Rencontres particulières au rythme de *Nocturno de Chile* et de *Suspiros de España*

Elvire Gomez-Vidal

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/3466>

DOI : 10.4000/bulletinhispanique.3466

ISBN : 979-10-300-0156-3

ISSN : 1775-3821

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2014

Pagination : 643-667

ISBN : 978-2-86781-963-6

ISSN : 0007-4640

Référence électronique

Elvire Gomez-Vidal, « Rencontres particulières au rythme de *Nocturno de Chile* et de *Suspiros de España* », *Bulletin hispanique* [En ligne], 116-2 | 2014, mis en ligne le 01 décembre 2017, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/3466> ; DOI : 10.4000/bulletinhispanique.3466

Rencontres particulières au rythme de *Nocturno de Chile* et de *Suspiros de España*

ELVIRE GOMEZ-VIDAL
Université de Bordeaux Montaigne

Cet article retrace quelques rencontres particulières à la faveur de la rencontre de son auteur avec Geneviève Champeau. Rencontres et influences réciproques entre Littérature espagnole et Littérature hispano-américaine contemporaines ; rencontre de deux écrivains, Roberto Bolaño et Javier Cercas. Ainsi s'engage une réflexion sur l'Auteur, le rôle du Poète dans la vie de la Cité, les rapports entre Littérature et Pouvoir.

Mots-clés : littérature espagnole, littérature hispano-américaine, roman de la mémoire, Bolaño, Cercas, Auteur, Engagement.

Este artículo da cuenta de algunos encuentros particulares merced al encuentro de su autora con Geneviève Champeau. Encuentros e influencias recíprocas entre Literatura española y Literatura hispano-americana contemporáneas; encuentro de dos escritores, Roberto Bolaño y Javier Cercas. He aquí lo que genera una reflexión acerca del Autor, del papel del Poeta en la vida de la Polis y de las relaciones entre Literatura y Poder.

Palabras claves: literatura española, literatura hispanoamericana, novela de la memoria, Bolaño, Cercas, autor, compromiso.

This article retraces a number of specific meetings resulting from the author's acquaintance with Geneviève Champeau: the meetings and reciprocal influences between contemporary Spanish literature and contemporary Latin American Literature; the meeting between two writers, Roberto Bolaño and Javier Cercas. Hence, gives a meditation on authorship, the role of poets in the life of cities and the relationship between Literature and Power.

Keywords: Spanish Literature, Latin American Literature, novel of memory, Bolaño, Cercas, Author, Commitment.

C'est grâce à ma chère collègue et amie, Geneviève Champeau, que j'ai découvert la littérature espagnole contemporaine. Américaniste de formation, je connaissais mal cet univers dont elle m'a ouvert les portes lorsque

j'ai été nommée Maître de Conférences à Bordeaux en 1996. Ses travaux, en particulier ceux consacrés à Juan Marsé et à Antonio Muñoz Molina, ont été d'une influence déterminante sur ma réflexion et ma démarche. Cette « rencontre » a été décisive.

Ainsi, j'ai pu me rendre compte que ces deux aires géo-culturelles, l'Espagne et l'Amérique hispanique (elles-mêmes subdivisées en diverses aires régionales), sont unies par la pratique, l'exploitation et la jouissance d'une même langue littéraire, le castillan, qui dessine encore un autre ensemble : une aire linguistique au sein de laquelle se manifestent de riches dissemblances, des variantes chatoyantes mais où, grâce à une communication, à une circulation aisée des idées, des liens puissants et des échanges sont à même de se créer. Dans son article « D'une langue l'autre, bilinguisme et autotraduction », Jean Alsina s'interroge à ce sujet :

Que désigner aujourd'hui par l'expression traditionnelle : « littérature espagnole » ? La littérature écrite en Espagne ? Certes, mais à condition —on ne saurait maintenant y échapper— de la considérer alors comme une littérature plurilingue où quatre langues au moins, selon des modalités diverses, concourent à dire l'entier du champ littéraire.

Il ajoute quelques lignes plus loin : « [...] faut-il décider de s'arrêter à la littérature écrite en 'espagnol' ? C'est le choix de faire prévaloir le critère linguistique. Mais il n'est, dans ce cas, *ni pertinent ni aisé d'isoler cette littérature de tout ce qui s'écrit dans la même langue sur le continent américain* »¹.

Il ne fait pas de doute que l'écriture romanesque latino-américaine, dans les années 60 et 70, secoua de sa torpeur le roman espagnol et lui permit d'emprunter de nouvelles voies. La dette de la *nueva narrativa española* envers les écrivains du *boom* latino-américain n'a été, à ma connaissance, que très rarement avouée, moins encore sérieusement étudiée. Dans *La novela española entre 1936 y 1980*, Martínez Cachero² précise néanmoins, lorsqu'il se penche sur *Tiempo de silencio*, le grand roman de Luis Martín Santos paru en 1962 (« *novela de cambio y, también, de cierre y apertura* », p. 250), que ce fut également en 1962 que Mario Vargas Llosa obtint le prix « Biblioteca Breve » pour son roman *La ciudad y los perros* et il ajoute ceci : « *Así empezaba una saludable irrupción, riego vivificante para nuestra novelística.* » (p. 251). Cachero, dans ce même ouvrage, consacre un chapitre à « *La irrupción de los novelistas hispanoamericanos* » (p. 274 à 299). Il souligne alors ce phénomène auquel je fais allusion, à savoir que l'on n'a pas rendu justice à l'apport des romanciers latino-américains :

Sin ton ni son se arremetió entre nosotros contra la irrupción novelística hispanoamericana no dándose cuenta, por ejemplo, de lo mucho que ésta tenía de riego saludable para la nuestra. Se habló de un fenómeno de habilidad editorial ; [...]. (p. 275)

1. Jean Alsina, « D'une langue l'autre, bilinguisme et autotraduction », *Le roman espagnol actuel, Pratique d'écriture, 1975-2000*, Tome II, Annie Bussière-Perrin (Ed.), Narbonne, Éditions du CERS, 2001, p. 319 (c'est moi qui souligne).

2. José María Martínez Cachero, *La novela española entre 1936 y 1980, Historia de una aventura*, Madrid, Editorial Castalia, 1985.

Le roman latino-américain a ainsi été perçu soit comme un intrus, soit comme un rival, mais non comme un précieux adjuvant, encore que dans les faits, ses apports aient été intégrés par les romanciers espagnols dès les années 70. Au vrai, il ne fait pas de doute que face à l'épuisement de la veine « *social-realista* » et à l'impasse de l'« *experimentalismo* », les œuvres des romanciers latino-américains, écrites dans une langue directement accessible aux écrivains et aux lecteurs espagnols, dans cette langue qui est aussi la leur, autour de laquelle et au travers de laquelle s'édifie cette « *patria ilimitada* » des mots dont parle l'écrivain Luis Landero³, ont puissamment infléchi les orientations de « *la nueva narrativa española* ». Cette langue s'était mesurée aux réalités d'un autre continent, qu'elle avait eu à nommer, elle avait bifurqué vers d'autres évolutions, elle s'était frottée à d'autres langues et elle était parvenue à pétrir des métaphores scintillantes et inusitées, à élaborer des trames d'affinités sémantiques et sémiotiques inattendues⁴. Elle était ainsi à la fois lumineusement limpide et familière mais aussi dotée d'un degré d'étrangeté plein d'attraits, regorgeant de virtualités lyriques pour le lecteur espagnol. Cette langue espagnole à l'œuvre dans les romans du *boom*⁵ s'agencait en univers romanesques qui insufflèrent un puissant renouveau aux récits de fiction espagnols. Ces romans démontraient la possibilité de concilier une réflexion sur l'écriture et le langage avec des préoccupations sociales et politiques : ils jouaient en virtuoses avec une tension subtile entre référence et auto-référence. Ils intégraient somptueusement dans leurs représentations de la réalité d'autres dimensions du réel telles que l'imaginaire collectif, la mémoire, l'histoire, l'épopée et le mythe, et renouelaient avec bonheur l'exercice de la description. Ils introduisaient à nouveau avec force l'ambiguïté⁶ en multipliant les perspectives d'approche et en remettant en cause le statut du personnage sans toutefois le détruire en tant que catégorie essentielle du récit. Ils donnaient un nouveau souffle au personnage romanesque grâce à l'emploi souple et combiné du monologue intérieur, du style indirect libre, des focalisations

3. Luis Landero, *Juegos de la edad tardía*, Barcelona, Tusquets Editores, 1996 : « *Bastaba una palabra, pues cualquiera contiene a las demás, en cualquiera puede uno reconocer su patria ilimitada* » (p. 57).

4. « *Esteban se maravillaba al observar cómo el lenguaje, en estas islas, había tenido que usar de la aglutinación, de la amalgama verbal y la metáfora, para traducir la ambigüedad formal de cosas que participaban de varias esencias.* », Alejo Carpentier, *El Siglo de las Luces*, Barcelona, Seix Barral, 1982, p. 182.

5. S'il est vrai que le *boom* et la diffusion des romans qui en font partie sont dus à la conjonction de facteurs éditoriaux et aux indéniables qualités de ces œuvres, on ne peut négliger le rôle d'illustres prédécesseurs qui ont ouvert la voie aux écrivains du *boom*, tels que l'Uruguayen Horacio Quiroga, le Mexicain Mariano Azuela, le Colombien José Eustasio Rivera, le Vénézuélien Rómulo Gallegos, le Péruvien Ciro Alegria, pour ne citer que les plus connus.

6. Dans *La nueva novela hispanoamericana*, Carlos Fuentes précise à ce sujet : « *Nuestra literatura es verdaderamente revolucionaria en cuanto le niega al orden establecido el léxico que éste quisiera y le opone el lenguaje de la alarma, la renovación, el desorden y el humor. El lenguaje en suma, de la ambigüedad : de la pluralidad de significados, de la constelación de alusiones : de la apertura.* », México, Editorial Joaquín Mortiz, 1969, p. 32.

internes, externes et omniscientes, etc. Le style direct, grâce à Mario Vargas Llosa notamment, concentrait une pluralité de sens et acquérait une complexité proprement « inouïe » : des conversations démantelées, bouleversées, s'y faisaient jour, des énoncés de différentes provenances, juxtaposés pourtant, dédoublaient le personnage en diverses instances, faisaient « communiquer » dans le cadre d'un impossible échange des personnages étrangers les uns aux autres, convoquaient des espaces/temps incompatibles, etc. Ces romans déconstruisaient l'espace et le temps sans renoncer à les représenter : au bout du compte, ils réhabilitaient l'histoire et donnaient sens à nouveau au plaisir de raconter et d'écouter. Et comme en se jouant, ils glissaient dans la trame de leurs écrits un vaste intertexte dans lequel voisinaient les œuvres les plus prestigieuses de la littérature mondiale et de la littérature en langue espagnole avec d'humbles récits oraux, ils empruntaient des structures et des schémas à des genres mineurs, roman feuilleton, roman policier, etc. Leur plus grande réussite a consisté à brasser et à marier harmonieusement d'anciennes pratiques tombées en désuétude telles que l'exercice de la description (qui, tout en prenant des distances avec la description du XIX^e siècle, n'avait pourtant aucun rapport avec les pointilleuses descriptions impersonnelles du Nouveau Roman français), avec les hardiesses du roman européen et nord-américain des années vingt⁷ (le monologue intérieur en particulier⁸), avec des audaces qui leur étaient propres (comme ces conversations « inouïes » des personnages de Vargas Llosa, comme ces représentations du réel flamboyantes et magiques) : ils ont créé ainsi, à mon sens, un nouvel espace romanesque, ouvert, accueillant, riche, polyphonique. C'est cette capacité au brassage, au « métissage textuel », cette dilatation des horizons du roman qu'ils ont injectées au roman espagnol des années 70 et 80 qui, grâce aux œuvres du *boom*, j'en suis fermement convaincue, a trouvé de nouvelles voies, propres certes, mais que ceux-ci avaient défrichées au préalable.

