

L'expérience de la fatalité dans deux nouvelles de Roberto Bolaño

Pablo Virguetti

► **To cite this version:**

Pablo Virguetti. L'expérience de la fatalité dans deux nouvelles de Roberto Bolaño. Nadia Aït Bachir; Nicolas Mollard. Eprouver le monde. L'expérience : faire et dire, Presses universitaires de Caen, 2020, 978-2841339730. hal-02542877

HAL Id: hal-02542877

https:

//hal-u-bordeaux-montaigne.archives-ouvertes.fr/hal-02542877

Submitted on 14 Apr 2020

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.

L'expérience de la fatalité dans deux nouvelles de Roberto Bolaño

Pablo Virguetti

Université Bordeaux Montaigne, Ameriber EA3656

Chez l'écrivain chilien contemporain Roberto Bolaño (1953-2003), l'expérience existentielle¹ est un sujet central, d'abord mis en valeur par le traitement du temps. Dans ses romans et ses nouvelles, la représentation du temps est épisodique. En effet, d'un point de vue narratologique, les jours, les mois et même les années s'écoulent sans arrêt dans les trames. Les événements narratifs s'enchaînent l'un après l'autre, parfois sous la forme du journal intime d'un poète, comme c'est le cas dans le roman *Los detectives salvajes* ; parfois en imitant le langage de la presse de faits divers et les rapports des médecins légistes, comme c'est le cas dans les récits des crimes du roman *2666*. La critique a évoqué à plusieurs reprises une forme dominée par la fragmentation du texte². Cela a comme conséquence une multiplication des situations vécues par les personnages. De plus, le style d'écriture, plutôt léger et limpide, a une tendance à se cantonner aux faits. Même si le registre change et passe, par exemple, de la troisième personne au monologue intérieur, le style reste le même : il y aura une tendance à raconter une suite d'événements sans avoir recours aux effets de forme ou à une adjectivation trop baroque. La littérature de Bolaño est en définitive une littérature du vécu, donc de l'expérience, de ce qui arrive aux personnages, de ce qu'ils éprouvent et de ce qu'ils font.

Dans ce foisonnement d'épisodes, les possibilités d'approcher différents moments de l'expérience existentielle sont multiples. Dans les études dédiées à l'auteur, il existe un intérêt particulier pour le rapport entre la fiction et le réel, compte tenu de l'inspiration biographique de plusieurs passages des récits. Une autre voie est celle de l'expérience historique, surtout par rapport à la place occupée par l'histoire des dictatures de l'Amérique latine et de la Deuxième Guerre Mondiale, des sujets qui traversent souvent les textes de l'auteur chilien. Une troisième possibilité serait de s'intéresser à l'expérience individuelle du sujet représenté dans le texte. Le personnage de l'artiste, récurrent chez Bolaño, a été l'objet de nombreux travaux, surtout dans la figure de l'alter ego de l'auteur, Arturo Belano³. La plupart de ces travaux arrivent à la conclusion que, pour l'artiste bolagnien, la création de l'œuvre d'art s'entend comme une manière de vivre, ce qui donne un sens à l'expérience de l'individu. En effet, dans les textes il est possible de trouver des traits itératifs qui permettent de dessiner un des thèmes préférés de Bolaño : l'artiste jeune, bohémien, idéaliste et révolutionnaire (mais aussi naïf parfois). Cet artiste croit à la possibilité de transformer le monde à travers l'art. Mais l'art pour lui signifie surtout art de vivre. Une manière de dire et de faire, un rapport au monde conditionné par l'approche artistique. Ce portrait ne manque pas d'humour et de prise de distance, l'artiste est aussi moqué et le récit de ses aventures s'imprègne souvent des couleurs de la parodie.

