

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA NON-FIABILITÉ NARRATIVE DANS *ÉTOILE DISTANTE* (1996) DE  
ROBERTO BOLAÑO ET *SPIRALE D'ARTILLERIE* (2003) D'IGNACIO PADILLA

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
RÉMI CHIASSON-VILLENEUVE

JANVIER 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je remercie énormément ma directrice, Carolina Ferrer. Sans sa rigueur, sa disponibilité, ses commentaires et ses relectures, mon mémoire ne serait pas ce qu'il est aujourd'hui. Je la remercie aussi pour sa passion des littératures hispano-américaines et pour m'avoir fait découvrir l'un des deux univers qui ont marqué ma vie durant les dernières années.

Je tiens aussi à remercier deux autres professeures. J'ai eu le plaisir de discuter avec Jacynthe Martel à plusieurs reprises de cette passion pour la littérature qui nous habite et qu'elle partage toujours sans compter le temps. De plus, j'ai eu l'honneur de bénéficier de sa précieuse écoute sans laquelle j'aurais probablement abandonné depuis longtemps déjà.

Pour ce qui est de Cassie Bérard, elle a eu la gentillesse de me partager son savoir sur la création littéraire et sur la non-fiabilité narrative. Grâce à elle, j'ai réussi à comprendre une notion centrale de cette approche narratologique et j'ai découvert le second des deux univers qui ont marqué ma vie.

En dernier, j'aimerais remercier Myriam Groulx, une amie fidèle, qui a lu et relu certaines parties de mon mémoire pour me donner ses commentaires. De plus, sans son soutien et nos encouragements mutuels au cours des 5 dernières années, je n'aurais probablement pas réussi à terminer ce sinueux parcours.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	v
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I La construction du discours dans le monde fictionnel et la non-fiabilité du narrateur.....	10
1.1 La construction du discours par les détenteurs du pouvoir .....	10
1.1.1 La propagande.....	11
1.1.2 La création de figures emblématiques .....	13
1.2 La non-fiabilité du narrateur.....	17
1.2.1 La théorie de Nünning .....	18
1.2.2 L'axe physique et l'axe mental du narrateur .....	20
1.2.2.1 L'axe physique du narrateur .....	21
1.2.2.2 L'axe mental du narrateur.....	24
1.2.3 La multiplicité de voix .....	26
1.2.3.1 « Actant » et récit encadré .....	27
1.2.3.2 L'axe mental des autres personnages.....	29
1.2.3.3 Les différents décalages.....	30
1.3 La réception.....	32
CHAPITRE II Le monde fictionnel et ses ambiguïtés .....	37
2.1 Monde fictionnel .....	37
2.1.1 La dictature de Pinochet .....	37
2.1.2 La dictature du Grand Brigadier .....	39
2.2 La propagande .....	41
2.2.1 L'utilisation de moyens violents.....	42
2.2.1.1 Emprisonner, exiler, assassiner : l'exemple des sœurs Garmendia	42
2.2.1.2 Le mécanisme du Grand Brigadier .....	47
2.2.2 La manipulation des faits.....	50

2.2.2.1	Les évènements organisés par la dictature de Pinochet.....	50
2.2.2.2	La réécriture pour légitimer une certaine forme de violence.....	52
2.3	La création de figures emblématiques.....	56
2.3.1	Le héros national du Chili.....	56
2.3.2	L'ennemi numéro un.....	59
CHAPITRE III Le poète jaloux et le médecin drogué.....		63
3.1	Le point de vue des narrateurs.....	63
3.1.1	Le témoin et l'enquêteur.....	64
3.1.2	Le héros.....	70
3.1.3	Le spéculateur jaloux.....	71
3.1.4	Le menteur dépendant.....	74
3.2	Les autres voix.....	76
3.2.1	Les éléments comparatifs et contradictoires.....	76
3.2.2	La consolidation de quelques informations.....	81
3.3	La participation du lecteur.....	83
3.3.1	Un poète-narrateur non fiable.....	84
3.3.2	Le médecin-narrateur non fiable.....	87
CONCLUSION.....		90
BIBLIOGRAPHIE.....		95