Ce panorama est sans doute trop vaste et peut-être peut-il sembler vague ou infondé parce qu'il n'est pas étayé par des exemples concrets. Je n'en donnerai qu'un bref aperçu en reliant les livres de deux écrivains majeurs. En effet, à cet égard, il ne fait pas de doute que l'influence de Mario Vargas Llosa sur l'écriture de Juan Marsé a été déterminante, tant au plan thématique qu'au plan des formes romanesques. Ainsi, au plan thématique, si l'on rapproche *La ciudad y los perros* (1962) de *Si te dicen que caí* (1973), romans initiatiques et d'éducation tous deux, on y voit évoluer des adolescents qui affrontent et domptent, au moyen de jeux cruels, un monde extérieur hostile, ployant sous la discipline de fer et la corruption d'un régime dictatorial, celui d'Odría au Pérou, celui de Franco en Espagne. Certains d'entre eux se plient à l'ordre établi en vainqueurs ou en vaincus, d'autres le refusent et en meurent, soit

7. Tel que l'analyse Michel Zérafra dans *La révolution romanesque*, Paris, Klincksieck, 1969.

8. « Ce romanesque nouveau ressortit à un principe dont voici une première définition : l'expression d'une vie subjective (d'une conscience considérée dans ses mouvements et selon ses niveaux) peut et doit assurer au roman cette objectivité que Balzac, Dickens ou Zola lui avaient assurée en fondant leur travail de création sur la condition sociologique de l'homme. », *ibid.*, p. 7.

de mort violente comme « *El Esclavo* », soit à petit feu comme « *Sarnita* ». Conteurs d'*aventis* ou « poètes », les récits qu'ils produisent sont des palliatifs, des « romans familiaux » ou sociaux, au moyen desquels ils élaborent d'autres réels parallèles et instaurent des rapports de force, fondés pour une grande part sur la faculté de séduction de leur parole ou de leur écriture, avec leurs camarades de jeux. Des jeux qui sont le reflet et la préfiguration des rapports sociaux dans lesquels ils auront à s'insérer.

Dans *Conversación en La catedral* (1969) et dans *Un día volveré* (1982) de Juan Marsé, l'homosexualité tisse des liens secrets entre les personnages, crée des fidélités qui dépassent leurs engagements politiques et même les bouleversent, fidélités qui vont jusqu'à la mort ou au crime : ces similitudes thématiques s'accompagnent de ressemblances formelles comme la difficulté à identifier des personnages romanesques qui ne sont souvent que des voix désincarnées ne prenant corps que peu à peu, au fil du roman, caractéristiques qui font d'eux des êtres ambivalents, à l'identité incertaine, d'une extrême ambiguïté. Ainsi, au plan des procédures narratives, l'influence de Vargas Llosa sur Juan Marsé est flagrante dès que l'on met en regard *Conversación en La catedral* et *Si te dicen que caí* : ces voix qui errent sans point d'ancrage dans *Conversación...*, dépossédées du contexte de leur énonciation et qui, dans leur entrecroisement, vont configurant une ou des histoires, font irrésistiblement songer à ces conversations fragmentées, démantelées, éclatées de *Si te dicen que caí*, qui, elles aussi, secrètent peu à peu du sens. C'est également le cas pour *Boquitas pintadas* (1969) de l'Argentin Manuel Puig, premier « roman patchwork » contemporain, à ma connaissance, constitué d'un agencement finement organisé de fragments de lettres personnelles, d'articles de presse, de comptes-rendus de procès, de récits du narrateur omniscient, de passages de journaux intimes. Cette structure narrative audacieuse tenant du roman feuilleton ne peut avoir manqué d'exercer une influence sur l'organisation narrative de *La verdad sobre el caso Savolta* d'Eduardo Mendoza (1975) bien que les deux intrigues et les réalités de référence convoquées soient tout autres. Autant dire que ces romans qui certes créent des univers bien différents, favorisent néanmoins un même type de lecture, une lecture heuristique, faite de déductions, de recoupements, de longues incertitudes, de secrets jamais entièrement percés. Une lecture qui implique le lecteur dans une reconstruction du monde romanesque afin que la plénitude de ses significations lui soit dévolue.

Dans les années 1990 et 2000, alors que le *boom* et le post-boom s'essouffent, le phénomène semble s'inverser : ce sont les romanciers latino-américains d'aujourd'hui, ceux de la « post-modernité », qui refusent de reconnaître leur dette envers le roman espagnol de ces années-là et notamment envers la « littérature de la mémoire ». Cependant, comment ne pas discerner ce que les œuvres de Juan Marsé, d'Antonio Muñoz Molina, d'Alfons Cervera, de Manuel Rivas, de Julio Llamazares et de tant d'autres ont apporté au roman latino-américain de la mémoire comme *Dos veces junio* de l'Argentin Martín Kohan (2002) ou à *Abril rojo* du Péruvien Santiago Roncagliolo (2006) ?

Or, il y a une rencontre humaine et textuelle qui donne témoignage de la richesse des chevauchements et des influences indéniables entre littérature espagnole et hispano-américaine et de la puissance des échanges entre écrivains des deux continents. En 2001 lors de la parution du livre de Cercas, *Soldados de Salamina*⁹, qui a fait de lui un auteur célèbre, peu de lecteurs espagnols avaient entendu parler de l'écrivain chilien Roberto Bolaño (1953-2003), bien plus connu que lui pourtant, et de son œuvre riche et diverse¹⁰ :

Beaucoup d'Espagnols ne connaissent Bolaño qu'en tant que personnage du best-seller d'un autre. Il s'en amuse et confirme que les choses se sont bien déroulées telles que Cercas les écrit, puis ajoute : « Ce n'est pas le premier livre dans lequel j'apparais. En Amérique du Sud, des jeunes ont fait de moi une sorte de Jack Kerouac chilien. J'apparais dans leurs histoires, comme une mascotte. Il ne faudrait pas que je devienne un personnage¹¹.

Pour beaucoup d'Espagnols, Roberto Bolaño a donc été d'abord un personnage de fiction, un personnage du livre *Soldados de Salamina* de l'Espagnol Javier Cercas. N'était-ce pas au fond une manière privilégiée d'aborder une œuvre (celle de Bolaño) où la littérature et les littérateurs en tant que personnages de fiction occupent la première place ? De « rencontrer » un auteur qui, lui-même en tant que narrateur, métamorphose avec une jubilation iconoclaste d'autres écrivains en personnages de fiction, tel Neruda dans son roman *Nocturno de Chile*¹², roman que nous allons mettre en vis-à-vis avec *Soldados de Salamina* ? Et puisque l'un des axes de compréhension du livre *Soldados de Salamina* est la problématique du héros et de l'héroïsme, soulevée par le personnage de Bolaño d'ailleurs, n'était-ce pas le meilleur moyen d'approcher la figure d'un auteur pour qui l'écriture s'est confondue avec la vie même, pour qui la création littéraire a été un acte désespéré de survie, un combat héroïque contre une mort inéluctable ?

En mi cocina literaria ideal vive un guerrero, al que algunas voces (voces sin cuerpo ni sombra) llaman escritor. Este guerrero está siempre luchando. Sabe que al final, haga lo que haga, será derrotado. Sin embargo, recorre la cocina literaria, que es de cemento, y se enfrenta a su oponente, sin dar ni pedir cuarte¹³.

Rétrospectivement, le livre *Soldados de Salamina* constitue un vibrant hommage à l'écrivain chilien mort en 2003, devenu un héros malgré lui, un de ces héros vaincus de la ville de Stockton, la cité imaginaire des combattants

9. Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets Editores, 2001.

10. *La literatura nazi en América*, 1996 ; *Estrella distante*, 1996 ; *Llamadas telefónicas*, 1997 ; *Los detectives salvajes*, 1998 ; *Amuleto*, 1999 ; *Monsieur Pain*, 1999 ; *Nocturno de Chile*, 2000 ; *Tres*, 2000 ; *Los perros románticos. Poemas 1980-1998*, 2000 ; *Putas asesinas*, 2001 ; *Amberes*, 2002 ; *Una novelita lumpen*, 2002 ; *El gaucho insufrible*, 2003 ; 2666, 2004.

11. Philippe Lançon, « 69 raisons de danser avec Bolaño », Paris, *Libération*, 26 /06/2003.

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

13. Roberto Bolaño, « Un narrador en su intimidad », Revista *Clarín*, 25/03/01. Ou encore : « *Cuando era joven, mis amigos, mis mejores amigos, decían que había que escribir como si uno fuera a morir al día siguiente* », Bolaño, « *Verbigracia* », supplément culturel du journal vénézuélien *El Universal*, mai 2002.

déchus (dans le film *Fat City –La dernière chance* en français– de Huston, 1971¹⁴), où Bolaño/personnage dans *Soldados de Salamina* a rendez-vous avec un autre héros, cet humble soldat républicain oublié, le vaincu de tant de guerres, Miralles. Des combattants vaincus et oubliés qui ne deviennent des héros qu'après leur mort, grâce à la mémoire et au récit, car seul le récit est à même de faire d'eux des héros, affirme avec force *Soldados de Salamina*.