Le récit de la vie de l'artiste chez Bolaño met en exergue la problématique du destin, un motif qui apparaît dans le contraste entre l'événement ponctuel vécu par le personnage et l'idéal imaginé par l'artiste, à savoir que ce même événement (vécu de manière artistique, évidemment) reste inscrit dans l'histoire. Mais l'approche de l'artiste chilien n'est pas fantaisiste, car le personnage artiste échoue à réaliser son rêve de transcender⁴, restant à l'écart de l'histoire et devant faire face à l'oubli. Ainsi, face au mirage de l'immortalité se trouve un destin déjà scellé : celui de la disparition, de la perte, de l'échec. C'est dans cette perspective que nous allons nous concentrer sur la notion de fatalité. Nous entendons la fatalité de deux façons. D'abord en tant que concept propre à la tragédie grecque. La

¹ Nous entendons par expérience existentielle la définition du sens de l'homme à partir de la vie vécue. Dans les mots de Jean-Paul Sartre « Cela signifie que l'homme existe d'abord, se rencontre, surgit dans le monde, et qu'il se définit après ». Voir Sartre et Elkaïm-Sartre 2015, 29.

² Voir, par exemple, Ventura 2007, 187-216.

³ Voir par exemple, Bagué Quílez 2010, 829-847.

⁴ C'est ici que se joue toute l'ironie mise en place par Bolaño, car le personnage cherche à se livrer complètement à l'expérience existentielle, tout en essayant de devenir une entité transcendante en même temps.

tragédie tente de prendre la mesure de la condition humaine à travers un destin auquel il est impossible d'échapper puisqu'il a été décrété par les dieux. C'est le *fatum*, la fin tragique inéluctable qui provoque les dures épreuves traversées par les personnages. Par exemple, Œdipe est le roi de sa cité et il est aussi un héros pour son peuple, mais il ne peut pas échapper à son destin funeste. Malgré tous les signes positifs présents, depuis la position qu'il occupe dans la société jusqu'aux atouts du personnage (surtout son intelligence), Œdipe ne pourra pas éviter sa perte⁵.

D'autre part, la fatalité peut être entendue comme l'élément constitutif du *fatalisme*, doctrine propagée par le stoïcisme latin et qui a évolué à travers les époques jusqu'aux théories du fatalisme matérialiste du XVIII^e siècle (tel qu'on le trouve dans le célèbre roman de Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*⁶). Rationaliste, cette définition de fatalisme se construit à partir d'une forme de pessimisme postulant la détermination a priori d'un ordre causal. Impossible donc de changer le destin, car une série de facteurs précédant la situation déterminent son résultat. C'est-à-dire que ce destin n'est plus défini par les pouvoirs des dieux mais par une logique de cause à effet qui pourrait être expliquée de manière logique. De cette manière, si les causes sont déjà données, on ne peut pas changer les conséquences.

Pourquoi s'intéresser à la fatalité chez Bolaño ? Comme nous allons le voir, les textes eux-mêmes posent la question de l'attitude de l'homme face au destin ; notamment par rapport à la problématique de l'origine du mal, un des sujets centraux chez Bolaño, car l'expérience du mal (que nous pourrions appeler aussi la violence) est toujours éprouvée par l'individu comme traumatique et impossible à expliquer rationnellement. D'autre part, le destin est fatal, non pas uniquement parce qu'il comporte des épisodes de violence, mais aussi parce qu'il révèle comme vains les espoirs des personnages, espoirs souvent liés à une sorte de transcendance, comme nous l'avons signalé plus haut. Dans ce sens, la prose de Bolaño semble suivre de près la pensée du philosophe Emil Cioran. L'écrivain roumain développe un système de pensée où se détache un scepticisme très prononcé. Cioran est pessimiste et préfère pratiquer le paradoxe et l'ironie face à l'impossibilité de trouver du sens dans l'existence. Ainsi, il affirme, « On périt toujours par le moi qu'on assume : porter un nom c'est revendiquer un mode exact d'effondrement »⁷. Bien que Bolaño n'arrive pas à avoir une posture aussi nette que celle de Cioran, le scepticisme de ses personnages est assez visible. Nous nous servirons, donc, de cette notion pour étudier la réaction du sujet face à l'expérience de la fatalité.