## RÉSUMÉ

Ce mémoire se propose d'analyser deux romans appartenant à la littérature hispano-américaine contemporaine : *Étoile distante* (1996) de Roberto Bolaño et *Spirale d'artillerie* (2003) d'Ignacio Padilla. Dans ceux-ci, nous observons, d'une part, que les mondes fictionnels correspondent à des situations de violence d'État. D'autre part, les narrateurs élaborent des récits qui se caractérisent par des ambiguïtés, des trous narratifs ou du non-sens. Ainsi, les relations entre le narrateur et les dirigeants du monde fictionnel prennent la forme d'une multiplicité de voix qui complexifient le rapport du lecteur aux œuvres.

Dans le premier chapitre, nous présentons les diverses théories qui nous permettent d'analyser cette complexité narratologique. Tout d'abord, nous introduisons les concepts de propagande (Bernays, Quellien, Simonnet) et d'utilisation de figures emblématiques (Eco, Reboul, Rouquette) sur lesquels s'appuient les régimes dictatoriaux, comme ceux des romans à l'étude, dans l'élaboration de leurs politiques. Les théories concernant la non-fiabilité narrative (Nünning, Chatman) constituent le deuxième volet de ce chapitre, car les décalages entre les différents discours sont si importants qu'une partie ou la totalité des faits n'est plus valable aux yeux du lecteur. Celui-ci doit participer activement à l'élaboration d'une interprétation afin de se retrouver dans cet ensemble de discours contradictoires.

Dans le chapitre deux, nous analysons les romans du corpus du point de vue de la construction des discours des dirigeants des mondes fictionnels, puisque ceux-ci se basent sur la propagande pour exercer le pouvoir et contrôler la population. Ainsi, nous faisons ressortir le fait que la version de l'histoire que nous livrent ces dirigeants n'est pas fidèle aux événements.

Dans le troisième chapitre, nous utilisons les théories sur la non-fiabilité narrative de type perceptuelle pour analyser les narrateurs. De plus, nous mettons en évidence la présence de sources secondaires qui permettent au lecteur de combler les lacunes introduites, volontairement ou non, par le narrateur principal. Se faisant, nous constatons les difficultés du lecteur pour dégager un sens de ces œuvres et comment il doit développer des stratégies particulières afin d'y parvenir, notamment celle de la lecture participative.

Mots clés : Roberto Bolaño, Ignacio Padilla, violence d'État, littérature hispano-américaine contemporaine, non-fiabilité narrative, propagande, création d'une figure emblématique, multiplicité de discours.

## INTRODUCTION

Dans son essai *Histoire de l'Amérique latine et des Caraïbes : de l'indépendance à nos jours*<sup>1</sup>, José del Pozo parle des nombreux conflits qui se sont déroulés dans les pays hispano-américains de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle au début du XXI<sup>e</sup> siècle. Il mentionne les différentes guerres d'Indépendances et les nombreuses dictatures qui y ont pris place. Ainsi, nous pouvons en conclure que les pays hispano-américains ont été aux prises avec un climat de violence politique, et ce, depuis longtemps.

Or, quelle est la place qu'occupe la littérature dans un tel contexte? Est-ce qu'elle est soumise à la censure? Est-ce que l'État en contrôle la diffusion? Est-ce que les écrivains ont un devoir à remplir vis-à-vis la vérité historique? Comment s'y prennent ces derniers pour échapper aux diverses répressions effectuées par les gouvernements?

Pour Carolina Ferrer, il ne fait aucun doute que ce type de violences entretient un lien étroit avec les romans de ces latitudes. Dans son article « Littérature hispano-américaine et violence d'État<sup>2</sup> », elle étudie les liens qui existent entre cette dernière et les dictatures qui ont eu lieu dans le contexte hispano-américain. Elle mentionne notamment une liste exhaustive de dictateurs qui ont œuvré dans les différents pays entre les années 1800 et 2000. Par la suite, elle les met en lien avec un type de fiction qui a été influencé par ceux-ci et par les violences qu'ils ont engendrées : la littérature dictatoriale. Cette dernière se divise en six sous catégories

---

<sup>1</sup> José del Pozo, *Histoire de l'Amérique latine et des Caraïbes : de l'indépendance à nos jours*, Québec, Septentrion, 2008, 446 p.