D'autre part, le personnage de Bolaño dans *Soldados de Salamina* apparaît comme la représentation d'un écrivain dans l'œuvre fictionnelle d'un autre écrivain, Javier Cercas, lui-même personnage de son livre. Le jeu n'est pas nouveau et Dante le pratiqua à profusion dans *La divine Comédie*, si souvent évoquée par l'instance narratrice, l'auteur narrateur invisible de *Nocturno de Chile*¹⁵. Si Virgile est le guide de Dante au cours de son voyage, Sordello est l'âme qui leur permet de s'orienter aux Chants VI et VII du Purgatoire¹⁶. C'est bien ce même « *Sordel o Sordello* » (p. 26, *Nocturno...*) dont la méconnaissance tourmente Sebastián Urrutia Lacroix à intervalles réguliers au cours de sa nuit d'agonie, celui dont Neruda personnage ignore lamentablement le nom, celui évoqué par Farewell : « *el que no tuvo miedo* » (p. 26, *Nocturno...*), « *el Sordello cantado por Dante, el Sordello cantado por Pound, el Sordello del Ensenhamens d'onor, el Sordello del planh a la muerte de Blacatz* » (p. 27, *Nocturno...*). Sordello, le grand troubadour provençal du XIII^e siècle, qui fut le chantre de l'amour courtois, qu'à l'instar de Chrétien de Troyes, il ne concevait pas sans la peur (« *Amor sanz crieme et sanz peor/ est feuz sanz flame et sanz calor* »). Sordello, celui qui dans les *Ensenhamens d'onor* (« Les enseignements de l'honneur »), édicta quelles devaient être les vertus du parfait chevalier¹⁷ ; celui qui défia les grands barons de son temps dans le fameux *planh*, la plainte, l'éloge funèbre fait à cet autre troubadour et seigneur d'Aups, célèbre pour sa vaillance et sa générosité, Blacatz : « qu'on lui extraie le cœur et qu'en mangent les barons/ qui vivent sans cœur, après ils auront assez de cœur » (« *¿y Blacatz ?, una invitación al canibalismo, el corazón de Blacatz que todos deberíamos degustar* », déclare Farewell à un Urrutia décontenancé, p. 28).

Troubadours et barons, poètes et pouvoir : *Nocturno de Chile* et *Soldados de Salamina*, sous des formes bien différentes, ne cessent de s'interroger à ce sujet dans un balancement pendulaire entre référence et auto-référence.

14. Pour plus de précisions, consulter :

<http://www.cineartistes.com/index.php?page=afficher&id=John+Huston> ou encore <http://thisdistractedglobe.com/2008/05/09/fat-city-1972/>, consultés le 10/07/13.

15. Urrutia est un personnage-narrateur parlant à la première personne ; je me réfère ici non à ce personnage-narrateur, mais à l'auteur-narrateur, à l'ultime instance narrative responsable de l'écriture de *Nocturno de Chile*.

16. Dante, *La divine Comédie*, texte complet, traduction de Lamennais [http://fr.wikisource.org/wiki/La_Divine_Com%C3%A9die_\(trad._Lamennais\)](http://fr.wikisource.org/wiki/La_Divine_Com%C3%A9die_(trad._Lamennais)), consulté le 10/07/13

17. Emilio Facciole, *Sordello da Goito*, Mantove, Tipografia GRASSI, 1994.

LA BIBLIOTHÈQUE EN TROMPE-L'ŒIL DE *NOCTURNO DE CHILE*

Dans *Nocturno de Chile* « le personnel du roman » est presque exclusivement constitué d'écrivains vs lecteurs, écrivains réels pour la plupart, beaucoup d'entre eux célèbres et évoqués par leur nom ou dissimulés sous un pseudonyme, d'écrivains apocryphes parfois, d'écrivains aussi, d'écrivains frustrés, jusqu'au dictateur Pinochet lui-même qui aspire avant toute chose à la gloire littéraire dans cet épisode loufoque et burlesque de *Nocturno de Chile* (p. 115 à p. 118). Le mépris de Pinochet pour ses adversaires ne s'exprime pas en termes politiques ; considérés exclusivement en tant que lecteurs ignares ou hommes de lettres médiocres, tant Frei qu'Alessandri ou Allende sont dépouillés de leurs attributs d'hommes politiques et grotesquement dédaignés par cet écrivain méconnu (il a écrit trois livres, *Nocturno...*, p. 117) et grand lecteur (il a lu des livres d'histoire, etc., et surtout le roman à l'eau de rose insipide de Lafourcade, *Palomita blanca*, *Nocturno...*, p. 118) qu'est Pinochet (notoirement connu pour son inculture) : « *No leían ni escribían. Fingían ser hombres de cultura, pero ninguno de los tres leía ni escribía. No eran hombres de libros, a lo sumo hombres de prensa.* » (*Nocturno...*, p. 116-117)

L'homme de pouvoir jalouse secrètement le poète ? La littérature est-elle si corrompue qu'elle pourrait accueillir en son sein un Pinochet en tant qu'auteur ? Voilà ce que semble dire en ricanant l'instance narrative de *Nocturno de Chile*, qui pointe ainsi les liens complexes et ambigus entre littérature et pouvoir. Car ce sont les critiques littéraires reconnus, moins connus, que l'on peut aisément reconnaître sous leurs noms d'emprunt¹⁸, qui lisent, écrivent et consacrent les créateurs. Écrivains et scribouillards qui, à eux tous, forgent une littérature corrompue car indifférente ou complice des crimes perpétrés dans la cité : terrible indifférence d'Urrutia Lacroix se réfugiant dans la lecture des auteurs classiques durant le gouvernement d'Allende. Des auteurs classiques dont le contenu des œuvres est entièrement escamoté pour devenir simple nomenclature de titres dans ce passage glaçant qui va de la page 96 à la page 99 de *Nocturno...* et qui s'achève ainsi :

[...] y luego casi medio millón de personas desfiló en una gran marcha de apoyo a Allende, y después vino el golpe de Estado, el levantamiento, el pronunciamiento militar, y bombardearon La Moneda y cuando terminó el bombardeo el presidente se suicidó y acabó todo. Entonces yo me quedé quieto, con un dedo en la página que estaba leyendo y pensé: qué paz.

L'espace où évolue le couple charmant (María Canales, la femme de lettres qui tient un salon littéraire fréquenté par le tout Santiago intellectuel pendant que son mari, l'Américain Jimmy Thompson, qui travaille pour la sinistre

18. Nombre de commentateurs ont reconnu en Urrutia Lacroix le grand critique littéraire chilien José Miguel Ibáñez Langlois dont le pseudonyme était Ignacio Valente et en María Canales la femme de lettres María Callejas dont le mari, Michael Toconly (Jimmy Thompson dans *Nocturno...*), fut effectivement accusé, entre autres, de la torture et de la mort de Carmelo Soria, fonctionnaire espagnol de l'ONU.

DINA, torture à mort dans les caves de cette même demeure les opposants politiques) est défini par Urrutia comme « *un crucigrama* » (*Nocturno...*, p. 139). Demeure labyrinthique où sous la surface élégante et mondaine se dissimulent les horreurs de la répression, la maison de María Canales pourrait être conçue comme la mise en abyme du Chili sous la dictature. Les mots y occultent les choses : l'indifférence ou la peur se résolvent dans le silence, les poètes servant d'alibi aux tortionnaires et les hommes de lettres se mettant au service du dictateur.

Nocturno de Chile est un livre de livres, un livre sur les livres et sur les auteurs des livres, rarement à la hauteur de leurs œuvres, sauf Sordello peut-être qui sut accorder ses actes et ses mots et qui ne cesse de hanter Urrutia. Le texte entier de *Nocturno de Chile* regorge de références littéraires, il est pétri d'intertextualité ; une intertextualité bien particulière cependant car s'il est fait mention d'un nombre d'écrivains et d'œuvres véritablement impressionnant, quasiment rien ne transpire du contenu de ces œuvres. *Nocturno de Chile* est une immense bibliothèque, un simulacre de bibliothèque, ornée d'ouvrages bellement reliés mais dont les pages seraient vides à dessein. Seul Farewell (dont le nom signifie « Adieu », et constitue le titre de l'un des poèmes les plus connus de Neruda) en connaît certains et en cite plusieurs passages ou bribes en tant qu'ornement culturel qui ne fait que conforter son cynisme sarcastique.

La circulation intertextuelle de *Nocturno...* ne pourrait être effectivement activée que par un narrataire possédant une extraordinaire culture et pour qui les auteurs et les livres mentionnés prendraient vie. Tâche vaine sans doute et que le texte n'exige pas même si certaines œuvres mentionnées peuvent déployer leurs contenus dans la mémoire de tel ou tel lecteur effectif, ou bien si, grâce à un système subtil d'emphase, elles sont destinées à attirer l'attention du narrataire extradiégétique. C'est sans doute le cas du célèbre poème « Nocturno » du Colombien José Asunción Silva (mentionné p. 82 de *Nocturno...*) dont l'évidente affinité avec le titre du roman ne peut manquer d'activer la mémoire du lecteur effectif ou d'engager celui-ci à en rechercher les contenus. Les vers fameux qui clôturent le poème « *Nocturno III* » (« *Oh las sombras que se juntan y se buscan/ en las noches de negruras y de lágrimas* »¹⁹), malgré la thématique bien différente des deux œuvres, se prêtent néanmoins, décontextualisés, à l'explicitation des enjeux d'un roman dans lequel la musicalité et la mélancolie habitent ces « temps d'obscurité », proches de « ces nuits de ténèbres et de larmes » où les êtres se cherchent à tâtons pour mettre fin à leur solitude et pour surmonter la peur face à l'horreur. L'implicite, l'indicible peut-être, affleurent encore au moyen de l'intertextualité au cours de ce dialogue affreusement léger entre Urrutia Lacroix et Pinochet. Le critique éclairé Urrutia récite à cet écrivain méconnu qu'est Pinochet le poème « *El infinito* » de Giacomo Leopardi (« *un poeta italiano del siglo XIX* », p. 111), et l'on songe alors au dernier vers de ce

19. Poème d'amour qui cherche à recréer la figure de l'Aimée disparue et l'union des Amants par-delà la mort ; poème peut-être incestueux puisque dédié à la sœur du poète, Elvira, morte. José Asunción Da Silva, *Nocturno III, Obras completas*, Bogotá, Banco de la República, 1965.

poème (non cité) : « *Y el naufragar me es dulce en este mar* », qui acquiert, sur les lèvres d'Urrutia et dans la réalité de référence convoquée, une décapante ironie.

Ainsi, *Nocturno de Chile* bruisse de voix multiples, déformées, difformes parfois, réunies à dessein dans un discours d'une ironie amère où la littérature perd son âme pour devenir la petite histoire de la littérature et des littérateurs, pour se transformer en une féroce partie de chasse (que l'on songe à ce salon de Farewell à la fois bibliothèque et pavillon de chasse, p. 19). Une littérature rétablie cependant dans sa dignité par le roman *Nocturno de Chile* lui-même puisque la lettre du texte fustige avec une sourde mais extrême violence une littérature qui évacue l'Histoire en tant qu'élément constitutif de son essence, de telle sorte que, vidée de ses contenus, elle devient catalogue d'œuvres, liste d'auteurs, inventaire, bibliothèque fictive, bibliothèque en trompe l'œil.

