement dit : il appartient à Bolaño.

Bien entendu, dans l'œcuménisme de cette réversibilité que Lacan emprunte à Hegel, on n'est jamais définitivement tranquille. D'un côté, pour le maître qu'est paradigmatiquement Octavio Paz, l'amour ou la fascination pour l'autre trahit une forme de haine de soi ; et on pourrait d'ailleurs en faire une règle dans l'intégralité de l'œuvre de Bolaño : la haine de soi est la *nemesis* des puissants, comme pourrait le confirmer également le sentiment d'une culpabilité caractéristiquement *institutionnelle* éprouvé par Urrutia Lacroix dans *Nocturno de Chile*. Mais d'un autre côté, tout l'intérêt pour nous d'articuler la théorie girardienne au lacanisme a consisté à bien repérer comment la haine de l'autre, rival ou non, pouvait pour sa part trahir chez l'esclave ou le sujet désirant, étant entendu que leur est commune la perspective d'une *supplantation*, un désir au sein duquel il ne nous importe pas ici de dissocier ni de quantifier la part de l'esthétique et celle de l'érotique. D'où, redisons-le, la pleine opérativité dans son application à l'œuvre de Bolaño du concept lacanien de l'idéal du moi. C'est tout le sens du paradoxe du discours de l'avant-garde précisément relevé par Octavio Paz : le systématisme de la rupture avec la tradition instaure une tradition de la rupture qui trahit « la cause du désir », ce regard sur lequel on s'indexe de façon inavouable (auquel on veut malgré soi plaire) et qui est bien entendu dans le cas de l'avant-garde, le regard de la tradition et de l'institution.

La « reconnaissance » est donc bien le concept ayant structuré l'entier de cette dernière partie : d'où, enfin, notre insistance, dans son application à l'œuvre de Bolaño, sur les *arrière-pensées* du sacrifice. Elles sont presque caricaturalement manifestes dans l'ambition à peine voilée du savetier de *Nocturno de Chile* de s'inscrire dans l'histoire, mais sont en revanche bien plus subtilement à l'œuvre, y compris dans ce même roman, mais également, presque partout ailleurs chez Bolaño, dès lors que revient en jeu la notion de posture *ascétique* (pensons au peintre guatémaltèque, à Udo et à el Quemado, etc.), qui semble cristalliser le questionnement de l'auteur sur le rapport au regard de l'autre ou plus exactement du grand Autre au sens lacanien, et sur l'économie sociale (tout ce réseau de « secondes intentions » ou d'escomptes) qui en résulte. L'idéal ascétique est peut-être de ce point de vue – à savoir celui

de l'arrière-pensée qui escompte, consciemment ou non, retirer un bénéfice du sacrifice consenti –, la première pierre de la suspicion toujours ambiguë ou ambivalente (il ne saurait, à ce titre, être exclu que l'auteur soit, d'une façon ou d'une autre, conscient d'être lui-même soumis au regard de l'idéal du moi, et à la réversibilité libidinale qu'elle induit) de Bolaño à l'égard de la pureté.