Pour commencer, dans le cadre du contraste entre les espoirs et les attentes de l'individu (c'est-à-dire ses désirs) et les affres de son destin fatal, nous allons poser la question de la nature de la fatalité dans l'œuvre de Bolaño. Est-elle plutôt une fin inéluctable comme chez les Grecs ou, au contraire, le produit d'une série de causes, comme chez les rationalistes des Lumières, ce qui pourrait éventuellement conduire vers une solution rationnelle pour éviter la chute du sujet ? Nous avons choisi comme corpus deux nouvelles de Bolaño appartenant au recueil *Putas asesinas (2001)*⁸. Il s'agit des nouvelles *El ojo Silva* et *Últimos atardeceres en la tierra*.

La première nouvelle, *El ojo Silva*, raconte les retrouvailles du narrateur avec un ami rencontré au Mexique, appelé Silva et surnommé « L'œil ». La rencontre se produit quelques années plus tard à Berlin. L'œil, dont le surnom vient très certainement de la profession de photographe qu'il exerce, présente le récit d'un voyage en Inde où il doit faire un reportage sur les maisons closes du pays. Une fois sur place, les proxénètes lui offrent les services de prostituées et, face à son refus, l'amènent dans une autre maison close, celle-ci offrant les services d'enfants. Ce sont des enfants castrés qui, suivant la coutume d'une fête religieuse, se substituent à un dieu hindou pendant une semaine. À la fin de la fête, les enfants sont rejetés par leurs parents et finissent dans une maison close. L'œil Silva, horrifié, décide sur le champ de devenir la « mère » de deux enfants. Après une scène confuse où le lecteur

⁵ Voir Sophocle 1964.

⁶ Voir Diderot 1995.

⁷ Cioran 1956, 10.

⁸ Bolaño 2001.

comprend qu'un dénouement violent a lieu (le récit évitant la description de la scène violente en ayant recours à une ellipse), L'œil Silva fuit avec les enfants pour les sauver. Il va de village en village, en essayant d'échapper aux possibles représailles ou à la police. Il tente de devenir agriculteur pour subvenir aux besoins des enfants. Finalement, ce seront des efforts majeurs qui n'aboutiront à rien : les enfants meurent lors d'une épidémie. L'œil Silva, contre sa volonté, survit à la maladie. Il décide alors de rentrer en Europe. Il est inconsolable et la dernière phrase du récit le décrit pleurant sans trêve.

L'autre nouvelle, *Últimos atardeceres en la tierra*, raconte les vacances de B et de son père à Acapulco. Ils partent de la ville de Mexico, la capitale, et passent quelques jours à parcourir la station balnéaire. Là, ils vaquent à leurs occupations : ils mangent, se reposent, nagent, parcourent la ville. Mais le récit, raconté à la troisième personne, adopte la perspective de B et se focalise sur son expérience pendant ses journées à la plage. Contrairement à son père qui manifeste un enthousiasme affiché, B semble suivre les événements avec une certaine distance. Cette attitude de détachement des choses influence la perspective du récit, car il est focalisé, comme nous venons de le dire, sur le personnage de B. La perspective qui en résulte crée une ambiance d'inquiétante étrangeté. Ainsi, les personnages que le père et le fils rencontrent sont mystérieux, la mer joue un rôle symbolique important comme élément onirique, les événements semblent illogiques et incompréhensibles. Une fois de plus, l'espace de la maison close est déterminant dans le récit. En effet, depuis le début des vacances, le père est intéressé par la possibilité d'aller dans cet endroit et il demande des conseils à la réception de l'hôtel pour s'y rendre, tout cela malgré le manque d'enthousiasme de B. Le récit joue à retarder la visite à la maison close, ce qui arrive à la fin de l'histoire. Les personnages finissent dans une maison close différente de celle qui leur avait été conseillée, celle-ci étant réputée moins dangereuse. Comme nous l'avons signalé, le récit est empreint d'un effet d'inquiétante étrangeté, ce qui annonce un dénouement funeste à plusieurs reprises. En conséquence, lorsque les personnages sont à l'intérieur de la maison close et qu'après avoir gagné de l'argent dans une partie de cartes, père et fils se voient empêchés de partir par des mafieux, le lecteur ne s'étonne pas. Les deux héros sont sur le point de se battre lorsque le texte se termine, sans que le lecteur puisse connaître l'issue du combat.