<sup>2</sup> Carolina Ferrer, « Littérature hispano-américaine et violence d'État », dans Isaac Bazié et Carolina Ferrer (dir.), *Écritures de la réclusion*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2015, p. 5-25.

soit « la littérature de dictature, la littérature de dictateur, la littérature de témoignage, la littérature de perception, la littérature de l'exil et la littérature de transition<sup>3</sup> ».

Mario Vargas Llosa est du même avis. En particulier, il différencie ce qu'il appelle « des sociétés ouvertes<sup>4</sup> » et « [des] sociétés fermées<sup>5</sup> ». Dans ce sens, il met de l'avant les échanges de rôle qui ont lieu, dans les sociétés fermées, entre l'Histoire, représentante objective des faits, et la fiction, domaine de la subjectivité et de l'invention. Notamment, il admet que la fiction a un rôle à jouer lorsque l'État s'octroie le pouvoir de fausser les faits ou d'en émettre une version subjective qui serait éloignée de la vérité historique.

Alors que les dates de publication des deux œuvres de notre corpus, respectivement 1996 pour le roman de Bolaño et 2003 pour celui de Padilla, se rapprochent temporellement de la littérature de transition selon les catégories des romans dictatoriaux mentionnées par Ferrer dans son article, nous pourrions les placer en filiation avec la sous-catégorie des romans « de perception<sup>6</sup> ». La caractéristique principale de ce type de littérature, c'est qu'elle « est axée sur “la perception de la réalité, sur le sens et l'absence de sens de cette réalité”<sup>7</sup> ».

D'ailleurs, nous ne pouvons pas parler de ces auteurs, nés respectivement au Chili et au Mexique, sans les positionner face à ce qu'on nomme le « boom du roman hispano-américain<sup>8</sup> ». Cette période de la littérature de ces latitudes tire son nom du fait qu'elle a été marquée par « l'envol du roman<sup>9</sup> ». En effet, on constate la publication d'un très grand nombre

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>4</sup> Mario Vargas Llosa, *La vérité par le mensonge : essais sur la littérature*, Paris, Gallimard, coll. « Le messager », 1992, p. 20.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Carolina Ferrer, « Littérature hispano-américaine et violence d'État », *op. cit.*, p. 12.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>8</sup> Carolina Ferrer, « Le boom du roman hispano-américain, le réalisme magique et le postmodernisme : des étiquettes et des livres », dans Lucille Beaudry (dir.), Carolina Ferrer (dir.) et Jean-Christian Pleau (dir.), *Art et politique : la représentation en jeu*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Esthétique », 2011, p. 42.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 37.

d'œuvres littéraires à partir des années 1930 et plus particulièrement, à partir des années 1960, et ce, dans tous les pays hispano-américains. La plupart des critiques a déterminé que le boom « se serait achevé à la suite du coup d'État mené par Augusto Pinochet au Chili le 11 septembre 1973<sup>10</sup> ». Ainsi, les auteurs de notre corpus arrivent beaucoup plus tard, même si, d'une façon ou d'une autre, ils ont été marqués par les écrivains de cette lignée.

Roberto Bolaño est né en 1953 au Chili. D'un côté, sa vie est marquée par les voyages. Il a vécu dans trois pays différents. Son enfance se déroule au Chili. Puis, « [at] 15 he immigrated to Mexico with his family<sup>11</sup> ». C'est d'ailleurs dans ce pays qu'il fonde le mouvement littéraire « the "Infrarealist"<sup>12</sup> ». Puis, en 1977, il déménage à Barcelone où il décède en 2003.

