

## Le récit comme approfondissement du cauchemar

*La littérature nazie en Amérique* de Roberto Bolaño, Traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Christian Bourgois, 278 p.

*Anvers* de Roberto Bolaño, Traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Christian Bourgois, 140 p.

*Monsieur Pain* de Roberto Bolaño, Traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Les Allusifs, 157 p.

Emmanuelle Tremblay

L'art du roman aujourd'hui  
Number 201, March–April 2005

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/18728ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Tremblay, E. (2005). Le récit comme approfondissement du cauchemar / *La littérature nazie en Amérique* de Roberto Bolaño, Traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Christian Bourgois, 278 p. / *Anvers* de Roberto Bolaño, Traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Christian Bourgois, 140 p. / *Monsieur Pain* de Roberto Bolaño, Traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Les Allusifs, 157 p. *Spirale*, (201), 18–20.

# LE RÉCIT COMME APPROFONDISSEMENT DU CAUCHEMAR

**LA LITTÉRATURE NAZIE EN AMÉRIQUE** de Roberto Bolaño  
Traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Christian Bourgois, 278 p.

**ANVERS** de Roberto Bolaño  
Traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Christian Bourgois, 140 p.

**MONSIEUR PAIN** de Roberto Bolaño  
Traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Les Allusifs, 157 p.

**E**N JUIN 2003, lors d'une rencontre de la dite nouvelle génération d'écrivains hispano-américains qui avait lieu à Séville, Roberto Bolaño affirmait, en conclusion d'un portrait caustique de la littérature actuelle : « *Nous croyons que notre cerveau est un mausolée en marbre, alors qu'en réalité c'est [...] une baraque perdue entre un terrain nu et un crépuscule sans fin.* » Cette image de solitude et de décrépitude renvoie plus précisément à la vanité de la vie intellectuelle soumise aux impératifs de la consommation et aux recettes du succès médiatique. Or, elle est aussi porteuse du désenchantement auquel a mené l'échec des utopies du siècle dernier. L'horizon culturel de l'humanité, point de fuite sans paradis perdu ni parousie possible, est en l'occurrence celui sur lequel se détache le discours de Bolaño qui fait de l'échec le point de départ de la littérature, dès lors qu'il n'y a plus d'autre certitude pour l'écrivain d'origine chilienne que celle du désastre de la disparition.

Le texte de cette conférence, prononcée peu avant sa mort, nous est livré à la suite des nouvelles de son dernier recueil intitulé *Le gaucho insupportable* (2003), publié en 2004 par Christian Bourgois en même temps que *Appels téléphoniques* (1997), un an après la traduction (combien prolifique!) des *Putains meurtrières* (2001). Il serait cependant vain de chercher à y débusquer l'expression d'une théorie du récit. Le discours de l'écrivain se construit surtout pour dire le désastre de la littérature modelée au goût du jour, et pour réaffirmer, comme condition essentielle à sa survie, la mémoire de la lecture. L'écrivain latino-américain, soutient-il, n'échappe pas à son passé; il retourne irrémédiablement vers Comala, ville mythique de l'origine qui est aussi un espace de mort où se donnent à entendre les voix d'outre-tombe.

« *C'est vers cette cité que se dirige, monté sur un âne, ce discours magistral et c'est vers cette cité que je me dirige, moi et vous tous, d'une manière ou d'une autre.* » Les écrivains ainsi interpellés comme autant d'héritiers de l'univers de Juan Rulfo forment cette génération qui se distingue — ou cherche à se démarquer — de celle du boom, et dont Bolaño a été d'emblée reconnu comme l'ainé (l'étiquette générationnelle étant cependant un artifice pour réunir, *a posteriori*, des parcours fort disparates). On peut penser, par exemple, à Fernando Iwasaki, Péruvien à la généalogie japonaise maintenant résidant de la péninsule ibérique, dont les récits composent avec un triple univers référentiel américain, européen et oriental. De même, peut-on évoquer spontanément l'Argentin Rodrigo Fresán et le Mexicain Jorge Volpi, lesquels ouvrent le roman à une écologie et à des thématiques mondiales qui posent à l'histoire littéraire le problème de la représentativité nationale, voire continentale de l'esthétique romanesque. C'est pourquoi Volpi décrétait, à cette même rencontre de Séville (*Palabra de América*, Editorial Seix Barral), la fin de la littérature « latino-américaine »; ce qui est en clair une façon plutôt humoristique de remettre en cause la pertinence d'une certaine critique qui y chercherait à tout prix le reflet d'une identité ou d'une appartenance culturelle liée à un territoire spécifique. Dans cette perspective, la fatalité du retour vers Comala à laquelle se réfère Bolaño peut difficilement être interprétée comme un repli folklorique. Ce serait plutôt là, comme je m'autorise à le croire, une manière de dire la fin de la littérature hors de la lecture du passé, tout en reconnaissant sa proximité avec le domaine des morts, là où bruissent les voix de l'universel — par-delà les géographies singulières — et où elle puise sa capacité infinie de renouvellement.