Conclusion

Comme c'est souvent le cas, avant de rencontrer le cadre théorique qui nous semblait le plus approprié pour notre étude, nous n'avions initialement qu'une intuition, très simple : que le désir semblait occuper une place centrale dans l'œuvre de Roberto Bolaño. Cette intuition, née de la lecture spontanée ou naïve de l'œuvre, accompagnait la découverte pour nous d'une certaine tendance des personnages bolañiens à revenir constamment au même endroit, de la même façon que, conformément à l'adage de la sagesse populaire, l'assassin revient toujours sur le lieu du crime. Cette mécanique, ou incapacité de s'extraire d'une certaine forme de circularité, constituait ainsi une sorte de dénominateur commun aux personnages les plus marquants de l'écrivain chilien. Le fait « d'y revenir sans cesse » instruit bien entendu l'idée d'un désir d'un type particulier, d'une *monomanie*. Ainsi, les réal-viscéralistes de *Los detectives salvajes* paraissent tous aimantés par le mystère de Tinajero, et semblent de ce fait désirer atteindre une sorte de point aveugle (car ne savent-ils pas *par avance* qu'aucune forme de révélation ne leur sera concédée, qu'aucun secret ne sera dévoilé ?). Un point aveugle qu'ils souhaitent pourtant situer au fondement de leur démarche artistique, et donc vitale. Derrière Tinajero, il n'y a donc rien : l'origine est un lieu vide. Mais ce lieu fonctionne littéralement comme un Nord magnétique (c'est toujours dans le désert du *nord* du Mexique que les personnages bolañiens se dirigent, qu'ils cherchent Tinajero ou Archimboldi). Cette *définalisation*, c'est-à-dire le fait qu'on recherche ou convoite le vide, à savoir, « le rien », nous ramène bien entendu à l'absoluité du désir. A son expression la plus pure, parce que si c'est le « rien » qui est poursuivi, il n'est plus relatif à aucun objet. Car il n'y a tout simplement plus d'objet. Il n'y a plus que du désir, entendu comme pure dynamique, débarrassé de toute perspective d'assouvissement et donc d'extinction. Le désir a gagné l'éternité. Ou a pris perpétuité.

Tel a été le point de départ de notre quête méthodologique d'un outil capable d'appréhender les subtilités et la réversibilité des mécanismes bolañiens. L'auteur prête en effet une attention particulière à l'équilibre délicat de ce que nous pourrions appeler une « politique des passions ». Nous confèrerons à cette expression un sens très nietzschéen : celui de l'affrontement, au sein de l'individu, de forces contradictoires et définalisées (elles ne tendent vers aucun but). Autrement dit, la lutte des désirs au sein d'un régime des passions. Il suffit de modifier les rapports entre ces désirs pour perturber l'équilibre délicat de l'individu. La précision de ce dosage pourrait ainsi nous renvoyer à la théorie des quatre humeurs, qui

postulait que l'excès ou le manque d'une des humeurs était la cause des déséquilibres affectant la santé du sujet. La théorie des quatre humeurs cherchait l'équilibre, c'est-à-dire l'harmonie et la juste proportion. Or s'il y a bien une chose que Bolaño semble avoir parfaitement comprise, c'est qu'en littérature, il est plus intéressant de jouer avec le déséquilibre des passions. Et l'allusion à la théorie des quatre humeurs évoque nécessairement pour le lecteur de Bolaño le motif de la mélancolie, auquel une grande partie de la critique a été particulièrement sensible, et qui constitue surtout, pour nous, une façon supplémentaire d'envisager l'effacement de l'objet. Car s'était bien là – l'effacement de l'objet – l'enjeu dont sont parvenues à s'acquitter les propositions théoriques de René Girard et de Jacques Lacan : Girard en substituant à l'objet un second sujet (le médiateur ou le rival) ; Lacan en théorisant la nécessaire *vacuité* du lieu originaire ou fondationnel, pour sauver la « consistance » au détriment, donc, de la « complétude ». Ce faisant, Lacan nous permettait également de comprendre que, de la même façon que Girard plaçait au centre du dispositif le médiateur, c'est, selon le psychanalyste français, l'autre, *le grand Autre*, qui mettait le désir en mouvement. Et rendait les personnages bolañiens pathétiques, comme les réal-viscéralistes et leur excès d'ironie, ou « héroïques », comme le savetier austro-hongrois et le volontarisme de son sacrifice ; ou encore cyniques, comme Lacroix et son déni du désir, ou enfin maléfiques, comme Wieder et la pulsion de mort qui l'habite.

