



HAL
open science

Formes et fonctions du silence dans *Nocturno de Chile*

Julien Roger

► **To cite this version:**

Julien Roger. Formes et fonctions du silence dans *Nocturno de Chile*. Les Cahiers du Littoral, 2007.
hal-03789948

HAL Id: hal-03789948

<https://hal.science/hal-03789948v1>

Submitted on 27 Sep 2022

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

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

Formes et fonctions du silence dans *Nocturno de Chile*

Julien Roger

Université Paris-Sorbonne

Quelques mots tout d'abord sur l'intitulé de ce colloque, « Mémoire et désenchantement ». Je crois que l'on peut dire avec Bolaño, de manière liminaire, que la culture en soi-même est basée sur la mémoire, et, plus précisément, sur la responsabilité. Et, ce qui frappe d'entrée le lecteur de *Nocturno de Chile*, c'est l'absence de sens des responsabilités du narrateur, Sebastián Urrutia Lacroix, et son absence totale de culpabilité, alors que, justement, par sa formation religieuse, il devait ressentir le poids de la culpabilité judéo-chrétienne. Hors, dit Bolaño, « vivre sans culpabilité, c'est comme vivre hors du temps, dans un perpétuel présent (...) c'est abolir la mémoire, perpétrer la lâcheté. »¹ Il n'est donc pas anodin que cette absence de culpabilité, parallèle à une mémoire défaillante, se traduise par un certain désenchantement. De ce fait, le désenchantement, dans *Nocturno de Chile*, vient de la trajectoire personnelle du narrateur, puisqu'il s'affirme d'entrée de jeu dans la position d'un mélancolique, appuyé sur un coude, à l'image de la gravure de Dürer « La mélancolie ». Désenchantement est ici synonyme de désabusement, voire presque dépression, au sens clinique du terme, mais c'est cette attitude dépressive qui est précisément le moteur de l'action, ou plutôt de la narration. Le désenchantement du narrateur, c'est sans doute celui qu'a analysé Paul Bénichou dans le dernier tome de son étude sur les romantiques français, *L'Ecole du désenchantement*, c'est-à-dire le désenchantement du Poète maudit qui se rend compte qu'il n'a pas été à la hauteur de ses propres espérances :

Le Poète maudit, succédant au Mage, peut même se convaincre qu'il exerce plus purement que lui le sacerdoce de la poésie. Le Mage reçoit sa lumière de Dieu, et il la communique à l'Humanité [...]. Le Poète maudit, entre un Idéal avare de communication et un auditoire sourd, vit dans l'échec ; mais il est souverain dans sa solitude ; il peut dédaigner ce qui [...] se refuse à lui.²

Peut-être doit-on voir dans cet intitulé « Mémoire et désenchantement » le signe d'un paradoxe : Sebastián Urrutia Lacroix vit dans l'absence de culpabilité d'une part — la perte de la mémoire (ou plutôt une mémoire sélective), mais il est rongé par la mélancolie, tout comme le peintre guatémaltèque, atteint par le *morbus melancolicus*³ — le désenchantement. Or le sujet atteint de mélancolie (synonyme de dépression aiguë, en psychiatrie moderne) est miné par la culpabilité. On peut envisager que la mélancolie serait une posture — ou plutôt une imposture — narrative de victimisation, une *captatio benevolentiae*, une manière pour le narrateur de capter son auditoire au seuil de son récit, en s'apitoyant (hypocritement) sur son sort. *A priori*, Sebastián Urrutia Lacroix est un personnage pétri de paradoxes, et il n'est peut-être pas étonnant que, par ses contradictions mêmes, un personnage de fiction ne ressemble pas à des personnes de la vie réelle. Mais on pourrait résoudre cet apparent paradoxe en disant que le narrateur incarne d'une certaine manière une mémoire historique sélective, minée par le silence, alors qu'au contraire il voudrait s'ériger en « mémoire de la littérature » chilienne des années 1950 à 2000.