## Poétique de l'errance

Les dérives des personnages de Bolaño, que ce soit dans Santiago, Mexico, Anvers, Barcelone ou Paris, parmi tant d'autres villes de son expérience, ne sont pas sans alimenter une poétique de l'errance qui caractérise un univers fort différent de celui — aux résonances plus locales — découlant du réalisme magique d'un Gabriel García Márquez. Plus près du philosophe et aventurier Maqroll le Gaviero d'Álvaro Mutis, le narrateur aux voix multiples de Bolaño habite la frontière constamment ouverte sur un ailleurs qui le sépare de son passé — non sans une mélancolie incurable qui n'exclut par ailleurs pas l'humour. Les cinquante-six fragments poético-narratifs qui composent *Anvers* sont d'ailleurs placés sous l'autorité des mots de Pascal qui rendent compte de l'étonnement du philosophe de « *[se] voir ici plutôt que là* », alors qu'il considère l'espace dans lequel il se trouve, « *abîmé dans l'infinie immensité des espaces* ». Pour l'exilé qui affirme, dans la préface de ce même livre, se sentir « *à distance égale de tous les pays de la planète* », le monde de l'expérience est une sphère dont le centre est partout et la circonférence nulle part. Quant à ses lieux, que multiplie la narration d'histoires successives, enchaînées et parallèles à l'intérieur d'un même récit, ils forment la cartographie d'un cauchemar sans issue : celui du temps dévorateur qui, sous la figure de Cronos, fauche systématiquement la vie de ses fils ainsi condamnés à témoigner de l'abîme vers lequel ils se dirigent, tout comme du vide laissé par chaque disparition. Cependant que dans tous les récits de Bolaño, la conscience anxieuse des narrateurs erre au sein du labyrinthe du monde représenté, pour épouser les méandres formés par ces témoignages.



L'angoisse face au temps dévorateur est un legs de la modernité que l'écriture reprend à son compte, non pour lui opposer une forme de résistance, mais pour mieux s'y faire. Chaque histoire racontée par l'auteur est au fond celle d'une disparition, que celle-ci ait trait à la jeunesse sacrifiée par les caciques de l'Histoire ou à l'oubli qui accompagne les gestes inutiles du quotidien. Comme il le confie dans un post-scriptum à *Anvers* : « *De ce qui est perdu, de ce qui est irrémédiablement perdu, je ne désire récupérer que la disponibilité quotidienne de mon écriture.* » Or, cette disponibilité appelle également celle du lecteur, ces « *fantômes, qui sont les seuls à avoir le temps parce qu'ils sont hors temps* ». De cette rencontre procède le sens de la littérature, sorte d'échappée sur un espace « neutre », par-delà le devenir historique, là où les paradigmes du Bien et du Mal perdent de leur efficacité. Si l'on retrouve chez Bolaño les caractéristiques d'une esthétique postmoderne, notamment en raison du mélange de genres (roman, biographie, poésie) et des ontologies hybrides (les personnages historiques côtoient ceux de la fiction), le jeu que celui-ci met en scène sur les limites du temps, de l'espace et de l'identité, ainsi que sur les contaminations des sphères du rêve et de la réalité, reprend des thèmes chers à Jorge Luis Borges qui sont toutefois liés à des préoccupations d'ordre métaphysique. Qu'y a-t-il au-delà du visible ? Quel principe régit le cours des destins individuels ? Que dissimule l'Histoire qui s'offre à raconter dans des versions complémentaires et contradictoires ? Si « *[t]oute écriture à la limite cache un masque blanc* » (*Anvers*), qu'est-ce qui, à travers ce masque, se révèle comme un mystère que chaque histoire semble formuler, à sa manière ? Et qu'y a-t-il au-delà du récit ? C'est autour de ces questionnements que s'articule un art de raconter visant à les maintenir ouverts, comme des énigmes permanentes qui exercent une fascination manifeste sur le lecteur.