Ainsi, par le biais de l'intertextualité, une intertextualité habilement dévoyée, *Nocturno de Chile* déclare le caractère indispensable d'une alliance, dans l'écriture romanesque, entre une représentation du réel et une constante interrogation sur sa propre nature et sur ses liens avec le réel extratextuel.

DE L'ENGAGEMENT ET DU « DÉS-ENGAGEMENT »²⁰

Si la dénonciation du « dés-engagement » des écrivains demeure oblique dans *Nocturno de Chile*, il n'en va pas de même dans *Soldados de Salamina* qui renoue ouvertement avec une littérature de l'engagement à une variante près cependant et c'est sans doute cette variante qui a déchaîné les foudres d'une partie de la critique. Cette particularité est que l'engagement de l'auteur/narrateur n'y est pas donné d'emblée, qu'il n'existe pas préalablement à l'écriture du livre. Le narrateur de *Soldados de Salamina* qui porte le nom de son auteur, Javier Cercas, met en scène une aventure intérieure qui le mène à la matérialisation et à la rédaction de la version définitive du livre *Soldados de Salamina*. Cet auteur/narrateur affiche au départ une complète indifférence pour la Guerre Civile espagnole :

[...] *tras la entrevista con Ferlosio empecé a sentir curiosidad por Sánchez Mazas; también por la guerra civil, de la que hasta aquel momento no sabía mucho más que de la batalla de Salamina o del uso exacto de la garlopa, y por las historias tremendas que engendró que siempre me habían parecido excusas para la nostalgia de los viejos y carburante para la imaginación de los novelistas sin imaginación.* (*Soldados de Salamina*, p. 21)

Il évoque en outre sa curiosité et sans doute aussi sa fascination première pour cet écrivain esthétisant et grand dirigeant de la Phalange que fut Rafael Sánchez Mazas pour aboutir à un engagement sans concessions, à une condamnation sans appel de la Phalange et du Franquisme, de l'Espagne de la Transition

20. Je reprends ici un passage d'un article antérieur : « Llanto por un guerrero » : de Bolaño, personnage de *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, à la figure de l'auteur de *Nocturno de Chile* », *Les astres noirs de Bolaño*, textes réunis et présentés par Karim Benmiloud et Raphaël Estève, PUB, 2007, p. 41 à 65.

aussi et de son fameux « Pacte du silence » et à une exaltation des valeurs éthiques, plus que politiques, véhiculées par le personnage de Miralles, le vieux républicain oublié. Le narrateur/auteur évolue donc au fil de l'œuvre : il expose la naissance puis la fermeté d'un engagement qui va s'édifiant parallèlement à la consolidation progressive de son projet d'écriture. Car *Soldados de Salamina* raconte au premier chef l'histoire de sa propre écriture, sa laborieuse rédaction par un narrateur en quête de son texte, un certain Cercas, dont Bolaño écrivain dit :

*La tercera parte [de Soldados de Salamina] se centra en el desconocido soldado republicano que le salvó la vida a Sánchez Mazas y aquí aparece un tal Bolaño, que es escritor chileno y vive en Blanes pero que no soy yo, de la misma manera que el Cercas narrador no es Cercas, aunque ambos son posibles e incluso probables*²¹.

De fait, le déclenchement de l'écriture tant dans *Nocturno de Chile* que dans *Soldados de Salamina*, encore que selon des modalités bien différentes, tient à la rencontre d'hommes qui écrivent avec d'autres hommes qui écrivent, écrivains, poètes, journalistes, scribouillards, etc. L'acte qui donne naissance à *Soldados de Salamina* est en effet la rencontre entre un certain Cercas, écrivain raté, journaliste, et le grand écrivain espagnol Sánchez Ferlosio. Au cours de cette interview, Sánchez Ferlosio fait au journaliste Javier Cercas le récit de l'aventure de son père, Rafael Sánchez Mazas, fusillé lors d'une exécution collective dans les derniers jours de la défaite républicaine. Sánchez Mazas parvint à s'échapper et, au cours de la battue qui suivit sa fuite, il se trouva face à face avec un jeune soldat républicain dont le regard (l'un des motifs essentiels de l'œuvre), le fixa avec une joie et une mansuétude insolites (« *una insondable alegría* »), et qui, avec une inexplicable magnanimité, lui laissa la vie sauve. Cet épisode est repris maintes fois au cours du roman et plusieurs versions en sont faites, mettant toutes en avant le regard pur et joyeux du jeune soldat et, en sourdine, la grandeur de son geste.

La première partie de *Soldados de Salamina* qui pourrait être considérée comme le récit de la gestation de l'œuvre, est fondée sur cette rencontre avec Ferlosio, ce qui incite Cercas, personnage narrateur parlant à la première personne, à écrire « *un relato real* » (et non pas « *una novela* »)²², consacré à Rafael Sánchez Mazas et fondé sur des documents historiques d'archives et des témoignages de première main, dûment recueillis et vérifiés par le journaliste/enquêteur/biographe, Cercas lui-même. La biographie de Sánchez Mazas occupe toute la deuxième partie du livre. Biographie de facture classique dans un premier temps, où le biographe garde une distance objective avec son sujet d'étude, une neutralité de bon aloi, son écriture évolue jusqu'à accueillir

21. Bolaño, *Entre paréntesis*, 18 avril 2001, <http://www.litmir.net/br/?b=100322&p=19>, consulté le 10/07/13 ; c'est moi qui souligne.

22. Pour plus de détails à ce sujet, voir Elvire Gomez-Vidal, « '¡Al diablo con las categorías !' : *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, un carrefour de modèles narratifs », *Constitution, circulation et dépassement de modèles politiques et culturels en Péninsule Ibérique*, Ghislaine Fournès et Jean-Michel Desvois (Ed.), Bordeaux, PUB, 2009, p. 237- 259.

progressivement la voix du narrateur/biographe Cercas, enquêteur tatillon, qui finit par prendre parti avec virulence contre le personnage historique considéré. Le narrateur, tout en s'interrogeant sur les raisons, énigmatiques pour lui, qui conduisirent des hommes brillants et cultivés ayant embrassé une idéologie « révolutionnaire » exaltant l'héroïsme et la poésie, à déclencher ce bain de sang que fut la Guerre Civile, ne peut, on l'a dit, dissimuler l'attrait secret qu'exerce sur lui dans un premier temps le personnage étudié. Mais au fil de sa rédaction, son évolution est nette et c'est bien cette évolution qui fait la force du livre, cet engagement qui mûrit sous les yeux du lecteur et qui incite le narrateur/biographe à quitter toute objectivité et à dénoncer sans ambiguïté aucune « *la brutal responsabilidad [de Sánchez Mazas] en una matanza brutal* » :

[...] *por supuesto, tampoco lamentaba Sánchez Mazas haber contribuido con todas sus fuerzas a encender la guerra que arrasó una república legítima sin conseguir por ello el temible régimen de poetas y condotieros renacentistas con el que había soñado sino un simple gobierno de pícaros, patanes y meapilas.* (Soldados de Salamina, p. 134)

Sans aucun égard désormais, le narrateur/biographe, à la fin de cette deuxième partie, censure les contradictions d'un homme qui ne fut pas à la hauteur de ses rêves exquis de raffinement et d'héroïsme (« *Exaltó viejos valores —la lealtad, el coraje— pero ejercía la traición y la cobardía* », Soldados..., p. 138). Enfin, marque suprême de mépris et coup de grâce final, Cercas ôte toute valeur à son œuvre et nie son talent d'écrivain (Sánchez Mazas est l'auteur de nombreux poèmes, essais et romans dont *Rosa Krüger*, inachevé et publié après sa mort –1984–, *La vida nueva de Pedrito de Andía* –1951–, *Las aguas de Arbeloa y otras cuestiones* –1956–, etc.) : « *Se perdió a sí mismo como escritor porque la escritura y la plenitud son incompatibles* » (Soldados..., p. 140).

L'engagement est subtil puisqu'il va se forgeant au fil de l'écriture du livre pour éclater puissamment dans la troisième partie du livre. Il s'avère donc que l'engagement, lien puissant entre l'écriture romanesque et la représentation du réel de référence, est également ici l'objet d'une méditation meta-textuelle.

LES ÉCRIVAINS ET LES HÉROS

Au début de la troisième partie intitulée « *Cita en Stockton* », le narrateur constate qu'il a bien achevé le livre qu'il se promettait d'écrire (soit la deuxième partie biographique de la version finale intitulée d'ailleurs « *Soldados de Salamina* », comme le livre entier), mais le doute et l'insatisfaction le rongent : son livre lui semble « *cojo* », bancal. Il abandonne alors ce manuscrit et se consacre en tant que journaliste à une série d'entretiens dont l'un d'eux va s'avérer littéralement vital pour la version définitive de *Soldados de Salamina* :

Uno de mis primeros entrevistados fue Roberto Bolaño. Bolaño, que era escritor y chileno, vivía hacía mucho tiempo en Blanes, un pueblo costero situado en la frontera entre Barcelona y Girona, tenía cuarenta y siete años, un buen número de libros a sus espaldas y ese aire inconfundible de buhonero hippie que aqueja a tantos latinoamericanos de su generación exiliados en Europa. Cuando fui a visitarle acababa de obtener un importante

premio literario y vivía con su mujer y su hijo en el Carrer Ample, una calle del centro de Blanes. (Soldados..., p. 14., c'est moi qui souligne).

Une ébauche d'amitié naît entre les deux hommes, Bolaño reconnaissant dans cet obscur journaliste un auteur de talent ayant écrit deux œuvres (exact dans la réalité de référence):

—Oye, che no serás tú el Javier Cercas de El Móvil y El inquilino ? El Móvil y El inquilino eran los títulos de los dos únicos libros que había publicado, más de diez años atrás, sin que nadie salvo algún amigo de entonces se diera por enterado del acontecimiento. Aturdido o incrédulo, asentí. (Soldados..., p. 145)

Les deux hommes instaurent une complicité sous le sceau des mêmes références littéraires : « *Yo leo hasta los papeles que encuentro por las calles* », dit Bolaño à Cercas qui sourit (*Soldados...*, p. 146). Javier Cercas narrateur nous transmet quelques-unes des conversations que les deux écrivains eurent au cours des mois qui suivirent. Elles sont décisives à plusieurs niveaux : d'une part, elles permettent de préciser et de polir plusieurs des enjeux de *Soldados de Salamina* comme le thème de l'homme et du héros, la définition de la « civilisation », le sens des grandes luttes politiques et idéologiques du XX^e siècle et leurs retentissements dans l'Espagne d'aujourd'hui. D'autre part, Bolaño est l'informateur qui délivre à Cercas le chaînon fondamental qui, au plan de l'intrigue, unit l'histoire de Sánchez Mazas à celle de Miralles, le vieux républicain exilé à Dijon/Stockton : Bolaño est l'adjuvant qui contribue à la résolution de l'énigme du soldat inconnu qui laissa la vie sauve à Sánchez Mazas. Enfin, les conversations à bâtons rompus entre Bolaño et Cercas/personnages constituent une réflexion sur le rôle des livres et de la littérature, sur les liens entre la vie et la littérature, entre un auteur et son livre.