D'un autre côté, sa vie est dédiée à la littérature. Il a publié plus d'une dizaine de romans, des recueils de nouvelles, des recueils de poésie et des essais. En fait, Carlos Burgos nous dit que « [in] 1996 Bolaño's fortunes change radically<sup>13</sup> ». C'est à cette époque, avec la publication de deux romans, « *Nazi literature... and Estrella distante*<sup>14</sup> », que ses œuvres commencent à être reçues favorablement par un plus grand public. Quelques œuvres comme *Les détectives sauvages*<sup>15</sup>, *Monsieur Pain*<sup>16</sup>, *La littérature Nazi en Amérique*<sup>17</sup>, *Amuleto*<sup>18</sup>, *Nocturne du Chili*<sup>19</sup> ont contribué à ce que: « [mainstream] media, literary supplements, and numerous blogs throughout the world place him as the most visible figure in contemporary Latin American

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>11</sup> Carlos Burgos, « Roberto Bolaño (Chile, 1953-2003) », dans Wilfrido H. Corral (éd.), Nicholas (éd.) Birns et Juan E. De Castro (ed.), *The contemporary Spanish-American novel: Bolaño and after*, New York, Bloomsbury Academic, 2013, p. 302.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Roberto Bolaño, *Les Détectives sauvages*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2006, 875 p.

<sup>16</sup> Roberto Bolaño, *Monsieur Pain*, Montréal, Les Allusifs, coll. « Allusifs », 2004, 157 p.

<sup>17</sup> Roberto Bolaño, *La littérature nazie en Amérique*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2003, 278 p.

<sup>18</sup> Roberto Bolaño, *Amuleto*, Montréal, Les Allusifs, coll. « Allusifs », 2002, 142 p.

<sup>19</sup> Roberto Bolaño, *Nocturne du Chili*, Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. « Titres » 2007, 152 p.

littérature<sup>20</sup> ». Il est donc considéré comme l'une des grandes figures de la littérature contemporaine de l'Amérique latine. La majorité de ses œuvres ont été traduites en français chez Christian Bourgois éditeur et chez Gallimard. Il reçoit aussi des prix littéraires qui abondent en ce sens : le prix Herralde de Novela (1998) et Prix Rómulo Gallegos (1999). De plus, il laisse derrière lui plusieurs manuscrits non publiés comme nous le confirme Burgos : « After his death come several posthumous books<sup>21</sup> ». Parmi ceux-ci, nous pouvons retrouver les recueils de nouvelles *Le gaucho insupportable*<sup>22</sup> et *Le secret du mal*<sup>23</sup>, les romans *2666*<sup>24</sup>, *Le troisième Reich*<sup>25</sup> et *Los sinsabores del verdadero policía*<sup>26</sup>. Nous tenons à souligner que, d'une part, son œuvre est marquée non seulement par de nombreux liens transtextuels, au sens où les définit Genette dans son essai *Palimpseste : la littérature au second degré*<sup>27</sup>, mais qu'il crée aussi un véritable réseau métatextuel autoréférentiel<sup>28</sup>. D'autre part, tout le long de ses textes, il met en évidence sa conception de la littérature comme une tension entre le politique et le poétique<sup>29</sup>.

Le roman de Bolaño qui nous intéresse dans le cadre de notre étude est *Étoile distante*<sup>30</sup>. Ce roman épisodique peut être séparé en deux parties<sup>31</sup>. Les chapitres 1 à 7 racontent plusieurs

---

<sup>20</sup> Carlos Burgos, *op. cit.*, p. 301.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 303.

<sup>22</sup> Roberto Bolaño, *Le gaucho insupportable*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2008, 192 p.

<sup>23</sup> Roberto Bolaño, *Le secret du mal*, Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. « Titres », 2009, 173 p.

<sup>24</sup> Roberto Bolaño, *2666*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2008, 1015 p.

<sup>25</sup> Roberto Bolaño, *Le troisième Reich*, Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. « Littérature étrangère », 2010, 412 p.

<sup>26</sup> Roberto Bolaño, *Los sinsabores del verdadero policía*, Barcelona, Anagrama, 2011, 325 p.

<sup>27</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, du Seuil, coll. « Points », 1982 [1992], 573 p.

<sup>28</sup> Nous pouvons retrouver cette piste d'analyse dans l'essai de Carolina Ferrer intitulé « Crímenes para armar: Amuleto de Roberto Bolaño » et publié dans le numéro 3 du volume 19 de la revue *Belphégor* en 2010.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> Roberto Bolaño, *Étoile distante*, Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. « Titres », 2006, 180 p.