## Littérature et violence occulte

Tant dans les ouvrages mentionnés ci-dessus que dans *La littérature nazie en Amérique*, l'écrivain est un personnage central — comme chez Borges. Il apparaît de fait comme un héros aux multiples visages, à la fois n'importe qui et personne, tel un archétype surplombant l'ensemble des récits, qu'il s'agisse de Roberto Bolaño lui-même (si peu dissimulé sous les masques d'un certain B. et d'Arturo Bolano), ou de tous ces auteurs réels ou fictifs qui peuplent les nouvelles ainsi que l'œuvre romanesque. *La littérature nazie en Amérique* rappelle, plus particulièrement, « *L'examen de l'œuvre d'Herbert Quain* », cette invention borgésienne qui consiste en un commentaire des textes d'un auteur fictif. La littérature s'en

trouve par le fait même instaurée en objet privilégié de représentation, au même titre que la psychologie des personnages ou les chemins du monde. Suivant ce principe de mise en abyme de la fiction par elle-même, Bolaño a pour sa part créé les biographies des auteurs d'une bibliothèque imaginaire dont l'ensemble offre un panorama parodique du xx<sup>e</sup> siècle. Dans ce livre, qui est aussi une petite anthologie de l'infamie, il explore les rapports intimes entre la pratique poétique et la pensée fasciste. C'est ainsi qu'il reconstruit une mémoire nazie de l'Amérique, à partir de « *Heureuse avec Hitler* », texte d'une riche poète argentine née au début du xx<sup>e</sup> siècle qui, comme nous l'apprend son biographe impartial, est demeurée « *incomprise aussi bien par la droite que par la gauche* », puis avec la saga romanesque de Zach Sodenstern (mort à Los Angeles en 2021) qui met en scène le monde souterrain du « *Quatrième Reich du Middle West américain* », en passant par « *Le Triomphe de la Vertu ou le Triomphe de Dieu* », poèmes de la très talentueuse mexicaine de Puebla, Irma Carrasco, « *où est célébrée en exquis hémistiches la victoire franquiste* ».

L'ironie, cette autre leçon borgésienne qui favorise les clins d'œil au lecteur, contribue à dévoiler le malaise qui résulte d'un regard politique sur la littérature. Loin d'offrir un espace de résistance à la barbarie qui a trop souvent été le moteur de l'Histoire, la littérature en constitue le véhicule insoupçonné. En raison de sa familiarité avec les soubassements de la bonne conscience, elle est associée à « *une forme de violence occulte* », pour présenter ainsi, dans son aspect caricatural, le miroir du mal qui a traversé le xx<sup>e</sup> siècle, et qui trouve ses ramifications chez les auteurs fictifs du début du xxi<sup>e</sup> siècle. Lue à l'aide d'une lorgnette attentive aux signes du fascisme, la littérature se donne ainsi à penser à travers son inéluctable historicité qui n'échappe pas au regard accusateur qu'il est rétrospectivement permis de poser sur elle. Au centre du vaste labyrinthe de l'Histoire formé par l'ensemble des parcours intellectuels imaginés par Bolaño trône le personnage de l'écrivain dont les avatars sont désignés comme des « *monstres* », auteurs fictifs pour qui l'exigence de l'œuvre décline tout type d'engagement moral, et qui ont su, de diverses façons, séduire leurs lecteurs. Nombreux sont ceux chez qui on reconnaît désormais les preuves d'acointance avec les pouvoirs coupables ou qui, en raison de circonstances malheureuses, pourraient prendre place parmi les monstres de Bolaño, à commencer par ce même Borges qui, après avoir serré la main de Pinochet (par courtoisie, avait-il hasardé à son corps défendant), n'a pu se faire pardonner cette « *erreur* » de parcours. Cela dit, l'ironie agit également comme le révélateur d'une profonde ambiguïté quant au rapport que l'écrivain entretient avec la mémoire historique latino-américaine, vers laquelle il ne peut se retourner qu'au risque de

devoir assumer le scandale d'une humanité coupable.