Ces deux histoires mettent en place des personnages face à un destin qui s'annonce de façon inéluctable. Le ton des récits, plutôt mélancolique, voire pessimiste, semble confirmer cette idée. À la différence de la tragédie grecque où, par exemple, Œdipe est ignorant du sort funeste qui l'attend, il y a dans les deux nouvelles une conscience ou du moins une intuition de la fatalité. De forme itérative, les nouvelles annoncent cette fin. Prenons par exemple l'incipit de *El ojo Silva* :

Mauricio Silva, llamado el Ojo, siempre intentó escapar de la violencia aun a riesgo de ser considerado un cobarde, pero de la violencia, de la verdadera violencia, no se puede escapar⁹.

Le récit présente Silva comme quelqu'un de courageux, mais le texte insiste en même temps sur le fait qu'il y a une violence à laquelle nul ne peut échapper. Le destin fatal fait penser à l'issue inévitable de la tragédie grecque. Le rapport à la tragédie ne s'arrête pas là, car cette ouverture du récit rappelle la manière de parler de l'oracle. Nous pouvons aussi noter que le texte divise la nature de la violence en deux degrés. Si la violence véritable est qualifiée de fatale, car on ne peut pas y échapper, il y aurait une autre violence, que nous pouvons supposer par antinomie « fausse », qui ne renferme pas cette nature funeste. Pour Cioran, la vraie violence est celle de l'expérience de l'échec existentiel, celui-ci ayant le rôle d'outil d'apprentissage. Ainsi, il déclare « Nous devons la quasi-totalité de nos découvertes à nos violences, à l'exacerbation de nos déséquilibres »¹⁰. La violence est donc

⁹ *Ibid.*, 11.

¹⁰ Cioran 1956, 9.

consubstantielle à la fatalité. C'est ce que découvrira Silva, comme l'annonce le récit de Bolaño de manière liminaire.

Dans le cas de B, les signes indiquant cette issue violente qui marque la fatalité sont aussi clairs que nombreux : une femme que B rencontre à la terrasse de l'hôtel lui dit qu'un orage approche ; un inconnu qui devient ami avec son père lui serre la main de façon brutale ; un pêcheur à la plage dit que ce n'est pas une bonne journée pour se baigner. Des avertissements qui semblent mener le lecteur vers la confirmation de ces signes : dans un moment en apparence paisible où ils sont en train de manger, B arrive à une conclusion pessimiste, « A partir de ese momento él sabe que se está aproximando el desastre »¹¹.

Outre le fait de créer un effet de suspense chez le lecteur, tous ces signes semblent impliquer une nature de non causalité. Tantôt des événements dont on ne connaît pas la cause sont annoncés, tantôt les faits arrivent sans aucune explication. D'où la surprise du jeune B face à ces signes : il ne s'attend pas à ce que quelqu'un lui serre la main avec une telle force et encore moins à l'annonce prophétique d'un orage qui serait en train d'approcher. Ces exemples montrent donc une fatalité qui s'exprime sous la forme de quelque chose d'impossible à éviter et encore plus à comprendre. C'est une idée du destin proche de celle de la tragédie grecque. C'est-à-dire un destin qui n'obéit pas à une loi de causalité comme le prétendent les défenseurs du fatalisme matérialiste.