Le désir était également ce qui semblait instruire ce que nous avons, de ce fait, ressenti comme les deux axes thématiques fondamentaux de l'œuvre : l'art et le Mal. La perpétration humaine de ce dernier est en effet, ainsi que nous venons de le dire à propos de Wieder, un mécanisme caractéristiquement pulsionnel. Quant à l'art, la radicalité de l'obsession qu'il génère chez les personnages bolañiens ne peut, elle aussi, que nous placer sur le terrain – y compris parfois pathologique – de la volition. Il y a, indéniablement, dans les textes de Bolaño un *désir d'art* (les réal-viscéralistes, Lacroix, Wieder, tous les nazis latino-américains de *La literatura nazi en América*, etc.) La prégnance de ces deux concepts, l'art et le Mal, a ainsi présidé à la spécification de notre corpus. Le choix de privilégier *Los detectives salvajes* et de *2666* tombait sous le sens, les deux romans, avec leur ambition de « *novela total* », concentrant toutes les problématiques chères à l'auteur. *Los detectives salvajes* est ainsi le texte développant le plus la thématique de l'artiste, tandis que *2666* tourne de façon obsessionnelle autour de la problématique du Mal. *Nocturno de Chile* et *Estrella distante* proposaient de leur côté, à notre sens, un portrait détaillé du sujet en proie au désir mimétique. Ce qui était également le cas de *El Tercer Reich*, où le désir mimétique menait en outre de façon beaucoup explicite à l'affrontement final de deux personnages antagonistes ou donc « rivaux ».

Si les rapports mimétiques des personnages se sont toujours avérés opératoires dans notre corpus, il nous a fallu dans un second temps trouver comment les articuler au constat que nous faisons d'une *réversibilité* ou *arrière-pensée* (sans prêter à « pensée » un sens trop actif ou conscient) du désir dans l'œuvre. Et c'est la théorie lacanienne qui nous a, à partir de là, permis de le faire. Le désir peut en effet être *trompeur* : par exemple, dans le « double fond » du sacrifice qui démontre le besoin de reconnaissance chez le martyr putatif ; dans le fonctionnement de l'*objet petit a*, qui gravite autour du cercle du désir et conduit l'individu à faire une chose et son contraire (attraction et refoulement) ; ou encore dans la possibilité considérer certains personnages à la fois comme victimes et bourreaux. La prise en compte de ces phénomènes a ainsi conditionné l'ordre de présentation de notre travail. Il fallait commencer par mettre en évidence le caractère mimétique du désir pour constater ensuite la réversibilité de ce dernier. Seule, en effet, la prise en compte de l'imitation était susceptible de nous faire comprendre que le mimétisme pouvait être redoublé. Le personnage de Wieder est ainsi une parfaite illustration de ce redoublement. D'un côté, Wieder aspire à l'observance maximale des codes (qu'il reproduit, ou imite, donc) du régime dictatorial dont il veut devenir le plus spectaculaire représentant : un agent exemplaire de l'*épuration* menée au nom des « valeurs » de la patrie. Mais d'un autre côté, son désir d'être un fasciste exemplaire (nous répétons à dessein le mot pour bien souligner qu'il relève de l'Imaginaire lacanien et de sa fixité) dissimule son obsession d'être reconnu en tant qu'artiste, essentiellement par ceux qui l'ont répudié dans sa jeunesse. La réversibilité du désir implique que la dimension occulte du désir mimétique ne réside pas seulement dans le fait qu'on « manque » le médiateur en n'en faisant qu'un rival potentiel, comme l'explique Girard. Elle réside en effet parfois également dans la superposition d'un autre désir, plus profond et refoulé par l'individu.

La figure de « l'artiste maudit » continue d'exercer une grande séduction, surtout à notre sens en Amérique latine : et c'est peut-être la raison pour laquelle l'œuvre de l'auteur y a été très vite associée, et quelquefois pas seulement par le grand public, à une version contemporaine du romantisme. Cela peut bien sûr être dû à la mort prématurée de l'auteur, et à sa vie de bohème, parfois difficile sur le plan économique, et laissant au final une sensation de tragique. Cela peut également être dû aux récits eux-mêmes, peuplés de personnages poètes et de jeunes dont la désinvolture le dispute au fait qu'ils souhaitent mener une révolution. Autant de choses, en somme, faisant qu'en Amérique latine, on se réfère parfois à l'écrivain chilien en le présentant comme « *el ultimo romántico* ». Même la lecture de la thématique du Mal a été dans certains cas affectée par cette vision : la vision romantique fait dès lors du Mal un mystère, une aventure, en bref, quelque chose d'« exotique » se prêtant à