## Esthétique de l'anomalie

Dans *La littérature nazie en Amérique*, l'écriture sonde les racines du mal en suspendant tout jugement, comme si l'objectivité était instaurée en *modus operandi* pour mieux sonder le non-dit de l'Histoire. Ce qui intéresse l'écrivain est en l'occurrence l'anomalie, les irrégularités sur lesquelles s'attarde la description, pour bien mettre en relief ce qui est autrement ignoré par les discours idéologiques (qu'ils soient de droite ou de gauche). Il semblerait en fait que Bolaño ait fait sien ce projet esthétique énoncé par Marcel Schwob dans la préface à ses *Vies imaginaires* : « *Le livre qui décrirait un homme en toutes ses anomalies serait une œuvre d'art.* » L'esthétique de l'anomalie telle que l'a développée l'auteur — qui emprunte également à Schwob son intérêt pour le genre biographique — fouille les contrastes, préfère les clairs-obscur où se love une vérité étrangement inquiétante, essentiellement paradoxale. Dans le roman *Nocturne du Chili* (publié en 2000 et traduit en français deux ans plus tard), le lecteur est amené graduellement au cœur de la conscience du prêtre et critique littéraire Sebastián Urrutia Lacroix qui, au seuil de la mort, se rappelle les circonstances qui ont entouré l'élection d'Allende, puis le coup d'État de Pinochet. La passivité du personnage face aux événements s'avère être une approbation tacite du régime et sa bonne foi une complicité criminelle, lorsqu'enfin la narration fait un arrêt sur l'image : tandis qu'un cercle littéraire avait lieu à Santiago dans la maison d'une aspirante au métier d'écrivain, la torture se pratiquait au sous-sol, à l'insu des invités aveugles aux évidences. Le cauchemar résulte de la contiguïté de ces espaces de vie et de mort, de la possibilité pour la conscience de basculer subrepticement de l'un à l'autre, de se retrouver soi-même spectateur de l'innommable. C'est ainsi que l'écrivain se trouve pris au piège de la mémoire ou du cauchemar qui est son héritage. « *Le cauchemar, c'est le passé, la mémoire; pour oublier il faudrait que je sois autre* », peut-on lire dans *Monsieur Pain* (publié par Les Allusifs, en 2004). La quête identitaire du héros de ce dernier roman, s'il en est une, traduit l'impossibilité, pour le sujet, d'échapper à lui-même. Prisonnier de sa propre conscience, il ne trouvera le sommeil que pour se réveiller dans un cauchemar à l'amplification concentrique où tout acquiert un statut anormal, et à l'intérieur duquel chaque tentative de fuite « *s'ouvre sur le point le plus inattendu* », contribuant en cela à esquisser le mouvement d'une dérive individuelle qui a des résonances collectives.



Tandis qu'à Paris, en l'an 1938, Pierre Pain est « plongé dans la confusion », « au beau milieu d'un labyrinthe trop grand pour lui », le poète César Vallejo agonise dans un hôpital de cette même ville, peu avant son occupation par les nazis. Il n'est certes pas innocent que Bolaño construise tout son récit autour du mal mystérieux qui ronge Vallejo, fait biographique que l'art romanesque transforme cependant en une allégorie du mal qui peu à peu gagne l'Europe sous la forme du fascisme. Pour Pierre Pain, lui aussi poète, la disparition de Vallejo prend une valeur sacrificielle : « Je pensai : il y a un innocent pris au milieu de tout ça. Je pensai : le Sud-Américain va payer pour tous. » Pain, comme son nom l'indique en anglais, est la personnification de la souffrance; mais il représente aussi un espoir de guérison en raison de ses talents d'acupuncteur. Appelé au chevet de Vallejo pour le sauver, il se voit toutefois détourné de ses bonnes intentions par l'acceptation d'un pot-de-vin, symbole de la faute, anomalie première, fondatrice de toutes les autres, qui fera de lui un spectateur impuissant de l'irréversible cours des événements auxquels il se trouve mêlé. Dès lors mu par « l'impression d'être en train de tout perdre », Pain constate : « Une tristesse tranquille et inexorable se hissa sur mon dos et s'y installa, comme une bosse ou comme un petit frère infiniment plus sage. » L'anomalie que présente la tristesse est certes applicable au siècle qu'incarne avec intensité le héros de Bolaño (quant à Vallejo, n'est-il pas aussi permis d'imaginer, suivant cette piste symbolique, qu'il ait succombé à cette même anomalie?). Or, la logique du paradoxe à l'œuvre chez Bolaño fait également de la tristesse une sagesse, à l'origine d'un regard sensible à l'opacité du réel, à son mensonge et à l'inexprimé que ce dernier masque sous l'apparente cohérence des fictions individuelles.