<sup>31</sup> La séparation des chapitres en deux parties n'existe pas à l'intérieur du roman. Nous l'avons faite pour le bien de notre analyse.

petites histoires qui se déroulent avant ou après le coup d'État de Pinochet au Chili. La trame principale parle d'un étrange poète, Alberto Ruiz-Tagle/Carlos Wieder, qui suit des ateliers de poésie avec le narrateur et ses amis. Elle raconte, entre autres, la transformation de ce dernier en meurtrier et en représentant par excellence de la dictature. Il assassine notamment les sœurs Garmendia, des amies à la fois du narrateur et de ce poète, et dessine des vers dans le ciel avec la fumée qui s'échappe de son avion. Quant aux chapitres 8 à 10, ils transportent le récit en Europe 20 ans plus tard. Le narrateur a déménagé à Barcelone et mène une vie paisible jusqu'à ce qu'un policier, Abel Romero, l'engage pour retrouver Alberto Ruiz-Tagle/Carlos Wieder. Il épluche donc plusieurs preuves artistiques pour trouver des indices et mène le policier sur les traces de ce poète afin que ce dernier soit tué.

Pour sa part, Ignacio Padilla, né le 7 novembre 1968 au Mexique et mort dans le même pays en 2016, est l'un des membres fondateurs du « groupe mexicain Crack<sup>32</sup> » qui « se compose de cinq écrivains<sup>33</sup> » : « Ricardo Chávez Castañeda, Ignacio Padilla, Miguel Ángel Palou, Eloy Urroz, Jorge Volpi<sup>34</sup> ». Ensemble, ces écrivains « établissent une coupure très claire par rapport à certaines tendances littéraires du continent<sup>35</sup> ». C'est-à-dire qu'ils veulent se différencier de la lignée du boom. D'ailleurs, Tomás Regalado López considère Ignacio Padilla comme « un écrivain particulier de la littérature mexicaine contemporaine, qui est au fait des traditions littéraires slaves, de l'Europe centrale et anglo-saxonnes<sup>36</sup> ». Ces dernières marquent ainsi l'ensemble de son œuvre et y laissent plusieurs sous-entendus politiques. Nous pouvons observer ce phénomène dans plusieurs de ces romans, dont deux de ses trois œuvres qui ont été

---

<sup>32</sup> Carolina Ferrer, « Le *boom* du roman hispano-américain, le réalisme magique et le postmodernisme : des étiquettes et des livres », *op. cit.*, p. 34.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> Tomás Regalado López, « Escribir es articular el caos de la imaginación Entrevista-ensayo a Ignacio Padilla », *Especulo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2011, non paginé, en ligne, <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero48/ipadilla.html>>, consulté le 15 février 2020. Le texte original est : « Ignacio Padilla es un escritor singular en la narrativa mexicana contemporánea, conocedor de tradiciones eslavas, centroeuropeas y anglosajonas<sup>36</sup> ». Je l'ai traduit.

traduites en français : *Spirale d'artillerie*<sup>37</sup> et *Amphitryon*<sup>38</sup>. L'autre est *Impossibilité des corbeaux*<sup>39</sup>.

Tout comme Bolaño, Padilla a beaucoup voyagé lors de sa vie. Il a notamment vécu « en Afrique du Sud<sup>40</sup> », « en Écosse [...] où il a étudié la communication<sup>41</sup> » et « à Salamanque<sup>42</sup> » en Espagne, « où il a présenté une thèse sur Cervantès<sup>43</sup> ». Il a écrit vingt-neuf romans dont deux ont été traduits en anglais : *Antipodes*<sup>44</sup> et *Shadow Without a Name*<sup>45</sup>. Il a aussi reçu plusieurs prix littéraires dont le « prix Juan Rulfo<sup>46</sup> » et le « prix Primavera 2000, à Madrid<sup>47</sup> ». Nul doute que, comme son homologue chilien, Padilla est un grand écrivain latino-américain contemporain ou comme le dit si bien Alberto Chimal : « he was a great, great writer<sup>48</sup> ».

Plus particulièrement, nous nous intéressons à son roman *Spirale d'artillerie*<sup>49</sup>. Si le roman de Bolaño fait allusion à une dictature réelle de l'Histoire, nous ne pouvons pas en dire autant de celui de Padilla. Dans ce dernier, l'auteur mexicain place son récit à l'intérieur d'un pays qu'il

---

<sup>37</sup> Ignacio Padilla, *Spirale d'artillerie*, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2007, 201 p.