Cette possibilité d'un destin fatal échappant à la connaissance est une des préoccupations récurrentes chez Bolaño. Un passage de son roman *Los detectives salvajes* pose cette question en substituant la notion du mal à celle du destin. C'est le même principe, qui consiste à problématiser un devenir inéluctable comme le résultat d'une série de causes ou bien comme le fruit du hasard : « *Belano, le dije, el meollo de la cuestión es saber si el mal (o el delito o el crimen o como usted quiera llamarle) es casual o causal* »¹². Le jeu de mots formule la question du destin fatal et semble montrer un besoin de rationaliser le danger, malgré l'impossibilité de le contrôler. Ce qui est en jeu pour Bolaño, c'est le principe même de la modernité. Si l'homme a bâti la modernité sous les auspices de la raison, pourquoi est-il toujours incapable d'en finir avec la violence ? Evidemment, Bolaño n'est pas le premier à se poser cette question, il y a tout un genre qui traite le problème : le roman policier. Mais, si le roman policier se focalise sur la résolution de l'énigme, les récits de Bolaño se focalisent, eux, sur l'attitude des personnages confrontés au destin violent. Ainsi, nous pouvons formuler la question que Bolaño se pose : comment vivre en sachant que tout mène à la violence, que la présence de la violence est inévitable dans la vie ?

Dans les nouvelles qui nous occupent, les signes prophétiques que nous avons décrits suggèrent un destin soumis au hasard. En conséquence, les personnages se heurtent à l'incompréhension lorsqu'ils tâchent de comprendre ce qui est en train de leur arriver. L'histoire de B offre plusieurs exemples qui vont dans ce sens. Les événements s'imposent souvent à cause des initiatives du père et B reste en retrait dans un effort pour rationaliser qui s'avère toujours vain. B est, en permanence, face à des informations dont la signification lui échappe ou dont la nature lui semble floue : « *Sin saber cómo, de pronto B se encuentra caminando con su padre y con el ex clavadista hasta llegar a donde han dejado aparcado el Mustang* »¹³. Quoique Bolaño fasse attention à faire de B un personnage résolument indépendant (souvenons-nous de l'importance de l'artiste révolutionnaire), il est néanmoins dans un rapport de filiation et ses activités s'intercalent avec les activités proposées par le père. Ce rapport de filiation semble être la reconstitution en miniature de la confrontation entre le personnage et le destin. B ne peut pas échapper aux liens qu'il a avec son père et il est obligé de suivre. Pour cette raison, pendant toute la diégèse, il ne choisit que rarement ce qu'il veut faire. Surtout, les initiatives de B ne risquent pas de changer le plan du voyage, qui semble être un plan qui dépasse B. Cette situation fait écho, une nouvelle fois, à la situation de l'individu impuissant face au temps de son existence. Ainsi, B ne sait jamais où ils vont manger, dormir ou se promener. C'est son père, comme figure dominante, qui décide

¹¹ Bolaño 2001, 54.

¹² Bolaño 1998, 397.

¹³ Bolaño, 2001, 48.

de façon intempestive ce qu'ils vont faire. Le destin de B dépend du père, démiurge dont le lecteur n'arrive jamais à saisir les motivations. Le père n'est donc pas un agent protecteur de son fils, mais plutôt la personnification du destin. C'est le père qui mène le fils à sa perte, malgré le fait évident que ses intentions sont bonnes.

Cette symbolique du destin personnifié est aussi présente dans *El ojo Silva*. Lorsque le photographe est dans la maison close, le personnage découvre un portrait du dieu hindou à l'origine du rituel de castration des enfants. Le texte explique comment Silva fixe le tableau et semble se rendre compte que le destin de ces enfants a été décidé par ce dieu, étrange à ses yeux. L'image qu'il fixe est pour lui la source de ce qui arrive aux enfants : « *Durante un rato el Ojo miró al dios y al principio se sintió atemorizado, pero luego sintió algo parecido a la rabia, tal vez al odio* »¹⁴. De par son nom, L'œil prend alors une double signification, il n'est pas seulement le témoin de ce qui se passe, mais aussi celui qui voit plus loin, celui qui comprend la tragédie à laquelle le destin a condamné les deux enfants. Ce qui explique la haine qu'il éprouve vis-à-vis de l'image du dieu.