l'exploration. Cette simplification – par ailleurs bien compréhensible au moment de fourbir un argumentaire éditorial en vue de « vendre des livres » au plus grand nombre – nous a ainsi semblé fondamentalement impliquer une méconnaissance de la complexité des rapports du désir dans l'œuvre à laquelle, répétons-le, nous avons d'emblée été sensible.

Puisque nous venons d'évoquer le Mal, on peut relever qu'en déclarant la primauté thématique dans l'œuvre de Bolaño de l'art et du Mal, nous avons reconduit les deux lignes du clivage sociologique ou culturel de la réception de la littérature : son versant populaire, qui – bien que l'époque contemporaine en déplace assez sensiblement le curseur – n'a encore jusqu'ici jamais abdicé sa préférence pour la dimension thématique ; et son versant aristocratique, qui serait plus sensible à la forme, et par extension à *l'autoréférentialité* des œuvres qu'implique cette sensibilité. Or cette dichotomie, vieille comme le monde, entre le fond – thématique (le Mal) –, et la forme – esthétique (l'art) –, est singulièrement agencée chez Bolaño : comme si le second versant, formel, était assailli par le premier. Disons-le plus clairement : comme si, symboliquement, on s'en prenait à l'autoréférentialité ou à l'autoréflexivité. Au fait, en somme, de se regarder soi-même. D'où l'expulsion de l'art dans la sphère de la vie (et donc hors de sa sphère d'autonomie) manifeste dans *Los detectives salvajes*. Bien sûr, tout cela reste en un certain sens symbolique, car le roman parle de littérature, et toute réflexivité n'est donc pas de fait abdicée. Mais, ainsi que nous n'avons pas été les premiers à le montrer, le texte parle en réalité bien davantage des écrivains que de l'écriture, ce qui a d'ailleurs vraisemblablement permis son succès en librairie (libre après à la critique d'appréhender les mécanismes formels par ailleurs, *en seconde intention*, magnifiquement opératoires). C'est la raison pour laquelle la notion de sacrifice a été si cruciale dans notre approche : l'idée de « sacrifice du sacrifice » est en effet bien de pointer l'arrière-pensée réflexive du sujet. Son escompte de la façon dont son acte sera perçu, de la reconnaissance de son sacrifice. Et donc, d'une façon plus générale, la prise compte du regard de l'autre – l'intégration du grand Autre –, devient typiquement une façon de se regarder soi-même. De se contempler à distance, en s'envisageant sous l'angle de la réception. Et si nous devions avoir mis un lumière un trait caractéristique de Bolaño, ce serait celui-ci : cette désactivation volontaire, informée, de la réflexivité. L'auteur – et comment mieux signifier sa compréhension du grand Autre – a parfois insisté sur le fait que l'intelligence sociale consistait à se garder d'affirmer son intelligence, de la signifier aux autres. Et c'est donc dans le même ordre d'idée qu'on entendra la valorisation sans fausse pudeur des mérites de l'alter-ego de l'auteur, Arturo Belano, dont le courage et l'intelligence n'ont la plupart du temps d'équivalents que son systématique pouvoir de séduction et les performances sexuelles qui l'accompagnent. Bolaño, qui donne ainsi fatalement de lui une image nettement valorisante,

va donc décider de passer outre la réflexivité de cette intelligence sociale. Davantage qu'un samouraï, il est de ce fait, au moins au travers de ses personnages, une sorte de *kamikaze* social. Et c'est bien sûr dans *Los detectives salvajes* que ce trait apparaît pour la première fois de façon aussi marquante.