La conversation ayant trait aux héros débute par un commentaire de Bolaño : « *Supongo que Allende fue un héroe* » (*Soldados...*, p. 148), qui suscite la question de Cercas : « *¿Y qué es un héroe ?* », ce à quoi Bolaño répond :

—No lo sé—dijo—. Alguien que se cree un héroe y acierta. O alguien que tiene el coraje y el instinto de la virtud y por eso no se equivoca nunca, o por lo menos no se equivoca en el único momento en que importa no equivocarse, y por lo tanto no puede no ser un héroe. O quien entiende, como Allende, que el héroe no es el que mata sino el que no mata o se deja matar. No lo sé. ¿Qué es un héroe para ti? (Soldados..., p. 148, c'est moi qui souligne).

Le thème du héros soulevé par les deux hommes agit alors comme un noyau centralisateur qui attire et aspire vers lui bien des indices qui erraient, épars, et qui soudain rassemblés, s'embrasent de significations.

Le titre tout d'abord, *Soldados de Salamina* : on se souvient de la même indifférence provocatrice de Cercas/narrateur-personnage pour la Guerre Civile et la lointaine bataille de Salamine²³. Au fil des siècles, la bataille de Salamine,

23. Qui eut lieu en 480 av. J.-C. et qui opposa les citoyens libres d'Athènes et leurs alliés à la puissante armée perse. Bataille dont Eschyle, à la fois poète et héros de guerre, fit le sujet de sa fameuse tragédie *Les Perses* (472 av. J.-C.) (Les Belles Lettres, Édition Bilingue, Paris, 2000), puis dont le récit fut repris par Hérodote, « le père de l'Histoire ».

chantée par Eschyle, par Hérodote, s'est érigée en événement fondateur et emblématique, en véritable mythe : la lutte héroïque d'une poignée de citoyens prenant les armes contre une puissante armée de mercenaires qui prétendait les envahir et les asservir, la victoire de la civilisation sur la barbarie, le triomphe de la lumineuse liberté contre l'inique tyrannie.

Ensuite l'épigraphie du livre, susceptible on le sait, d'orienter une certaine lecture de l'œuvre et de la placer sous le patronage d'une autorité : « *‘Los dioses han ocultado lo que hace vivir a los hombres’*, Hesíodo, *Los trabajos y los días* ». Hésiode (VIII^e siècle av. J.-C.), dans *Les travaux et les jours*²⁴, condamne les exploits guerriers, méprise les raffinements excessifs d'une société décadente, dénonce l'injustice, fustige le pouvoir despotique des tyrans et la cruauté de la guerre. Il prophétise qu'une « race de fer » animée par la piété, l'austérité, le travail, les joies simples, la vertu, succèdera à ce qu'il appelle « la race des héros ».

Enfin, on a vu surgir à maintes reprises sur les lèvres de Sánchez Mazas ou de José Antonio Primo de Rivera la phrase du philosophe allemand Oswald Spengler (dont on a dit que les théories inspirèrent le national-socialisme hitlérien) selon laquelle « *a última hora siempre ha sido un pelotón de soldados el que ha salvado la civilización. Por entonces, los jóvenes falangistas sentían que eran ese pelotón de soldados. [...] Sentían que eran los héroes* » (*Soldados...*, p. 86). D'ailleurs, Sánchez Mazas avait cru discerner en Benito Mussolini « *la reencarnación de los condotieros renacentistas y en su ascensión al poder el anuncio de que el tiempo de los héroes y los poetas había vuelto a Italia* » (*Soldados...*, p. 82). Et ce même Sánchez Mazas avait promis à ses amis républicains qu'il écrirait un livre intitulé « *Soldados de Salamina* », livre qu'il n'écrivit jamais et dont on peut penser, d'après les données disséminées dans le livre de Cercas, qu'il aurait pu constituer l'expression de sa gratitude envers ce soldat républicain inconnu qui lui laissa la vie sauve, qui laissa la vie sauve à un ennemi désarmé, ainsi qu'envers ces jeunes républicains qui le secoururent alors qu'il errait perdu dans les montagnes de Catalogne après sa fuite : un hommage à l'ennemi vaincu, à la manière d'Eschyle, poète et guerrier athénien, écrivant *Les Perses*. On ne peut mesurer la portée qu'aurait eu ce livre apocryphe, mais qui sait, peut-être contrebalancer l'impitoyable répression franquiste qui se prolongea bien au-delà de la guerre elle-même : Sánchez Mazas, co-fondateur de la Phalange, puis grand dignitaire franquiste eut un véritable pouvoir dans l'immédiate après-guerre mais il n'eut pas le courage politique d'avouer sa dette de reconnaissance envers un ennemi qui se montra magnanime envers lui. Et c'est le narrateur/auteur Cercas qui écrit ce livre-là, tentant d'arracher à l'infamie de l'oubli les valeurs incarnées par la République espagnole et les républicains vieillissants ou morts.

Au cours de cette conversation sur la nature de l'héroïsme et sur la figure du héros, Cercas/narrateur personnage ne peut manquer de songer à Sánchez Mazas :

24. Œuvres complètes consultables sur : <http://remacle.org/bloodwolf/poetes/falc/hesiodo/travaux.htm>

[...] *no pude evitar el recuerdo de Sánchez Mazas, que no mató nunca y que, en algún momento, antes de que la realidad le demostrara que carecía del coraje y del instinto de la virtud, acaso se creyó un héroe. (Soldados..., p. 148, c'est moi qui souligne.)*

Si Sánchez Mazas est définitivement exclu du panthéon des héros, on voit se profiler dans un autre des récits de Bolaño retranscrit par Cercas un combattant qui lutte sans espoir pour la vie et pour l'écriture comme s'il s'agissait d'un même combat vital :

Aquella mañana, le habían diagnosticado una pancreatitis [...]. Antes de dormirse esa noche, Bolaño sintió una tristeza infinita, no porque supiera que iba a morir, sino por todos los libros que había proyectado escribir y nunca escribiría, por todos sus amigos muertos, por todos los jóvenes latinoamericanos de su generación –soldados muertos en guerras de antemano perdidas– a los que siempre había soñado resucitar y que ya permanecerían muertos para siempre, igual que él, como si no hubieran existido nunca, y luego se durmió y durante toda la noche soñó que estaba en un ring peleando con un luchador de sumo, un oriental gigantesco y sonriente [igual que la muerte] contra el que nada podía y sin embargo siguió peleando toda la noche hasta que despertó [...]. (Soldados..., p. 152, c'est moi qui souligne)

D'ailleurs, en 2003, à la mort de Bolaño, Cercas écrivit un article intitulé « *Llanto por un guerrero* »²⁵ où, faisant table rase des brouilles qui les séparèrent un temps, il lui rendit un vibrant hommage. L'héroïsme de Bolaño/personnage réside dans sa sérénité à envisager sa propre mort seulement troublée par le fait qu'elle interrompt sa mission d'écrivain chargé de rendre compte des non-dits de l'Histoire. Et c'est peu de temps après que Bolaño/personnage raconte à Cercas devenu son ami, une aventure extraordinaire, celle d'un autre combattant, Miralles. À travers l'histoire de Miralles (le vieux républicain espagnol qui se rendait chaque année en vacances dans un camping de Castelldefells où Bolaño travaillait en tant qu'ouvrier d'entretien), c'est toute la Guerre civile qui est évoquée, la défaite des Républicains, l'exil, la poursuite de cette Guerre civile dans la Deuxième Guerre mondiale où les mêmes adversaires sont en lice : valeurs démocratiques de liberté, d'égalité, de justice, contre valeurs fascistes d'élitisme, d'oppression et de domination.

Dans ce récit, un guerrier, un simple soldat, Miralles, est présent dans toutes les batailles essentielles de « *aquellos tiempos de oscuridad* » (Belchite, Teruel, l'Ebre, retraite, camp de concentration à Argelès en France, Légion étrangère française). Or, certains points de la biographie de Miralles transmise par Bolaño dans cette troisième partie présentent de troublantes similitudes avec les très rares données glanées par le journaliste Javier Cercas sur le jeune soldat républicain qui laissa la vie sauve à Sánchez Mazas et dont l'image n'a cessé de le hanter. La troisième partie du livre se présente de fait sous l'aspect d'une quête/enquête, une recherche de ce soldat inconnu qui pourrait bien être Miralles, ce qui permettrait en outre d'apporter un équilibre au livre bancal, « *cojo* », de la fin de la deuxième partie. Et Javier Cercas/personnage, aidé de son ami Bolaño et de sa fiancée Conchi, parvient à le retrouver dans un hospice de Dijon, ville qu'il assimile à « Stockton », cette ville dans laquelle Bolaño et

25. Javier Cercas, « *Llanto por un guerrero* », *El país semanal*, 21/09/2003.

Miralles se donnaient autrefois rendez-vous en manière de plaisanterie lorsqu'ils se séparaient²⁶.

Bolaño raconte : la Deuxième Guerre mondiale commence. Tout se joue en Afrique dans les colonies des Alliés et celles de l'Axe. Son récit acquiert peu à peu un souffle épique et l'on y voit se profiler un groupe de soldats pitoyables, parmi lesquels Miralles, soldats misérables, déguenillés, soldats de pays vaincus sous le joug des fascistes ou des colonisateurs, soldats anonymes, et pourtant... :

Date cuenta, Javier [...]. Toda Europa dominada por los nazis y en el culo del mundo, y sin que nadie se enterase, los cuatro putos moros, el puto negro y el cabrón de español [Miralles] que formaban la patrulla D'Ornano estaban levantando por primera vez en meses la bandera de la libertad. ¡Tiene cojones la cosa! (Soldados..., p. 158)

Ces soldats dépenaillés qui brandissent le drapeau de la liberté n'ont que bien peu de rapports avec les magnifiques condottieres de l'idéal phalangiste et pourtant dès que Cercas rencontre enfin Miralles après une longue quête/enquête, dans son hospice de Dijon/Stockton, il perçoit aussitôt en lui, malgré sa vieillesse et sa décrépitude, son affinité avec les soldats de Salamine : « *Un poco intimidado por la cercanía de Miralles, me pregunté si también los veteranos de Salamina tendrían ese aire derelicto de viejo camionero atropellado* » (Soldados..., p. 184, c'est moi qui souligne). Le vieil homme pleure à l'évocation de ses amis de jeunesse morts dans les guerres et ensevelis dans une autre mort, plus terrible encore, celle de l'oubli et du manque de reconnaissance d'une société tout entière : « *Miralles dejó de hablar, sacó un pañuelo, se secó las lágrimas, se sonó la nariz ; lo hizo sin pudor, como si no le avergonzara llorar en público, igual que lo hacían los viejos guerreros homéricos, igual que lo hubiera hecho un soldado de Salamina.* » (Soldados..., p. 201, c'est moi qui souligne).