<sup>38</sup> Ignacio Padilla, *Amphitryon*, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2001, 192 p.

<sup>39</sup> Ignacio Padilla, *Impossibilité des corbeaux*, Paris, Mille et une nuits, 2001, 133 p.

<sup>40</sup> Philippe Dessommes Flórez, *Frontières : anthologie de nouvelles hispano-américaines*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Nouvelles d'Amérique latine », 2003, p. 236.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> Ignacio Padilla, *Antipodes*, Royaume-Uni, Picador, 2005, 144 p.

<sup>45</sup> Ignacio Padilla, *Shadow Without a Name*, Royaume-Uni, Picador, 2004, 208 p.

<sup>46</sup> Alberto Chimal, « The Short-Story Physicist: A Tribute to Ignacio Padilla », *World Literature Today*, 2016, non paginé, traduit par George Henson, en ligne, <<https://www.worldliteraturetoday.org/blog/literary-tributes/short-story-physicist-tribute-ignacio-padilla-alberto-chimal>>, consulté le 3 mai 2020.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> Ignacio Padilla, *Spirale d'artillerie*, *op. cit.*, 201 p.

ne nomme jamais, un pays qui subit la dictature du « Grand Brigadier<sup>50</sup> ». La preuve, elle se situe au sein de « una imaginaria ciudad al otro lado del Telón de Acero y guerras mundiales<sup>51</sup> ». Malgré son statut de fiction, le roman fait implicitement référence à des événements qui se sont déroulés en majorité en Europe vers la fin de la Guerre Froide. Ignacio Padilla lui-même est allé dans ce sens lors d'une entrevue en disant à propos de son roman : « la novela se convierte en un cuestionamiento brutal sobre la transición democrática, que era lo que estaban viviendo los rusos pero que también se estaba viviendo en México a principios de siglo <sup>52</sup> ». Nous pouvons penser qu'il s'est inspiré de ce qui s'est passé en Russie et au Mexique puisque *Spirale d'artillerie* pose la question de la complexité à accomplir la transition d'une situation de violence d'État vers la démocratie.

En fait, l'histoire de ce roman concerne un médecin qui collabore avec les représentants de la dictature du Grand Brigadier. Le récit est fait de plusieurs épisodes qui vont et viennent dans l'espace spatio-temporel. Le narrateur nous raconte comment, lorsqu'il était étudiant à l'université, il a aidé la police à retrouver des rebelles qui avaient vandalisé la statue d'un héros de la dictature. Puis, il nous raconte l'histoire de son passage à Malombrosa où il invente une menace pour obtenir la drogue à laquelle il est dépendant, l'ectricine. Cette dernière scelle son destin, car, un peu plus tard, il est emprisonné pour avoir assassiné Eliah Bac, l'un des meneurs de la rébellion.

Comme nous pouvons le remarquer, dans les deux résumés des romans de notre corpus, le lien entre la politique, au sein de la fiction, et les autres composantes narratologiques est omniprésent. C'est-à-dire que les membres du gouvernement au pouvoir dans les sociétés fictionnelles jouent avec les événements du récit ou en offrent une version faussée qui affecte les différents personnages de l'histoire et celui qui la raconte. De plus, les personnages-narrateurs des romans de notre corpus ne sont pas honnêtes et livrent une version de l'histoire qui est teintée par une faillibilité défailante. Nous voulons donc voir comment ces

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>51</sup> Tomás Regalado López, *op. cit.*, 2011.

<sup>52</sup> *Ibid.*

composantes complexifient le récit et rendent essentielle la participation du lecteur pour dégager un sens des œuvres à l'étude.