Comme il est de coutume, nous terminerons cette conclusion par une forme de prospective. Notre travail pourrait en effet être approfondi par étude plus spécifique des discours exprimant le désir. Il serait ainsi par exemple intéressant de se pencher sur la façon dont s'exprime l'hédonisme des personnages dans l'œuvre, surtout après avoir, comme nous l'avons fait, beaucoup travaillé à partir des propositions théoriques de Slavoj Žižek, penseur de l'injonction surmoïque « jouis ».

Nous n'avons pas non plus totalement élucidé la façon dont l'humour de l'auteur permettait également de pointer la rigidité de l'observance des codes, et le cantonnement mécanique dans la fixité de l'Imaginaire lacanien de certains processus mimétiques, notamment idéologiques, stigmatisés par Bolaño.

Pour ce qui est, enfin, d'une éventuelle approche comparatiste on pourrait également s'appuyer sur le fait que d'autres textes notoires de la littérature hispano-américaine contemporaine témoignent d'une approche différente de la dialectique entre l'autonomie du sujet – autour de laquelle on l'aura compris s'est articulée notre réflexion sur les modalités et les faces cachées ou la part inconsciente du désir –, et les déterminations historiques pesant sur lui, dans le contexte spécifique des dictatures latino-américaines de la seconde moitié du vingtième siècle.

Bibliographie

Corpus : Œuvres de Roberto Bolaño

- BOLAÑO, Roberto, *2666*, Barcelona, Anagrama, 2004.
- BOLAÑO, Roberto, *Amberes*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2002.
- BOLAÑO, Roberto, *Amuleto*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1999.
- BOLAÑO, Roberto, *El gaucho insufrible*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2003.
- BOLAÑO, Roberto, *El secreto del mal*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2007.
- BOLAÑO, Roberto, *El tercer reich*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2010.
- BOLAÑO, Roberto, *Estrella distante*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2013.
- BOLAÑO, Roberto, *La literatura nazi en América*, Barcelona, Seix Barral, 2005.
- BOLAÑO, Roberto, *La pista de hielo*, Barcelona, Seix Barral, 2003.
- BOLAÑO, Roberto, *Llamadas telefónicas*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1997.
- BOLAÑO, Roberto, *Los detectives salvajes*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1998.
- BOLAÑO, Roberto, *Los perros románticos: poemas 1980-1998*, Barcelona, Editorial Lumen, 2000.
- BOLAÑO, Roberto, *Los sinsabores del verdadero policía*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2011.
- BOLAÑO, Roberto, *Monsieur Pain*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1999.
- BOLAÑO, Roberto, *Nocturno de Chile*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2000.
- BOLAÑO, Roberto, *Putas asesinas*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2001.
- BOLAÑO, Roberto et BRAITHWAITE, Andrés, *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*, Santiago, Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.
- BOLAÑO, Roberto et ECHEVARRÍA, Ignacio, *Entre paréntesis: ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2004.
- BOLAÑO, Roberto, GARCÍA PORTA, Antoni et BOLAÑO, Roberto, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce: seguido de Diario de bar*, Barcelona, Acantilado, 2006.

Bibliographie sur Roberto Bolaño

BENMILOUD, Karim et ESTÈVE (ÉD.), Raphaël, *Les astres noirs de Roberto Bolaño*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2007.

BOLOGNESE, Chiara, *Pistas de un naufragio: cartografía de Roberto Bolaño*, Santiago de Chile, Margen, 2009.

ESPINOSA, Patricia, *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Providencia, Santiago, Frasis Editores, 2003.

HERRALDE, Jorge, *Para Roberto Bolaño*, Barcelona, Acantilado, 2005.

MADARIAGA CARO, Montserrat, *Bolaño infra 1975-1977: los años que inspiraron Los detectives salvajes*, Santiago de Chile, RIL, 2010.

MANZONI (ÉD.), Celina, *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002.

MORENO, Fernando et ANDREWS (ÉD.), Chris, *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*, Santiago de Chile, Ediciones Lastarria, 2011.