Ainsi rassemblés, ces indices dispersés dans l'œuvre prennent sens et en viennent à configurer une constellation signifiante autour de ce noyau qu'est le thème du héros soulevé par la conversation entre cet auteur et combattant héroïque qu'est Bolaño dans l'œuvre et Cercas, l'écrivain raté qui néanmoins n'abandonne pas l'écriture. Et la boucle est bouclée lorsque le narrateur prend définitivement parti :

Entonces recordé a Sánchez Mazas y a José Antonio [Primo de Rivera] y se me ocurrió que quizá no andaban equivocados y que a última hora siempre ha sido un pelotón de soldados el que ha salvado la civilización. Pensé: lo que ni José Antonio ni Sánchez Mazas podían imaginar es que ni ellos ni nadie como ellos podría jamás ingresar en ese pelotón extremo, y en cambio iban a hacerlo cuatro moros y un negro y un tornero catalán [Miralles] que estaba allí por casualidad o mala suerte y que se hubiera muerto de risa si alguien le hubiese dicho que estaba salvándonos a todos en aquel tiempo de oscuridad, y que quizá precisamente por eso, porque no imaginaba que en aquel momento la civilización pendía de él, estaba salvándola y salvándonos [...]. (Soldados..., p. 195-196)

26. Bolaño/personnage dans *Soldados de Salamina* évoque cette histoire aux pages 178 et 179; il conclut ainsi ce récit fait à Cercas/personnage : « *Y a partir de aquel día, cada vez que nos despedíamos hasta la mañana siguiente o hasta el siguiente verano, Miralles añadía siempre : “¡Nos vemos en Stockton!”* ». (Soldados..., p. 179).

Le héros, dans le livre *Soldados de Salamina*, est un « guerrier », porteur de « *el coraje, el instinto de la virtud, la insondable alegría* ». Son pouvoir réside dans une adhésion sans faille aux formes et aux manifestations les plus simples et les plus prosaïques de la vie, un amour de la vie qui lui permet d'affronter la mort en la combattant pied à pied dans une lutte sans espoir et sans merci et d'épargner la vie des autres autant qu'il est possible. On ne saura jamais si Miralles fut vraiment le jeune soldat républicain qui laissa la vie sauve à Sánchez Mazas, mais ce dont on peut être sûr c'est qu'il aurait pu l'être, qu'il avait les vertus nécessaires pour être cet homme, ce héros, qui, par générosité, se refusa à donner la mort à un ennemi désarmé et aux abois.

Le plus grand bonheur de Miralles est d'être vivant et de savoir savourer ce fabuleux privilège :

—[los niños] Siempre parecen felices.

—No se ha fijado usted bien —me corrigió Miralles—. Nunca lo parecen. Pero lo son, igual que nosotros. Lo que pasa es que ni nosotros ni ellos nos damos cuenta.

—¿Qué quiere decir?

Miralles sonrió por primera vez.

—¿Estamos vivos, ¿no? (Soldados..., p. 189)

Être vivant, pour Miralles, c'est penser, manger, aimer, danser, chanter, se souvenir, pleurer, imaginer, mourir aussi. Miralles s'est libéré de la crainte des Dieux et de la mort, il a toujours pratiqué sans le savoir un savant épicurisme, allié à un fond de stoïcisme par son attachement à la vertu, son indifférence à la douleur, aux privations et au malheur. L'épigraphe d'Hésiode vient à point nommé pour rappeler que les Dieux, les puissants, leurs guerres et leur désir de pouvoir occultent ce qui fait vraiment vivre les hommes : les joies simples de la vie. Mais ces hommes-là peuvent devenir des héros pour mettre fin à l'iniquité des Dieux. *Soldados de Salamina* forge une nouvelle lignée de héros, dégagés de leur ascendance divine, révoltés contre les Dieux et humains, si humains...

Et de fait, c'est Miralles, le héros sans le savoir, sans le vouloir, qui va sans doute donner la touche finale à la définition du héros et de l'héroïsme :

—¿Hay que joderse con los escritores!—. Se rió abiertamente. Así que lo que andaba buscando era un héroe. Y ese héroe soy yo, ¿no? ¿Hay que joderse! ¿Pero no habíamos quedado en que era usted pacifista? ¿Pues sabe una cosa? En la paz no hay héroes [...]. Los héroes sólo son héroes cuando se mueren o los matan. Y los héroes de verdad nacen en la guerra y mueren en la guerra. No hay héroes vivos, joven. Todos están muertos, muertos, muertos. (Soldados..., p. 199)

Avec une humilité vraie, Miralles nie être un héros, tout comme il taira à jamais avoir laissé la vie sauve à un ennemi désarmé, mais cependant, il donne à voir que ce qui métamorphose l'homme courageux et vertueux en héros, c'est la mort. Parce que la mort le transforme en objet d'un culte, d'un récit. Ce qui fait d'un homme un héros, c'est la mémoire des survivants, les écrits du poète qui, même à contre-courant, cristallise dans les récits qu'il lui consacre les rêves, les aspirations, les idéaux qui devraient être ceux de la communauté tout entière :

[...] allí supe que, aunque en ningún lugar de ninguna ciudad de ninguna mierda de país fuera a haber nunca una calle que llevara el nombre de Miralles, mientras yo

contara su historia, Miralles seguiría de algún modo viviendo y seguirían viviendo también, siempre que yo hablase de ellos, los hermanos García Segués –Joan y Lela– y Miquel Cardos y Gati Baldrich y Pipo Canal y el Gordo Odena y Santi Brugada y Jordi Guyadol [los amigos de la juventud de Miralles todos muertos en las guerras], seguirían viviendo aunque llevaran muchos años muertos, muertos, muertos, muertos, hablaría de Miralles y de todos ellos, sin dejarme a ninguno [...] y también de mi padre y hasta de los jóvenes latinoamericanos de Bolaño, pero sobre todo de Sánchez Mazas y de ese pelotón de soldados que a última hora siempre ha salvado la civilización y en el que no mereció militar Sánchez Mazas y sí Miralles, de esos momentos inconcebibles en que toda la civilización pende de un solo hombre y de ese hombre y de la paga que la civilización reserva a ese hombre. (Soldados..., p. 208-209, c'est moi qui souligne.)

C'est donc le récit qui opère le prodige de garder vivants ces hommes dotés de l'instinct de la vertu dans la mémoire collective et c'est à l'écrivain, au poète, au troubadour que revient ce devoir : Miralles et Blacatz ; Sordello et ses *Ensenhamens d'onor* ; Bolaño, Cercas et leurs écrits ; poètes, héros et pouvoir, on y revient.

« *ENSENHAMENS D'ONOR* »

La vision positive, volontairement naïve, presque manichéenne, peut-être obsolète, anachronique à dessein en tous cas, du héros et de l'héroïsme délivrée par le livre de Cercas est aux antipodes de l'image caricaturale du héros à l'œuvre dans *Nocturno de Chile*. Nul héros en action, nulle figure héroïque ; les personnages, même les plus illustres, sont aspirés par la médiocrité, la mesquinerie, la fourberie, la lâcheté, sauf Sordello, le troubadour, l'auteur de ces *Ensenhamens d'onor*, le guide des vertus du parfait chevalier, celui qui conseilla insolemment aux puissants barons de manger le cœur de Blacatz afin de se nourrir de ses perfections, celui qui n'hésita pas à défier le pouvoir, celui dont le nom hante Urrutia qui ignore qui il fut ou feint de l'ignorer.

L'épisode de *Nocturno de Chile* où l'auteur-narrateur met à bas, littéralement, le piédestal sur lequel sont hissés les héros (de la page 49 à la page 65) et où « *los amanuenses de la escritura de los héroes* » (p. 51, *Nocturno...*) sont vilipendés, déborde d'une ironie grinçante et rageuse. Dans un des récits de Farewell à Urrutia l'écrivain Ernst Jünger²⁷, capitaine de la Wehrmacht au temps de l'Occupation nazie en France, dîne, confortablement installé, avec l'écrivain chilien Salvador Reyes à Paris. C'est l'évocation de ce guerrier/poète, ce héros de guerre et grand écrivain, proche un temps de l'idéologie nazie, maniant « *ora la pluma, ora la espada* »²⁸ à l'instar des condottieres qu'admirait Sánchez

27. Il est à noter que la première partie de l'œuvre de Jünger, très controversée au plan idéologique, comporte un roman intitulé *Tempestades de acero* (de 1920, exaltant la guerre en tant qu'expérience intérieure), titre peut-être burlesquement dévoyé par « *la tempestad de mierda* », mots sur lesquels s'achève *Nocturno de Chile*.

28. Garcilaso de la Vega, *Égloga III*, v. 37-40: « *Entre las armas del sangriento Martel/do apenas hay quien su furor contrastel/hurté de tiempo aquesta breve suma/tomando, ora la espada, ora la pluma.* », *Obras completas*, Edición crítica de Elías L. Rivers, Madrid, Castalia, 1974.

Mazas, un des grands *topoi* du héros de la Renaissance, qui déclenche dans l'esprit du personnage-narrateur Urrutia une vision grandiose : « *el viaje a la inmortalidad de los héroes que viajan únicamente abrigados con sus escritos* » (*Nocturno...*, p. 52). Vision grandiose et apocalyptique puisque :

[...] y que el cuerpo impoluto del héroe sería conservado entre los hierros por las nieves eternas, y que la escritura de los héroes y por extensión, los amanuenses de la escritura de los héroes, eran en sí mismos un canto de alabanza a Dios y a la civilización. (*Nocturno...*, p. 51)

Farewell rétorque avec un blasement hilarant que « *sobre el tema de los héroes había mucha literatura* », une littérature frelatée où chacun peut trouver son compte et tout en se plaignant d'être mort de faim (remarques qui ponctuent tout ce passage sur les héros et qui contaminent burlesquement de leur prosaïsme les méditations pleines d'élévation spirituelle et d'enthousiasme de Urrutia Lacroix), il évoque à l'intention de son interlocuteur l'histoire de la Montagne des Héros ou Heldenberg. Ce récit prend la forme d'un conte de fées bouffonesque : l'idée lumineuse de la Montagne des Héros (qui existe effectivement près de Vienne) germe dans l'esprit d'un cordonnier qui chausse d'illustres personnages de la Cour d'un empereur d'Europe Centrale. Le projet est pharaonique :

[...] la idea del zapatero era pues, comprar la colina y consagrarla como monumento a los héroes del Imperio. No sólo a los héroes del pasado y a los héroes del presente, sino también a los héroes del futuro. (*Nocturno...*, p. 56)

Las ! Le projet naufrage lamentablement et c'est avec un féroce et jubilatoire acharnement que l'auteur narrateur invisible de *Nocturno de Chile* dont on discerne pourtant la voix s'entrelaçant aux voix de Farewell et de Urrutia dans une subtile polyphonie, met en scène les Russes vainqueurs, qui, envahissant l'Autriche, découvrirent avec stupeur que les ruines navrantes du paysage qui les entouraient étaient tout ce qui restait de ce qui avait été autrefois un lieu de recueillement à la gloire des héros : « *[el coronel ruso y sus hombres] se pusieron a caminar por las sendas de la Colina de los Héroes, y no vieron estatuas de héroes ni tumbas, sino sólo desolación y abandono [...]* » (*Nocturno...*, p. 62).