Mais ce travail de reconstruction de la mémoire littéraire est, lui, voué à l'échec, tel qu'on peut le lire dans la leçon triste qu'il tire de l'épisode de la colline des héros : en effet, Farewell établit, à la fin de cet épisode, une analogie entre l'histoire du savetier et l'activité critique, qui consiste à sauver des livres de l'oubli, c'est-à-dire construire une mémoire littéraire. Cette tâche est vouée à l'échec, selon Farewell : « Y Farewell: de qué sirve la vida, para qué sirven los libros, son

¹ http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=14077 Page consultée le 6 février 2007.

² *L'Ecole du désenchantement* : Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier, Paris, Gallimard, 1992, p. 583-584. Je souligne.

³ Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 41. Tous les numéros entre parenthèses renvoient aux pages de cette édition.

sólo sombras » (64). « Y Farewell : no hay consuelo en los libros » (65). A l'instar du savetier, le critique littéraire est condamné au silence : « un día ya no se habló de él » (60). Cette attitude de Farewell annonce *in fine* le désenchantement, la mélancolie dont sera victime Sebastián Urrutia Lacroix, à savoir que toute cette tradition littéraire débouche sur la vanité de l'activité critique, comme le dit de manière cinglante Pinochet à Ibacache : « Bueno, tampoco es para tanto » (118) à propos de *Palomita blanca*. Comme le souligne Dino Plaza à propos de cet épisode :

Aquí se cifra la suerte de la crítica sustentada por Ibacache. La precariedad de su trabajo es víctima de los juicios del militar, sin que tenga buenos motivos con que contrarrestar lo que dice. La afirmación final del dictador, ese « tampoco es para tanto », clausura toda posibilidad de defender la opinión literaria que antes ha elaborado Ibacache.⁴

C'est pourquoi, me semble-t-il, le fait qu'Ibacache soit *in fine* convaincu par Pinochet de l'inanité de la critique littéraire fait naître en lui un double mouvement : d'une part un mouvement de légitime défense de son activité critique, qui est à la source même de sa litanie sénile d'autojustification face aux attaques du *joven envejecido*, et de l'autre, en creux, l'expression de sa difficulté à assumer ses actes, c'est-à-dire les zones de silence qui émaillent son discours. Comme on va le voir, le silence du narrateur serait donc à la fois une conséquence de sa mémoire sélective (car qui dit mémoire dit oubli de l'histoire) et de son désenchantement.

En effet, et sans faire de mauvais jeu de mot, on peut dire que le silence résonne dans ce roman, voire même le structure. Ou, plus précisément, on peut dire que le silence sature à la fois l'énonciation et l'énoncé, ce que nous allons voir à présent.

En ce qui concerne le temps de l'énonciation, premièrement : le moment où a lieu ce discours confessionnel produit par un personnage narrateur au seuil de sa mort se produit en pleine nuit, dans sa dernière nuit. Le titre désigne explicitement le temps de l'énonciation, la nuit : « Y entonces, en la penumbra de mi enfermedad » (149). L'allusion au nocturne, une prière monastique qui se fait en pleine nuit, et à une pièce de musique romantique, renvoie au silence : la nuit renvoie le moi profond à son intimité, à son intemporalité. Le silence nocturne favorise la vie spirituelle (cf. San Juan de la Cruz, « Noche oscura »). On voit donc dans ce thème du silence nocturne une allusion bien sûr aux romantiques pour qui la nuit, le silence sont propices au recueillement solitaire, à la mélancolie, justement, à la tristesse, au désenchantement. La nuit et le silence qui l'accompagne sont ainsi propices à l'activité créatrice. Sans vouloir enraciner Sebastián Urrutia Lacroix dans une généalogie qu'il aurait sans doute récusée, on peut voir dans le titre *Nocturno de Chile* et dans la situation d'énonciation une allusion à Rimbaud dans *Une saison en enfer* : « Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges. »⁵ Toutes proportions gardées, bien sûr.