PAZ SOLDÁN, Edmundo et FAVERÓN PATRIAU (ÉD.), Gustavo, *Bolaño salvaje*, Barcelona, Editorial Candaya, 2008.

TRELLES PAZ, Diego, *Detectives perdidos en la ciudad oscura: novela policial alternativa en Latinoamérica : de Borges a Bolaño*, 2017.

Bibliographie critique

ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas : reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.

ARENDDT, Hannah, GUÉRIN, Anne, LEIBOVICI, Martine et al., *Eichmann à Jérusalem : rapport sur la banalité du mal*, Paris, Gallimard, 2015.

ARISTOTE, *La poétique d'Aristote*, Lille, Le Bigot frères, 1899.

AUERBACH, Erich, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Gallimard, 1968.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

BARTHES, Roland et al., « Communications, 8, 1966. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit », 1966.

BATAILLE, Georges, *La Littérature et le mal : Emily Brontë - Baudelaire - Michelet - Blake - Sade - Proust - Kafka - Genet*, Paris, Folio, 1990.

BLANCHOT, Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1971.

BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 2000.

CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras : psicoanálisis del mito*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe : essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, 1942.

CHELEBOURG, Christian, *Le romantisme*, Paris, Nathan, 2001.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie : l'anti-œdipe*, Paris, Les Éditions de minuit, 1980.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Editions de Minuit, 1991.

DISSELKAMP, Anette, « Prédestination et métier. Une critique de l' "éthique protestante" de Max Weber », *Autres temps*, 1993, p. 27-37.

DUBOIS, Claude-Gilbert, *Mythologies de l'Occident*, Paris, Ellipses, 2013.

DUBOIS, Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Armand Colin, 2005.

DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire ; introduction à l'archétypologie générale*, Poitiers, Bordas, 1969.

EAGLETON, Terry, *The illusions of postmodernism*, Oxford, UK ; Cambridge, Mass., Blackwell Publishers, 1997.

ECO, Umberto, BOUZAHER, Myriem et ROSSO, François, *Histoire de la beauté*, Paris, Flammarion, 2004.

- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 2014.
- FREUD, Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse ; (suivi de) Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*, Paris, Payot, 1989.
- FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 2006.
- GARCIA, Tristan, « Pour en finir avec la fin de l'Art et avec les œuvres d'art sans fin ». [Enregistrement audio mp3]. <http://www.diffusion.ens.fr/>, consulté le 01/07/17. <http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=2618>
- GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Paris, B. Grasset, 1972.
- GIRARD, René, *Le bouc émissaire*, Paris, B. Grasset, 1982.
- GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1995.
- GIRARD, René et CHANTRE, Benoît, *Achever Clausewitz : entretiens avec Benoît Chantre*, Paris, Carnets nord, 2007.
- GIRARD, René, OUGHOURLIAN, Jean-Michel et LEFORT, Guy, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, B. Grasset, 1978.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Semantique structurale : recherche de methode*, Paris, PUF, 2015.
- GAUCHET, Marcel et SWAIN Gladys, *La pratique de l'esprit humain. L'institution asilaire et la révolution démocratique*, Paris, Gallimard, 1980
- HOBBS, Thomas, *Leviathan, ou la matière, la forme et la puissance d'un Etat ecclesiastique et civil*, Paris, Marcel Giard & Cie., 1921.
- HOPPER, Dennis, « Easy Rider », 1969.
- HUTCHEON, Linda, *A poetics of postmodernism : history, theory, fiction*, New York, Routledge, 1988.
- KANDINSKY, Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël, 1989.
- LACAN, Jacques, *Ecrits.*, Paris, Editions du Seuil, 1970.
- LACAN, Jacques et MILLER, Jacques-Alain, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre I, Les écrits techniques de Freud : 1953- 1954*, Paris, Ed. du Seuil, 1998.
- LACAN, Jacques et MILLER, Jacques-Alain, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse : 1954-1955*, Ed. du Seuil, Paris, Ed. du Seuil, 1978.
- LACAN, Jacques et MILLER, Jacques-Alain, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre VII, L'éthique de la psychanalyse : 1959-1960*, Paris, Ed. du Seuil, 1997.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et NANCY, Jean-Luc, *Le mythe nazi*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'aube, 2016.