Contrairement à *Soldados de Salamina*, il règne dans *Nocturno de Chile* scepticisme ricanant, ironie féroce, désespoir désabusé, moquerie sarcastique. Mais la contradiction n'est peut-être qu'apparente, car Cercas lui aussi démystifie les héros officiels (comme Sánchez Mazas) : au vrai, il élève les anti-héros au rang de héros et fonde cette nouvelle lignée de héros caractérisés par leur « humanité ». Dans *Nocturno de Chile*, l'auteur narrateur, au moyen d'une polyphonie destructrice, abat inlassablement idées consensuelles, poncifs, écrivains consacrés, héros officiels, institutions littéraires, fonctionnements politiques et rouages du pouvoir :

Todos tarde o temprano, iban a volver a compartir el poder. Derecha, centro, izquierda, todos de la misma familia. Problemas éticos, algunos. Problemas estéticos, ninguno. Hoy gobierna un socialista y vivimos exactamente igual. Los comunistas (que viven como si el

Muro no hubiera caído), los democratacristianos, los socialistas, la derecha y los militares. O al revés ¡Lo puedo decir al revés! ¡El orden de los factores no altera el producto! ¡ Ningún problema! (Nocturno..., p. 121)

Qui parle? Urrutia, le curé de l'Opus Dei, l'opportuniste indifférent à tout autre chose qu'à sa vaine gloire littéraire, au pouvoir, à la célébrité ? Et qu'en est-il de la voix de l'auteur narrateur qui mine tous les discours, voix diffractée, insaisissable souvent, traversée par une mélancolie désenchantée ? L'auteur-narrateur de *Nocturno de Chile* cultive une littérature du désenchantement et pourtant on sent percer le cynisme iconoclaste, l'imprécation provocatrice, la dénonciation violente et acérée. Cette dénonciation est manifeste dans le ressassement du nom de Sordello, qu'Urrutia feint de ne pas « entendre », sourd à ses enseignements, dans le retour obsédant de ce « *joven envejecido* » qui l'insulte et qui est sans doute le double de lui-même ayant conservé une part de la pureté de la jeunesse, dans ce Chili devenu métaphoriquement l'arbre de Judas (*Nocturno...*, p. 137), l'arbre de la trahison et du repentir stérile, dans la démystification systématique des monstres sacrés de la littérature, dans ce fossé entre l'homme et l'œuvre, lorsqu'un, puis deux, puis bon nombre d'hommes de lettres découvrant les torturés dans les sous-sols de la maison de María Canales s'éloignent silencieusement. Cette dénonciation qui allie l'éthique et l'esthétique comme si ces deux concepts étaient inséparables l'un de l'autre dans l'esprit de l'auteur narrateur de *Nocturno de Chile*, s'en prend violemment à une littérature dont le terreau est la putréfaction de l'horreur tue et occultée, le Mal par excellence :

Así se hace la literatura en Chile, pero no sólo en Chile, también en Argentina, y en México, en Guatemala y en Uruguay, y en España y en Francia y en Alemania, y en la verde Inglaterra y en la alegre Italia. Así se hace la literatura. O lo que nosotros, para no caer en el vertedero, llamamos literatura. (Nocturno..., p. 147, c'est moi qui souligne)

La question taraudante de l'*excipit*, « *¿Tiene esto solución ?* Así se hace la literatura en Chile, así se hace la gran literatura de Occidente », littérature fondée sur le mensonge, sur le silence, sur l'évacuation de l'Histoire, non de l'Histoire officielle, celle des puissants, avec laquelle elle se confond, mais l'Histoire des humbles et des opprimés :

El joven envejecido, lo que queda de él, mueve los labios formulando un no inaudible. Mi fuerza mental lo ha detenido. O tal vez ha sido la historia. Poco puede uno solo contra la historia. El joven envejecido siempre ha estado solo y yo siempre he estado con la historia. (Nocturno..., p. 148, c'est moi qui souligne).

L'engagement dans *Nocturno de Chile* s'exprime à travers la mise en scène d'une littérature frappée d'indignité : paradoxalement, cet engagement résulte de l'exhibition d'un « désengagement » révoltant et scandaleux.

Si *Nocturno de Chile* s'achève sur un cri de désespoir qui éveille l'écœurement, un anéantissement dans l'excrément, le livre de Cercas est tout autre, et termine dans les transports d'un espoir retrouvé, d'une adhésion à des valeurs sûres, positives, d'une foi en l'homme et en l'écriture (« *relato real* » ou « *novela* ») comme le seul et le meilleur moyen de réparer l'oubli, d'émousser les arêtes

vives du réel, de le racheter, de l'infléchir efficacement même, tout comme tente de le faire également *Nocturno de Chile*, d'une tout autre manière. N'y aurait-il pas des choses de l'Histoire, du politique, de l'humain, que seuls les livres de fiction peuvent dire ? :

Pero el tiempo pasa, y el silencio y el olvido crecen, y de pronto queremos de verdad recordar y ya tenemos que recurrir a instrumentos que no son exactamente los de la memoria, entre otras cosas porque la memoria es un campo de ruinas en el que pueden exhumarse muy pocas evidencias claras.

Se llega entonces a la necesidad de la ficción, para intuir lo que nunca sabremos, para fingir que ocupamos los espacios en blanco que dejó la memoria perdida. Buscamos documentos, hacemos preguntas, pero no nos basta la sobriedad de los historiadores. El historiador investiga del país pasado, pero no siente el deseo de viajar a él, o por lo menos no hace de ese deseo, convertido en imaginación, una parte de su tarea. El novelista sí quiere viajar : no aspira sólo a saber lo que ocurrió, sino también a traerlo al presente, rescatado y vivido, hacerlo parte del ahora mismo²⁹.

CONCLUSION : NOCTURNO DE CHILE/SUSPIROS DE ESPAÑA

Le titre *Nocturno de Chile* est à rapprocher de la chanson *Suspiros de España* dans *Soldados de Salamina* comme le signe d'une musicalité commune qui parcourt ces deux œuvres. Les paroles du pasodoble *Suspiros de España* sont consignées par deux fois dans le texte du roman et l'évocation du « *pasodoble muy triste y muy antiguo* », de « *la canción más triste del mundo* », de « *una melodía tristísima* », a scandé stratégiquement le récit jusqu'à rythmer la danse imaginaire sur la tombe future de Miralles dans le final³⁰. Comme un fil ténu, la chanson *Suspiros de España* parcourt tout le roman et permet d'assembler les pièces du puzzle de l'identité de Miralles : elle est sans doute le seul indice tangible à pouvoir prouver que le soldat qui danse avec son fusil et que Sánchez Mazas remarque de ce fait au Colell, est ce même soldat qui lui laisse la vie sauve, puis cet homme mûr qui danse avec Luz dans le camping qu'évoque Bolaño, puis ce vieillard qui n'hésiterait pas à danser à nouveau ce même pasodoble avec la sœur Françoise lors de sa rencontre avec le narrateur de *Soldados de Salamina*. Vitale au plan de l'intrigue, la chanson *Suspiros de España*, dont les paroles sont connues de tous les Espagnols, l'est aussi du fait du thème de la mélancolie qu'elle distille dans la lettre du texte : la femme/« *flor* » chante une mélodie consacrée à l'Espagne/« *rosal* », dont elle a été arrachée, « arrachement » qui la laissera sans vie ; un discret « *suspiro* » s'échappe des fleurs tombées à terre au pied du rosier, séparées du tronc qui leur donnait sa sève et par conséquent condamnées à mourir. Si le film duquel la chanson est extraite³¹ est d'une

29. Antonio Muñoz Molina, préface du roman d'Ángeles López, *Martina, la rosa número trece*, Barcelona, Seix Barral, 2006, p. 7-11.

30. Pour plus d'éléments d'analyse, voir Elvire Gomez-Vidal, « III Suspiros de España : la invencible añoranza y el dato escondido », Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, FAD, inédit consultable à la Bibliothèque d'Espagnol, Université de Bordeaux 3, 2003.

31. *Suspiros de España*, Benito Perojo réalisateur, Berlin, 1938 ; Estrellita Castro, actrice et chanteuse.

niaiserie à frémir, on saisit sans peine le pourquoi du succès étendu et durable d'une complainte qui chante la souffrance de l'exil et l'amour de la terre perdue. La même nostalgie est perceptible dès le titre *Nocturno de Chile*. Si le Nocturne en tant que pièce musicale est bien connu³², il ne convient pas d'oublier que le Nocturne est également un genre lyrique cultivé par les Romantiques et les Modernistes latino-américains comme le *Nocturno III* de da Silva cité dans le texte du roman. On songe aussi à ce « *Nocturno XXXII* » de Rubén Darío dans *Cantos de vida y de esperanza* (1905), si célèbre que Bolaño ne pouvait pas ne pas connaître ces vers : « *En los instantes del silencio misterioso,/ cuando surgen de su prisión los olvidados,/ en la hora de los muertos, en la hora del reposo* »³³. C'est bien « l'heure des morts » dans la nuit sombre du Chili sous la dictature dans *Nocturno de Chile*, c'était en effet « *aquellos tiempos de oscuridad* » de l'Espagne sous le joug des franquistes, le désespoir de tant de républicains séparés des racines fécondes de l'Espagne/« *rosal* » fredonnant *Suspiros de España*.

Bien que Cercas écrivain se défende, dans les divers entretiens qu'il a accordés, d'être le narrateur du livre *Soldados de Salamina*, il n'en reste pas moins que, dans la lettre du texte, Cercas écrivain se représente dans cette figure fictive d'auteur au plus près de sa propre personne tout comme il le fait pour Bolaño, « l'écrivain chilien » devenu son ami. Si Bolaño, dans l'interview citée plus haut, affirme que « *ese Bolaño no soy yo, y Cercas tampoco es Cercas* », il précise néanmoins : « *aunque ambos son posibles e incluso probables* ». De fait, ces personnages fictifs d'auteurs présents dans *Soldados de Salamina* portent leurs noms de la vie civile ; Cercas assume son identité effective au sein de son identité fictionnelle quelles que soient les précautions oratoires externes à l'œuvre faites par les deux écrivains pour prendre des distances avec l'image d'eux-mêmes véhiculée par le livre *Soldados de Salamina*.