Une petite parenthèse : toujours pour ce qui est des filiations intertextuelles d'Ibacache, je vois dans le récit d'une nuit du narrateur chez le père Pietro, avant que celui-ci ne lui expose sa technique pour chasser les colombes, une allusion à Proust, dans cette phrase :

mi sueño estuvo marcado por repentinos despertares en los que no sabía si estaba en el barco o en Chile, y si estaba en Chile, vamos a suponer, tampoco sabía si estaba en la casa de mi familia o en la casa del colegio o en la casa de un amigo, y aunque por momentos me daba cuenta de que estaba en la habitación anexa de una sacristía europea, tampoco sabía con exactitud en qué país de Europa se hallaba esa habitación y qué hacía yo allí. (84)

⁴ Dino Plaza, « La melancolía: textualización del horror en *Nocturno de Chile* », in *La memoria de la dictadura (Nocturno de Chile, Interrupciones 2)*, Fernando Moreno (ed.), Paris, Ellipses, 2006, p. 99.

⁵ *Une saison en enfer*, « Délires II. Alchimie du Verbe », in *Poésies*, Paris, Poésie/Gallimard, 1984, p. 140.

Ce passage du roman est un clair hommage au début de *Du côté de chez Swann*, lorsque Marcel fait le récit de ses nuits à Combray, ne se souvenant plus s'il est à Combray, chez Mme de Saint-Loup ou dans d'autres chambres :

Mais il suffisait que, dans mon lit même, mon sommeil fût profond et détendît entièrement mon esprit ; alors celui-ci lâchait le plan du lieu où je m'étais endormi et, quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais. (...) Toujours est-il que, quand je me réveillais ainsi, mon esprit s'agitant pour chercher, sans y réussir, à savoir où j'étais, tout tournait autour de moi dans l'obscurité, les choses, les pays, les années.⁶

Mis à part le temps de l'énonciation, le temps de l'énoncé, lui aussi, est l'expression même d'un silence, qui renvoie bien sûr à la longue nuit qu'a connue le Chili sous la dictature de Pinochet, autrement décrite comme « el apagón cultural », cette nuit culturelle qui suit la mort de Neruda en septembre 1973, et à laquelle fait allusion le narrateur :

¿Dónde se podían reunir los intelectuales, los artistas, si a las diez de la noche todo estaba cerrado y la noche, como todo el mundo sabe, es el momento propicio de la reunión y de las confidencias y del diálogo entre iguales? (...) Había toque de queda. (124)

Ce thème du silence, lié directement à la période pinochettiste, revient dans l'épisode de la maison de María Canales, puisque les opposants politiques y sont torturés en pleine nuit, et que les agissements de James Thompson sont passés sous silence — j'y reviendrai.

Pour ce qui est de la matière de l'énoncé proprement dit, et en particulier la personnalité et la vie du narrateur, force est de constater que Sebastián Urrutia Lacroix est un taiseux. Mis à part la revendication du caractère sacré de ses silences à la première page (« también los silencios ascienden al cielo y los oye Dios y sólo Dios los comprende y los juzga, así que mucho cuidado con los silencios. Yo soy responsable de todo. Mis silencios son immaculados », 11-12), avant que le *joven envejecido* ne vienne le titiller, il affirme dans l'incipit qu'il était « Mudo y en paz » (11), et réaffirme ensuite : « Yo no busco la confrontación, nunca la he buscado, yo busco la paz, la responsabilidad de los actos y de las palabras y de los silencios. » (12). Dans sa narration, son discours d'auto-justification, le narrateur a la mémoire volontiers sélective, notamment en ce qui concerne son enfance et son passage au séminaire, qu'il passe sous silence, dans une ellipse : « al cabo de mucho tiempo » (13).

En face de Farewell, il écoute, mais ne dit pratiquement rien, qu'il s'agisse de sa rencontre avec lui (« la literatura es una rareza y carece de mérito el saber leer. Y como yo, por timidez, nada le respondería... », 14), ou lors de l'épisode de *Là-bas*. Après avoir dit laborieusement le nom de Farewell au chauffeur, qui ne comprend pas : « me debatí entre decir que yo era un invitado del señor González, así sin mayores explicaciones, o callar. Opté por callar ». (18). Quand les invités de Farewell, à son arrivée, discutent, il raconte : « Recuerdo que aunque tuve ganas de participar, tal como amablemente se me invitó a hacer, opté por el silencio. » (19). Lors de sa rencontre avec Neruda et du repas qui s'en suit, il ne prend pratiquement pas la parole (24-25), de même que juste avant son départ (« junto a una pérgola de madera noble, los invitados de Farewell escuchaban recitar a Neruda. En silencio, me puse junto a su joven discípulo » 34). Il en va de même dans la cabane des paysans, dans laquelle il reste en retrait, il pense beaucoup mais parle extrêmement peu. Et dans l'épisode où Farewell l'écrase de toute son érudition (« Sordel, Sordello, ¿qué Sordello? », 26 et ss), Sebastián Urrutia Lacroix n'ose prendre la parole, de même que dans l'épisode de la colline des héros, où le narrateur écoute mais ne dit presque rien. Il est à noter que le narrateur est