LAUPIES, Frederic, *Leçon philosophique sur le mal*. Paris, Presses universitaires de France, 2000.

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Les éditions de minuit, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, CHOULET, Philippe et BLONDEL, Eric, *Généalogie de la morale*, Paris, Flammarion, 1996.

OLIVIER, Florence, *Sous le roman, la poésie : le défi de Roberto Bolaño*, Paris, Hermann, 2016.

ORTEGA, Julio, « Identidad y postmodernidad en América Latina », *Guaragua*, Año 1, N°3, 1997, pp. 2-17.

PAZ, Octavio, *La casa de la presencia : poesía e historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

PAZ, Octavio, *Los hijos del limo; del romanticismo a la vanguardia.*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

PIGLIA, Ricardo, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 2000.

PLATON, DERRIDA, Jacques et BRISSON, Luc, *Phèdre Suivi de La Pharmacie de Platon*, Paris, GF Flammarion, 2008.

REUTER, Yves et 128, *Le roman policier*, Paris, Nathan Université, 1999.

REVAULT D'ALLONNES, Myriam, « Kant et l'idée du mal radical », *Lignes*, vol. 2 / 22, février 1994, pp. 161-187.

SARTRE, Jean-Paul et ELKAÏM-SARTRE, Arlette, *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, 2016.

SARTRE, Jean-Paul et ELKAÏM-SARTRE, Arlette, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, 2015.

SCAVINO, Dardo, « El autor y su musa », *Cahiers de LI.RI.CO*, N°1, 2006. Consulté le 03/02/17, <http://lirico.revues.org/337>.

WAHL, Eberhard et MOLES, Abraham, « Kitsch et objet », *Communications*, 1969, pp. 105-129.

VIERNE, Simone, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1973.

WOLFF, Francis, *Penser avec les Anciens : un trésor de toujours*, Paris, Librairie Arthème Fayard : Pluriel, 2016.

ZIZEK, Slavoj, *Comment lire Lacan*, Caen, Nous, 2012.

ZIZEK, Slavoj, *Jacques Lacan à Hollywood, et ailleurs*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2010.

ŽIŽEK, Slavoj et TARBY, Fabien, *À travers le réel*, Paris, Lignes, 2010.

SPINOZA, Baruch de, *L'Éthique*, Paris, Folio, 1994.

STEINER, George, *Extraterritorialité : essais sur la littérature et la révolution du langage*, Paris, Hachette littératures, 2003.

TAYLOR, Charles, *Les Sources du moi. La formation de l'identité moderne*, Paris, Le Seuil, 1998.

Autres ouvrages cités

CARROLL, Lewis et STEADMAN, Ralph, *Alice in Wonderland*, Buffalo, N.Y., Firefly, 2009.

DANTE ALIGHIERI et CAMERINO, Giuseppe Antonio, *La divina commedia*, Napoli, Liguori Editore, 2012.

HOPPER, Dennis, *Easy Rider*, (DVD), Paris, Le Monde, 2009.

KEROUAC, Jack, *On the road.*, London, Penguin, 2000.

MELVILLE, Herman et COVIELLO, Peter, *Billy Budd, Bartleby, and other stories*, 2016.

PONIATOWSKA, Elena, *La noche de Tlatelolco: testimonios de historia oral*, México, D.F., Ediciones Era, 1998.

PUIG, Manuel, *Boquitas pintadas*, Barcelona, Seix Barral, 2005.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, RAE, 2014.

SCHNITZLER, Arthur et SÁENZ, Miguel, *La Señorita Else*, Barcelona, El Acanalado, 2001.

ZOLA, Émile, *Germinal*, Classiques Garnier, Paris, 2017.