On ne peut que savoir gré à Cercas d'avoir donné une figure hybride d'écrivain et de héros à Bolaño dans son livre. Dans *Soldados de Salamina*, Bolaño tout comme Miralles, est le héros modeste et vertueux qui lutte sans espoir et sans répit contre une mort inéluctable afin de perpétuer la mémoire de l'infamie ; Bolaño est aussi un véritable *deus ex machina*, un écrivain qui, avec une générosité sans pareille, permet à Cercas, un autre écrivain qu'à aucun moment il ne considère comme son rival, de parachever son livre « bancal », en le mettant en contact avec le personnage de Miralles.

Et on ne peut manquer alors de revenir à cette phrase apparemment anodine, véritable signal de reconnaissance, qui avait scellé l'amitié entre les

32. Liée à l'idée de crépuscule dans la période romantique, la nuit se teinte de mystère, de mélancolie et de poésie. « *El nocturno es un término utilizado principalmente por John Field y Frédéric Chopin en obras generalmente pianísticas. Es de expresión patético-romántica y movimiento pausado que se acelera en la parte central de la obra* ». URL: es.scribd.com/doc/6786288/Las-Formas-Musicales, consulté le 10/07/13.

33. « *Los que auscultasteis el corazón de la noche/los que por el insomnio tenaz habéis oído/ el cerrar de una puerta, el resonar de un coche/ lejano, un eco vago, un ligero ruido.../ En los instantes del silencio misterioso,/ cuando surgen de su prisión los olvidados,/ en la hora de los muertos, en la hora del reposo,/ ¡sabréis leer estos versos de amargor impregnados!...* », Rubén Darío, *Nocturno XXXII, Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Cátedra, 2006.

deux personnages d'écrivains : « *Yo leo hasta los papeles que encuentro por las calles* » (*Soldados...*). Simple référence culturelle partagée, semblait-il, à laquelle pourtant la rétrolecture confère un éclat singulier. Cette phrase est une citation du *Quichotte* et renvoie à un épisode bien particulier : que l'on se souvienne, à la fin du chapitre VIII de la Première Partie, le narrateur du *Quichotte*, le « *yo* » de l'*incipit* (« *En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme* », c'est moi qui souligne), avoue de but en blanc au lecteur médusé qu'il doit suspendre son récit à un moment particulièrement palpitant (il pétrifie dans une sorte « d'arrêt sur image » l'écuyer biscayen et le Quichotte s'élançant à bride abattue l'un contre l'autre) car, dit-il, il n'a plus en sa possession la suite de l'histoire, qui s'avère donc être le texte d'un autre et non le sien comme on l'avait cru jusqu'alors. Au Chapitre IX, ce narrateur/transcripteur erre désespérément à la poursuite d'un texte qui lui échappe et qui lui permettrait de donner une suite aux aventures des personnages. Et c'est au cours d'une promenade dans « *el alcaná* » de Tolède, où, lecteur assidu et curieux puisque, dit-il, « *como yo soy aficionado a leer aunque sean los papeles rotos de las calles* »³⁴ (phrase citée approximativement par Bolaño dans *Soldados de Salamina* : « *Yo leo hasta los papeles que encuentro por las calles* », p. 146), qu'il trouve enfin un manuscrit intitulé *La historia de don Quijote de la Mancha*, écrite par un certain Cide Hamete Benengeli. Au cours de cet épisode (et dans bien d'autres), l'écrivain Cervantès semble prendre plaisir à se dissimuler derrière plusieurs masques superposés et aiguise la curiosité et l'intérêt du lecteur pour la figure de l'écrivain, pour l'ultime instance de l'écriture, voire pour l'homme même³⁵. Foin de l'effacement de l'auteur, semble dire le texte de *Soldados de Salamina*, qui entérine l'apparition concrète de l'écrivain dans l'œuvre, qui met en scène un personnage d'auteur au plus près de son être, de ses convictions, de ses engagements en tant qu'homme et en tant qu'écrivain.

Barthes, dans *Le plaisir du texte*, continuait à affirmer « la mort de l'auteur », comme il l'avait fait dans son article fracassant du même titre en 1968, mais il ajoutait aussi :

Comme institution, l'auteur est mort : sa personne civile, passionnelle, biographique a disparu ; dépossédée, elle n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit : *mais dans le texte, d'une certaine façon, je désire l'auteur*³⁶.

34. Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Real Academia española, Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2004, p. 85.

35. Carlos Fuentes interprète ainsi l'incertitude cultivée par le *Quichotte* qui ne me semble pas exclure ce plaisir à se « déguiser » de l'écrivain dont l'une des conséquences est d'attiser de la sorte la curiosité du lecteur pour « la figure de l'auteur » : « Auteur incertain : qui a écrit ce livre ? Cervantès ? De Saavedra ? Cide Hamete Benengeli ? Un anonyme copiste maure ? Le funambule masqué Ginés de Pasamonte déguisé en Maître Pedro, le joueur de marionnettes ? Le manque d'auteur parvient à peine à dissimuler le refus de l'autorité », Carlos Fuentes, « À la louange du roman », *Le Monde Diplomatique*, décembre 2005.

36. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 39 (c'est moi qui souligne).

C'est ce désir que Cercas satisfait et il s'inscrit et inscrit un autre écrivain, mort aujourd'hui, dans la lettre même de son texte. Cette inscription de l'auteur dans son texte va de pair avec un questionnement sur la responsabilité de celui-ci vis à vis de la *polis*, questionnement qui, d'une manière plus pudique, traverse également *Nocturno de Chile* où les hommes de lettres sont légion mais où l'écrivain Bolaño n'apparaît jamais... Et pourtant, « je désire l'auteur », cet auteur de *Nocturno de Chile* que *Soldados de Salamina* me permet d'approcher et qui, comme Cercas, mais autrement, a ouvert la voie à de nouvelles formes d'engagement résolument fondées sur l'alliance de l'éthique et de l'esthétique ici et ailleurs, en Espagne et en Amérique latine, dans cette « *patria ilimitada* » des mots dont parlait l'écrivain Luis Landero.

Bibliographie

Romans, poèmes, films

- Bolaño Roberto, *Nocturno de Chile*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2000.
- Carpentier Alejo, *El Siglo de las Luces*, Barcelona, Seix Barral, 1982.
- Cercas Javier, *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets Editores, 2001.
- Cervantes Saavedra Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Real Academia española, Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2004.
- Dante, *La divine Comédie*, texte complet, traduction de Lamennais [http://fr.wikisource.org/wiki/La_Divine_Com%C3%A9die_\(trad._Lamennais\)](http://fr.wikisource.org/wiki/La_Divine_Com%C3%A9die_(trad._Lamennais))
- Darío Rubén, *Nocturno XXXII, Cantos de vida y esperanza* (1905), Madrid, Cátedra, 2006.
- Da Silva José Asunción, *Nocturno III, Obras completas*, Bogotá, Banco de la República, 1965.
- Eschyle, *Les Perses* (472 av. J.-C.), Paris, Les Belles Lettres, Édition Bilingue, 2000.
- Fuentes Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1969.
- Garcilaso de la Vega, *Égloga III, Poesías castellanas completas*, ed. Elias L. Rivers, Madrid, Clásicos Castalia, 2010.
- Hésiode, *Les travaux et les jours, Œuvres complètes*, <http://remacle.org/bloodwolf/poetes/falc/hesiode/travaux.htm>
- Kohan Martín, *Dos veces junio*, Buenos Aires, Editorial sudamericana, 2002.
- Luis Landero, *Juegos de la edad tardía*, Barcelona, Tusquets Editores, 1996.
- Muñoz Molina Antonio, préface du roman d'Ángeles López, *Martina, la rosa número trece*, Barcelona, Seix Barral, 2006.
- Marsé Juan, *Si te dicen que caí*, México, Novaro Editorial, 1973.
- Marsé Juan, *Un día volveré*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982.
- Mendoza Eduardo, *La verdad sobre el caso Savolta*, Barcelona, Seix Barral, 1975.

- Vargas Llosa Mario, *La ciudad y los perros*, Barcelona, Seix Barral, 1963.
- Vargas Llosa Mario, *Conversación en La catedral*, Barcelona, Seix Barral, 1969.
- Puig Manuel, *Boquitas pintadas*, Buenos Aires, Editorial sudamericana, 1969.
- Roncagliolo Santiago, *Abril rojo*, Madrid, Alfaguara, 2006.
- Huston John, *Fat City*:
<http://www.cineartistes.com/index.php?page=afficher&id=John+Huston>
<http://thisdistractedglobe.com/2008/05/09/fat-city-1972/>
- Perojo Benito, *Suspiros de España*, Berlin, 1938.

Travaux critiques

- Alsina Jean, « D'une langue l'autre, bilinguisme et autotraduction », *Le roman espagnol actuel, Pratique d'écriture, 1975-2000*, Tome II, Bussière-Perrin Annie (Ed.), Narbonne, Éditions du CERS, 2001.
- Barthes Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.
- Gomez-Vidal Elvire, « III Suspiros de España: *la invencible añoranza y el dato escondido* », Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, FAD, inédit, Bibliothèque d'Espagnol, Université de Bordeaux3, 2003.
- « 'Al diablo con las categorías!': *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, un carrefour de modèles narratifs », *Constitution, circulation et dépassement de modèles politiques et culturels en Péninsule Ibérique*, Fournès Ghislaine et Desvois Jean-Michel (Ed.), Bordeaux, PUB, 2009.
- Martínez Cachero José María, *La novela española entre 1936 y 1980, Historia de una aventura*, Madrid, Editorial Castalia, 1985.
- Facciolle Emilio, *Sordello da Goito*, Mantove, Tipografia GRASSI, 1994.
- Zéraffa Michel, *La révolution romanesque*, Paris, Kincksieck, 1969.

Articles

- Bolaño Roberto, « *Entreparéntesis* », 18 avril 2001, <http://www.litmir.net/br/?b=100322&p=19>
- Bolaño Roberto, « *Un narrador en su intimidad* », Revista *Clarín*, 25/03/01.
- Bolaño Roberto, « *Verbigracia* », supplément culturel du quotidien vénézuélien *El Universal*, mai 2002.
- Cercas Javier, « *Llanto por un guerrero* », *El país semanal*, 21/09/03.
- Fuentes Carlos, « À la louange du roman », *Le Monde Diplomatique*, décembre 2005.
- Lançon Philippe, « 69 raisons de danser avec Bolaño », *Libération*, 26/06/03.