⁶ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1954, p. 8 et *passim*.

certes un taiseux, mais que ce silence qu'il manifeste en public est l'indice de sa timidité, terme qui revient à de nombreuses reprises.

Cependant, alors qu'il a pris de l'assurance en lui, après quelques années, il s'empresse de raconter à Farewell son expérience d'enseignement des bases du marxisme à la Junte, tandis que Odeim et Oido lui avaient demandé de garder le secret à de nombreuses reprises : « Algo que exige una reserva máxima, dijo el señor Odeim, sobre todo ahora, en esta situación » (102) « una reserva absoluta » (103). Il dit à trois reprises qu'il comprend : « que exigen de mi parte discreción absoluta, dije. Más que eso, dijo el señor Odeim, mucho más, discreción superabsoluta, discreción y reserva extraordinariamente absoluta. » (103). « Un servicio que se realiza en la oscuridad y la mudez, lejos del fulgor de las medallas, añadió. Hablando en plata, un servicio que debe llevarse a cabo con la boca cerrada, dijo el señor Oido. Punto en boca, dijo el señor Odeim. Labios sellados, dijo el señor Oido. Silencioso como una tumba, dijo el señor Odeim. Nada de andar por ahí presumiendo de esto o de lo otro, ya me entiende, un modelo de discreción, dijo el señor Oido. » (105)

On peut considérer le fait que Sebastián Urrutia Lacroix n'arrive pas à tenir sa langue comme une revanche de sa part sur Farewell, alors que ce dernier avait pris de l'ascendant sur lui au début de sa carrière : arrivé à sa maturité, le fait que le narrateur soit trop content de tout raconter à Farewell marque pour lui une sorte de revanche, une manière de lui dire qu'il a pris le flambeau et qu'il peut désormais s'épanouir en toute liberté. Ainsi, le thème du silence, ou sa non observation, est l'indice de la maturation intellectuelle de Sebastián Urrutia Lacroix. Néanmoins, ceci est à nuancer, dans la mesure où, lorsque sa vie peut être en danger, le personnage se tait, ne dit rien, comme il le fera à propos des exactions commises dans la maison de María Canales : « Yo me hice la siguiente pregunta : ¿por qué nadie, en su momento, dijo nada ? La respuesta era sencilla: porque tuvo miedo, porque tuvieron miedo. » (142). D'où la conclusion selon laquelle Sebastián Urrutia Lacroix est, au contraire des prêtres ouvriers, de gauche, qu'il semble dénoncer en creux, un lâche, qui préfère se poser du côté des puissants plutôt que des opprimés, par crainte des représailles. Il est, en ce sens, un des meilleurs alliés de la dictature.

Le thème du silence est ainsi révélateur du rapport qu'entretient le narrateur vis-à-vis de la dictature pinochettiste. Sur ce thème de silence et politique, on peut en effet rapprocher deux passages du roman, qui sont l'indice du peu d'estime qu'a Sebastián Urrutia Lacroix pour la gauche chilienne des années 70. Le premier passage est celui où le *joven envejecido* accuse Ibacache d'être un membre de l'Opus Dei, ce que le narrateur ne nie pas. A ce moment du texte apparaît une bande de singes : « A lo lejos escucho algo como si una cuadrilla de primates se pusiera a parlotear, todos a la vez, excitadísimos... » (71). Après quelques instants, il dit : « El parloteo de los monos se ha extinguido. Qué alivio. Qué silencio. Qué paz. » (71). Il est à noter, et ce n'est nullement anodin, que ces trois dernières phrases sont à peu de choses près les mêmes que Sebastián Urrutia Lacroix utilise lorsque Pinochet a pris le pouvoir, après la présidence d'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. Me levanté y me asomé a la ventana: qué silencio. » (99) Ainsi, par le rapprochement entre ces deux phrases, le bouillonnement démocratique sous Allende est assimilé à une bande de singes, puisque c'est le même silence qui suit, dans un cas comme dans l'autre. Sebastián Urrutia Lacroix préfère ainsi le silence militaire à l'agitation démocratique, preuve s'il en est que la dictature est assimilée à un long mais bénéfique silence sous la plume du narrateur. Et c'est précisément ce silence qui va lui permettre de produire ses textes critiques : « En aquellos años de acero y silencio, al contrario, muchos alabaron mi obstinación en seguir publicando reseñas y críticas » (121)