### L'histoire secrète

Pierre Pain interroge le silence « empli de trous » par où s'échappe le sens à jamais inexprimé de son errance (ou de sa fuite) dans Paris, alors qu'il se déplace d'un point A à un point B sans qu'aucune causalité justifie son parcours chaotique. Chacun de ces trous, pourra penser le lecteur qui épouse le point de vue paranoïaque du narrateur habité par la culpabilité, représente une histoire secrète, comme toutes ces histoires autres qui se laissent deviner derrière celle de Pain ou même au fond de ce « puits qu'était Vallejo », comme il est dit en référence ici à son œuvre poétique. Ce qui fait l'originalité de la narration de Bolaño est donc non seulement l'évocation de ces histoires dans l'histoire, mais aussi leur invention *sui generis*, à

partir d'anecdotes, de faits inexplicables, de coïncidences douteuses qui, incrustés dans la trame principale, sont comme autant de prétextes à un changement du cours de la narration en constant danger de devenir autre. Il apparaît par ailleurs au lecteur que le roman, dans son entier, est le déploiement des courtes biographies des personnages que Bolaño reproduit en guise d'épilogue. C'est ainsi que, par cet ingénieux procédé, l'histoire racontée dans *Monsieur Pain* présente celle, secrète, contenue dans chacune de ces biographies, pleines de trous à combler par l'imagination.

Si l'Histoire est un mensonge dont les histoires particulières révèlent les dessous, l'histoire particulière se révèle, chez Bolaño, être le mensonge de la conscience. Comme le confie un des personnages d'une de ses nombreuses nouvelles : « la matrice de l'histoire particulière, c'est l'histoire secrète » : « c'est celle que nous ne connaissons jamais, celle que nous vivons jour après jour, en pensant que nous vivons, en pensant que nous avons le contrôle sur tout, en pensant que ce qu'on nous cache n'a pas d'importance » (*Des putains meurtrières*). Partant de ce principe, et pour reprendre ici une idée fondamentale de Borges selon laquelle tout livre

contient la promesse de tous les autres, l'histoire personnelle, le récit qui en est fait, contient toutes les versions possibles de celle-ci, pour ainsi être posée comme principe générateur du roman. Le récit apparaît dès lors comme un point de fuite (tout particulièrement dans *Les détectives sauvages*, son œuvre maîtresse à paraître prochainement). Ce qui bien sûr maintient le lecteur dans une constante incertitude quant à l'orientation du roman. Vers où le mène-t-il ainsi en approfondissant les dessous de la conscience ou les formes du cauchemar? De quelle matrice cherche-t-il à s'approcher si ce n'est de celle de la violence occulte qui demeure là, à la surface du quotidien, comme un motif dans le tapis qui réitère de multiples façons le retour des fantômes de l'Histoire? C'est peut-être aussi en ce sens que Bolaño parlait d'un irrémédiable retour à Comala, lieu emblématique de l'innommable. Comme l'écrivait Juan Rulfo : « Vous verrez [...] On y est sur les braises de la terre, dans la gueule de l'enfer. C'est au point que beaucoup de ceux qui y meurent, quand ils arrivent en enfer, reviennent chercher leur couverture. »

Emmanuelle Tremblay



Mathieu Beauséjour, [sans titre], dessin tiré d'une série réalisée entre 1991 et 1995, 21,5 × 27,7 cm.