La fatalité semble venir chez Bolaño d'un pouvoir qui échappe à l'analyse rationnelle. Pire encore, les responsables du désastre, ce sont les figures tutélaires, censées protéger, c'est-à-dire le père et le dieu hindou. Or, quelle est l'attitude des protagonistes face à ce destin ? De manière remarquable, les attitudes des deux personnages sont opposées. Tandis que Silva tente de lutter contre la fatalité, sans succès, B semble préférer l'indifférence totale. Pour Silva, la découverte du tableau du dieu hindou dans la maison close place le symbole religieux au cœur du destin funeste. C'est au même moment que Silva décide de se rebeller, en fixant l'image du dieu sur le mur. Ensuite il se met à fumer, puis à pleurer. Nous avons dit que L'œil a un rôle double, celui qui comprend le destin, et celui de témoin. C'est en raison de ces deux rôles qu'il se met à pleurer. Nous pouvons même dire que L'œil a trop vu : il vient de connaître l'horreur et il est bouleversé par l'expérience. Il comprend que la fin sera funeste. À partir de cet instant, Silva tente de sauver les enfants et le récit transmet l'importance de son effort par l'hyperbole. Il multiplie les déplacements jusqu'à l'absurde pour tenter de fuir : plusieurs bus, trains et taxis sont empruntés. La même figure de style, l'hyperbole, peut définir sa détermination à devenir agriculteur pour subvenir aux besoins des enfants : « *Se hizo agricultor. Cultivaba un pequeño huerto y en ocasiones trabajaba para los campesinos ricos de la aldea* »¹⁵. Les gestes, désespérés, donnent l'impression d'un personnage de plus en plus petit par rapport à la fatalité : le signe hyperbolique n'est jamais loin de l'absurde. L'œil raconte la vision de ses enfants en train de s'éloigner dans les champs jusqu'à disparaître complètement. Le contraste entre cette vision et l'onomastique du personnage annonce sa crise. En essayant de sauver les enfants de leur destin tragique, L'œil essaie de se substituer au destin et, dans ce geste, cherche la rédemption d'une situation typologique chez Bolaño : celle de l'exilé latino-américain errant qui cherche lui-même à échapper à son passé. Pourtant, se rebeller pour échapper au passé et à l'avenir (c'est-à-dire à l'expérience de l'existence) est impossible si nous reprenons Cioran. « Le rythme même de notre vie est fondé sur l'honorabilité de la révolte »¹⁶. Mais l'acte de la révolte débouche sur l'échec de l'individu, car « c'est de lui, de l'acte, et du culte qui s'y attache, que procède la tension de notre esprit et ce besoin d'éclater et de se détruire au cœur de la durée »¹⁷. C'est ce qui semble arriver à Silva, qui cherche à se rebeller contre le destin des enfants sans y parvenir.

Le jeune B, pour sa part, s'adapte aux situations imposées par son père. En effet, le récit est focalisé sur le personnage de B et le lecteur comprend qu'il sait, instinctivement, qu'un danger certain s'approche. Mais cette adaptation ne manifeste pas un effort de compréhension de la réalité de la part de B. Au contraire, l'adaptation est la conséquence d'un regard distant, sceptique et ironique du personnage principal. Une scène en particulier reflète cette attitude. B loue une planche pour nager jusqu'à l'île proche de la plage. L'entreprise qu'il se propose lui demande beaucoup de temps et d'efforts à cause du

¹⁴ *Ibid.*, 21.

¹⁵ *Ibid.*, 23.

¹⁶ Cioran 1956, 20.

¹⁷ *Ibid.*, 21.

courant. Mais, lorsqu'il a parcouru presque tout le chemin, il se laisse emporter dans le sens contraire par le courant.

*Y justo antes de llegar, unas olas imprevistas dificultan su aproximación a la playa. (...) Entonces B deja de remar y se queda quieto, a merced del oleaje, y las olas comienzan a alejarlo paulatinamente de la isla. Cuando por fin reacciona la tabla ha retrocedido y está otra vez a medio camino. Después de calcular las distancias, B opta por regresar*¹⁸.