Un autre épisode est révélateur des relations entre dictature et silence. Il s'agit du passage où Farewell impose son érudition au narrateur dans son *fundo*, lorsque naît l'expression « Sordel, Sordello, ¿qué Sordello? ». En effet, comme l'a fort bien analysé Karim Benmiloud, cette expression naît dans un environnement silencieux, voire même de surdité : « En sordina me llegaron unos acordes de tango y una voz meliflua que se quejaba cantando » (25). « Dans ce récit, le syntagme « en sordina » (et la racine *sord-*) fonctionne en réalité comme un noyau générateur »⁷ de l'expression « Sordel, Sordello, qué Sordello ? ». Karim Benmiloud conclut en disant que ce silence, cette surdité « matérialise *poétiquement* dans le récit le retour du refoulé, c'est-à-dire la culpabilité morale du narrateur liée à sa complaisance à l'égard de la dictature (...) une surdité coupable face aux cris des victimes. »⁸

Les liens entre dictature et silence sont particulièrement visibles dans la conversation qu'entretient Sebastián Urrutia Lacroix avec Pinochet, après les cours de marxisme. Tout comme cette conversation avec Farewell, son entretien avec Pinochet se fait dans une atmosphère de silence : « No se preocupe, me dijo el general Pinochet, venga conmigo. Lo seguí hasta un ventanal desde donde se dominaba el parque posterior de la casa. Una luna redonda rielaba sobre la superficie regular de una piscina. Abrió la ventana. A nuestras espaldas oí las voces en sordina de los generales hablando de Marta Harnecker. (...) y después oí un aletear que pareció rasgar la noche y luego volví, incólumne, el silencio profundo. » (110). Phrases que l'on peut rapprocher de : « En sordina me llegaron unos acordes de tango y una voz meliflua que se quejaba cantando » (25). La conversation avec Pinochet se fait entrecoupée de silences : « Durante un rato ambos permanecemos en silencio (117) et : « Volvimos a quedarnos en silencio » (118). Le narrateur observe le même silence quasi religieux avec Farewell et avec Pinochet.

Dans ce même registre, le nom de Ta gueule, celui d'un des faucons, peut être lu comme une manière d'imposer le silence aux victimes, les colombes. En effet, tous les faucons/bourreaux ont des noms, alors que les colombes, elles, sont anonymes, silencieuses. Et, la chasse aux colombes est, elle-même, une traque silencieuse. Ainsi, lorsque le narrateur se trouve avec le père Pietro, il dit : « cuando el Padre Pietro me vio djome: subamos al campanario, y yo sin decir nada seguí sus pasos y trepamos hasta la torre del campanario, abocados ambos a una tarea silenciosa y esforzada. » (85)

Le silence est l'indice du rapport que Sebastián Urrutia Lacroix entretient *sui generis* vis-à-vis de la dictature : faiblesse, couardise et lâcheté. Au contraire du caractère immaculé de ses silences tel qu'il l'affirmait dans l'incipit, il le claironne haut et fort, à propos de son silence sur les exactions chez María Canales : « ¿para qué remover lo que el tiempo piadosamente oculta? » (142). De même, toujours chez María Canales, lorsque l'acteur découvre le torturé dans la cave, il ne dit rien à personne : « el dramaturgo o el actor había cerrado la puerta sigilosamente, procurando no despertar al pobre hombre que reparaba en el sueño su dolor, y había desandado el camino y vuelto a la fiesta o tertulia literaria, la *soirée* de Maria Canales, y no había dicho nada. » (140)

Ceci dit, pour en revenir au thème de la nuit silencieuse, il est un autre aspect du silence de Sebastián Urrutia Lacroix qui, me semble-t-il a été assez peu analysé par la critique : il s'agit du « silence de sa raison », à savoir ses rêves. En effet, la nuit, le narrateur rêve beaucoup dans ce roman : ses rêves sont bien souvent, de nature politique ou religieuse.

Lorsqu'il est à Rome, après son entretien avec le pape, il écrit : « Tuve sueños inquietantes. (...) Veía una bandada de halcones, miles de halcones que volaban a gran altura por encima del océano Atlántico, en dirección a América. » (95), ce qui annonce directement le coup d'état de

⁷ « 'Sordel, Sordello, ¿qué Sordello?'. Forme et fonction d'un leitmotiv dans *Nocturno de Chile* », in *La memoria de la dictadura (Nocturno de Chile, Interrupciones 2)*, Fernando Moreno (ed.), Paris, Ellipses, 2006, p. 149.

⁸ *Ibid*, p. 158.

Pinochet, voire le plan Condor. Suit, toujours dans le rêve, l'épisode du bon mot raconté au pape par deux archéologues français sur la découverte du Saint Sépulcre, et qui contient le cadavre de Jésus Christ, et qui se conclut par une intervention du théologue allemand, Ratzinger, futur Benoît XVI, sur l'existence de Jésus. Cette blague est immédiatement contrecarrée par le narrateur, qui s'exclame : « No hay que soñar sino ser consecuente, me decía. » (96). Le narrateur refoule donc ainsi l'expression de son inconscient, de son rêve : le silence de sa raison est ici censuré, mais il est énoncé dans son souvenir. Comme s'il fallait pour se justifier aux yeux du *joven envejecido* exorciser ses rêves en les racontant, mais pour immédiatement les rejeter, le tout dans le silence de la nuit.

Un autre rêve du narrateur est celui qui se situe peu avant la fin du livre (135-138), au cours duquel le narrateur rêve que le père Antonio, dans une cour éclairée par la lune, lui montre un arbre sur une branche duquel est posé le faucon Rodrigo. Cet arbre s'avère être l'arbre de Judas, comme le lui signale le père Antonio en larmes. Le narrateur, dans ce rêve, n'arrive pas à prononcer une seule parole, il reste silencieux : « intentaba calmarlo pero de mis labios no salía un solo sonido », (136) dit-il. Ou encore : « Al principio intenté rezar, pero había olvidado todas las oraciones » (137). Ce silence du narrateur, contrairement à ce qu'il affirmait dans l'incipit (« mis silencios son immaculados », 12), est tout à fait coupable, puisque d'une certaine manière il n'arrive pas à faire face à une forme de réalité telle qu'elle lui est présentée dans le rêve. Ce rêve fait directement allusion à un châtement consécutif à une trahison, puisque, selon la légende, l'arbre de Judas est appelé ainsi car c'est l'arbre auquel Judas se serait pendu après sa trahison, les fleurs poussant directement sur le tronc étant les larmes du Christ⁹. On pourrait interpréter ce silence du narrateur, dans son rêve, d'une part, sur un premier degré, comme une incapacité à consoler son prochain, ce qui est pourtant une des missions essentielles du prêtre, et d'autre part, comme une incapacité à se prononcer sur la trahison, sur la barbarie, puisqu'il ne peut ouvrir la bouche et qu'il a oublié toutes les prières. Ainsi, Sebastián Urrutia Lacroix semble nous dire, dans ce silence pesant du rêve, que la révélation d'un contenu latent par voie de métaphore est inacceptable pour lui. La seule interprétation qu'il fait de ce rêve, quelques jours plus tard, est un sans doute un début de repentir face à ses silences coupables vis-à-vis de la dictature : « Chile entero se había convertido en el árbol de Judas, un árbol si hojas, aparentemente muerto, pero bien enraizado todavía en la tierra negra, nuestra fértil tierra negra en donde los gusanos miden cuarenta centímetros » (138). Le contenu latent du rêve lui apparaît *in fine*, par voie de métaphorisation, déplacement, à savoir tout simplement que le Chili est rongé par le mal.