La scène est tout à fait symbolique du rapport entre le personnage et le destin. B établit une attitude de relâchement vis-à-vis du destin, représenté par les vagues. L'expression choisie par le texte transmet ce sentiment, car rien de moins actif que d'être « à la merci » de quelque chose. Le relâchement provoque l'échec de B dans la quête de son objectif. Cependant, le jeune homme ne semble pas contrarié par la situation, maintenant toujours sa posture nonchalante. Or, quelques jours plus tard, B essaye à nouveau d'arriver jusqu'à l'île. Il réussit mais n'exprime aucun signe d'intérêt ou de joie : il prend un bain sur la petite plage de l'île et, ensuite, rentre à l'hôtel. Cette prise de distance avec l'expérience, qu'elle soit fatale ou heureuse, signée par l'échec ou par la réussite, est censée protéger l'individu. Lorsque les signes annonçant la fatalité augmentent, le lecteur comprend que cette attitude est en fait une stratégie de prise de distance du sujet contemporain en Occident. En effet, nous nous retrouvons face à une manière d'être qui oppose le flegme à la contrainte d'une expérience qui est fatale ou, du moins, préjudiciable. Mais cette réaction ne peut pas s'expliquer par la tradition des Lumières, qui préconisent le recours à la raison pour garder son calme face au destin. Il s'agit plutôt d'une attitude de défi vis-à-vis de l'expérience fatale, un défi qui se traduit par le détachement, l'ironie, la nonchalance, c'est-à-dire des attitudes propres à l'homme contemporain, celui de la fin des grands récits. Nous pouvons trouver le même raisonnement dans la pensée de Camus : « Ne pas croire au sens profond des choses, c'est le propre de l'homme absurde »¹⁹. Dire que le personnage de B montre la même attitude n'est pas une exagération. Il semble que tout ce qui pourrait être important n'a plus de valeur pour lui. Il est détaché du monde et ne se soucie guère des événements, et c'est là, dans ce détachement, que B ressent qu'il regagne, au moins en partie, sa liberté. Cette posture se reflète dans la volonté de B de ne plus accepter de suivre son père (personnage fonctionnant comme le corrélat d'un destin hasardeux comme il a été indiqué plus haut). L'attitude émancipatrice se manifeste alors dans une image onirique où B croise son père sous l'eau mais ils avancent tous deux dans des directions opposées, lui va vers le fond et son père vers la surface : « *y sucede lo siguiente: mientras B descende, con los ojos abiertos, su padre asciende (...), con los ojos abiertos* »²⁰. Si nous suivons la symbolique du père comme personnification du destin, B reprend sa liberté en main en se comportant comme son père, de manière hasardeuse, sans plan ni contrainte. Seulement, il le fait dans le sens contraire, rendant explicite son désir de liberté à travers ce geste, et il l'accomplit les yeux ouverts, c'est-à-dire qu'il le fait en toute conscience. Cette conscience peut expliquer le fait que B peut décider, parfois, s'il préfère maintenir cette distance vis-à-vis des événements ou bien choisir ponctuellement l'engagement. C'est cette dernière option qui l'emporte vers la fin du récit, malgré le fait que l'engagement coïncide avec l'avènement inévitable de la fatalité et de la violence.

Ce passage à l'action au moment le plus décisif fait office de rite de passage. C'est-à-dire que B poursuit aussi un apprentissage et que le rite de passage marque la fin de celui-ci. C'est un trope connu que l'expérience de la violence ou de la douleur est une source d'apprentissage et nous l'avons déjà évoqué en suivant la pensée de Cioran. Ainsi, dans ce passage final, et de manière remarquable, B pense à l'avenir, à l'étape après l'épreuve. Jusqu'alors, il n'a jamais exprimé d'autre pensée se référant au futur, vivant toujours dans le

¹⁸ Bolaño 2001, 41.

¹⁹ Camus 1942, 102.

²⁰ Bolaño 2001, 55.

présent. Sa dernière pensée change la donne : « *Mañana nos iremos, mañana volveremos al DF* »²¹. Il accepte donc son destin et, de ce fait, il se place à côté de son père pour faire face aux individus qui leur barrent la route.

Le contraste des deux excipit est très marqué : L'œil Silva pleure sans arrêt en pensant à toutes les injustices du monde, tandis que B est sur le point de se battre dans l'espoir certain qu'il s'agit seulement d'un moment passager. Dans ce contexte, L'œil Silva est l'homme à la merci du destin : il incarne la source de la tragédie, dans les deux sens du terme, car il est la source communiquant l'impossibilité de changer la fatalité et la source de tristesse, sous la forme des larmes versées. B, au contraire, est le représentant de l'âme moderne, celle qui veut éviter sa perte à travers une révolte de l'individu face au destin, en cherchant son autonomie. Mais insistons encore une fois sur le fait que B n'est pas dupe quant à l'existence d'une liberté totale ; l'ironie de ses gestes et son indifférence montrent une conscience des limites de cette volonté de liberté : il ne se prend pas pour un héros. En conséquence, L'œil Silva est sous l'égide de la fatalité décidée par les dieux (dans le récit le dieu hindou à qui les enfants se substituent pourrait être l'élément qui fait basculer le destin des personnages). B, de son côté, essaie à la fin du récit de prendre son destin en main, mais le texte place le personnage dans un cadre plus grand, occupant une position spécifique dans les rouages des événements, sans pouvoir changer la totalité de son existence mais luttant plutôt pour des détails infimes.

Ce contraste entre les deux personnages semble montrer deux choses : d'un côté, les larmes de L'œil Silva transmettent l'importance de la catharsis, moment où, selon Aristote, s'opère une purgation des passions. Mais il y a une sorte de dignité dans ce geste d'humanité extrême. Chez Bolaño, ce geste coïncide le plus souvent avec la reconnaissance de la défaite. D'un autre côté, la décision de B de relever le défi d'un combat violent est liée à la conscience du personnage, décidé à suspendre son attitude distancée des événements et à participer activement à la construction de son destin. Dans ce sens, même en sachant que la fatalité est inévitable, le personnage semble croire qu'il s'agit de quelque chose de momentané. Ce qui mène à se demander si cette vision épisodique, faisant écho à la forme fragmentaire de l'écriture narrative de Bolaño, postule une historicité, c'est-à-dire un mouvement linéaire vers un destin final (une vision hégélienne) où les événements sont passagers, ou bien si cette multiplicité des événements est plutôt le signe de l'éternel retour, de la répétition d'un seul et même message, d'une même épreuve, avec la même fatalité et le même espoir qui se jouent à tous les instants (autrement dit, une vision nietzschéenne). Si nous prenons en compte la méfiance de Bolaño vis-à-vis des « grands récits », il semblerait plus logique de penser que ces récits répondent à la deuxième option, mais cette question requiert une analyse à part.

Références bibliographiques

Bolaño Roberto (2003), *Putas asesinas*, Barcelona, Anagrama.

Bolaño Roberto (1998), *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama.

Camus Albert (1942), *Le mythe de Sisyphe: essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard.

Cioran Emile (1956), *La tentation d'exister*, Paris, Gallimard.

Diderot Denis (1995), *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Garnier-Flammarion.

²¹ *Ibid.*, 63.

Quílez Luis Bagué (2010), « Yo soy Arturo Belano: voces y ecos autobiográficos en la narrativa de Roberto Bolaño », *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, t. 87, n°6, p. 829-847.

Sartre Jean-Paul et Elkaim-Sartre Arlette (1996), *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard.

Sophocle et Pignarre Robert (1964), *Théâtre complet*, Paris, Flammarion.

Ventura Antoine (2007), « De la fragmentation et du fragmentaire dans l'œuvre narrative de Roberto Bolaño », in *Les astres noirs de Roberto Bolaño*, Karim Benmiloud et Raphaël Estève (éd.), Bordeaux, PUB, p. 187-216.