On peut voir ainsi dans ce rêve un début de compréhension des horreurs de la dictature chilienne par le personnage, qui finit par comprendre que le Chili est submergé par le mal, par la trahison — l'arbre de Judas. En ce sens, le personnage n'oublie rien, et le silence qu'il observe dans le roman n'est qu'une tentative pour contourner les horreurs de la dictature, mais sans toutefois arriver à les oublier. Comme le souligne Bolaño dans une entrevue : « Je crois qu'on ne peut rien oublier même lorsqu'on a envie d'oublier. Si on pouvait oublier on pourrait être de nouveau irresponsable. On pourrait chanter autour d'un feu en plein midi. Nous pourrions nous dévorer nous-mêmes. (...) Ce qu'il y a, c'est parfois un énorme silence facile à confondre avec quelque chose de sacré, mais qui ne l'est pas. Ou il y a de la peur, qui peut aussi se confondre avec le sacré. Mais non, généralement ce qu'il y a, c'est du silence. »¹⁰

Ainsi, on peut conclure en disant que, même si les formes du silence dans *Nocturno de Chile* sont multiples, qu'il s'agisse de l'énonciation comme de l'énoncé ou du narrateur, ses fonctions

⁹ Il est dit dans la Bible, sans plus de précisions, in *Les Actes des apôtres*, I, 16-18 : « Frères, il fallait que s'accomplît l'Écriture où, par la bouche de David, l'Esprit Saint avait parlé d'avance de Judas, qui s'est fait le guide de ceux qui ont arrêté Jésus. Il avait rang parmi nous et s'était vu attribuer une part dans notre ministère. Et voilà que, s'étant acquis un domaine avec le salaire de son forfait, cet homme est tombé la tête la première et a éclaté par le milieu, et toutes ses entrailles se sont répandues », *Bible de Jérusalem*, Paris, Editions du Cerf, 1998, p. 1844.

¹⁰ http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=14077 Page consultée le 6 février 2007.

sont multiples : elles convergent toutes vers une mise en scène, pour ne pas dire en abyme, du thème de la lâcheté dans le roman, en dépit des imprécations liminaires du narrateur. Néanmoins, et justement par la lucidité qui accompagne l'interprétation du rêve sur l'arbre de Judas, il me semble que le narrateur n'est pas le personnage si souvent décrié, incapable de sentiments, de compassion et complice de la dictature. Parce qu'il décrypte son rêve sur l'arbre de Judas avec lucidité sur la situation politique du Chili, par métaphorisation, Sebastián Urrutia Lacroix accède *in fine* à une autre dimension, qui est celle d'une acuité sur l'histoire récente de son pays, sans rien renier de ses silences coupables, mais en les assumant finalement. Car à la fin de son récit, il n'a plus cette attitude silencieuse qu'il avait lors de sa jeunesse, il est d'une certaine manière, sur un plan métaphorique, réconcilié avec ses propres silences, ses propres contradictions, *a priori*, et *a priori* certes, en paix avec lui-même. Mais on peut se demander si la mention de ses rêves, en particulier l'arbre de Judas, n'est pas un souvenir-écran destiné à masquer une réalité indicible : le narrateur nous convaincrat ainsi qu'il comprend la réalité chilienne alors qu'il n'en est rien. Le silence a désormais changé de camp. Celui qui est silencieux, ce n'est plus le narrateur, mais le *joven envejecido*, la boucle est en quelque sorte bouclée : « Desde hace mucho el joven envejecido guarda silencio. » (148). Dans l'explicit, la situation de départ s'est inversée par rapport à l'incipit, le narrateur n'est plus un taiseux mais au contraire crie sans que personne ne l'écoute, comme le Poète maudit que nous avons vu au début de cet article : « ¿Esto es el verdadero, el gran terror, ser yo el joven envejecido que grita sin que nadie lo escuche? » (149-150). Face à cette insupportable solitude, celle de n'être écouté par personne, une seule réponse, la mort, c'est-à-dire le silence par excellence : « Y después se desata la tormenta de mierda. » (150)