Pour ce faire, nous établirons, dans notre premier chapitre, les deux approches théoriques principales que nous utiliserons, la propagande et la non-fiabilité narrative. Dans un premier temps, nous établirons les tenants et aboutissants des discours mis en circulation par ceux qui détiennent le pouvoir dans les sociétés fictionnelles. En particulier, nous nous attarderons sur le principal outil qu'ils utilisent : la propagande. En ce sens, nous voulons mettre de l'avant les différents éléments qui sont nécessaires à celle-ci et émettre le fait que si elle est possible, c'est parce que « [l']objet de parole se présente comme un savoir sur le monde<sup>53</sup> ». C'est-à-dire que ceux qui dirigent l'État se basent sur le potentiel que représente le discours pour manipuler la société, au point de contrôler la vérité et la réalité qui parviennent à la population. Nous allons d'ailleurs isoler, dans un second temps, une sous-catégorie de propagande : la création d'une figure emblématique. De cette façon, nous établirons que les dirigeants créent, fabriquent ou manipulent une figure à laquelle la population s'identifie ou se raccroche pour autolégitimer leur pouvoir, leurs messages et leurs actions.

Dans un deuxième temps, nous nous focaliserons sur la non-fiabilité du narrateur et plus particulièrement sur l'approche perceptuelle. En ce sens, nous utiliserons les essais « Pour une reconceptualisation de la narration non fiable : une double approche cognitive et rhétorique<sup>54</sup> » d'Ansgar Nünning et « Unreliability<sup>55</sup> » de Dan Shen qui font une synthèse des différentes théories. Ils abordent notamment les deux approches qui nous intéressent plus particulièrement : la cognitive et la rhétorique. L'approche que nous privilégions est d'ailleurs une synthèse de celles-ci, proposée par Ansgar Nünning dans ses travaux les plus récents. Nous donnons le nom

---

<sup>53</sup> Alexandre Dorna, Jean Quellien et Stéphane Simonnet, *La propagande : images, paroles et manipulation*, Paris, L'Harmattan, coll. « Psychologie politique », 2008, p. 118.

<sup>54</sup> Ansgar Nünning, « Pour une reconceptualisation de la narration non fiable : une double approche cognitive et rhétorique », dans Sylvie Patron (éd.), *Introduction à la narratologie postclassique : les nouvelles directions de la recherche sur le récit*, Villeneuve d'Ascq : France, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2018., p. 121-146.

<sup>55</sup> Shen, Dan, « Unreliability », *The Living Handbook of Narratology*, 2011, non paginé, en ligne, <<http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Unreliability>>, consulté le 29 mai 2018.

de non-fiabilité perceptuelle à cette dernière, car elle est une question de points de vue<sup>56</sup> et de décalages. C'est-à-dire que le narrateur se positionne dans un axe physique et dans un axe mental par rapport à l'histoire racontée et qu'il en résulte un point de vue qui n'est pas toujours honnête.

Pour les deux chapitres suivants, nous étudierons les romans de notre corpus, d'une part, par rapport aux différents discours et agissements régis par les gouvernements fictionnels. Que ce soit par la monstruosité des actes que ses dirigeants commettent ou par le biais d'un mécanisme invisible qui redessine le monde, ils finissent par avoir un ascendant à la fois sur les personnages et sur l'histoire. Ils modifient les discours, contrôlent les faits et gestes de certains personnages et créent une figure emblématique, le héros national ou l'ennemi numéro un, pour s'autolégitimer. Ainsi, ils manipulent la vérité et certains faits pour en travestir la réalité. L'histoire qui parvient au lecteur est ambiguë, ce qui le force à se rabattre sur la première instance narratologique : le narrateur.

D'autre part, comme nous l'avons dit plus tôt, le narrateur est non fiable puisqu'il se situe en décalage avec l'histoire qu'il raconte. Que ce soit par jalousie ou par manque de drogue, les différents narrateurs marquent le cours du récit, le modifient ou le manipulent de sorte que la réalité de certains événements échappe au lecteur. De plus, ils se placent dans une mauvaise position spatio-temporelle. C'est-à-dire qu'ils racontent l'histoire en étant en décalage avec le temps de cette dernière. Ils se situent donc davantage dans le souvenir plutôt que dans l'expérience, ce qui teinte le récit qu'ils construisent tout au long du roman.

---

<sup>56</sup> Nous verrons notamment la question du point de vue comme l'ont pensée Seymour Chatman dans son essai *Coming to terms the rhetoric of narrative in fiction and film* et Alain Rabatel dans son essai *La construction textuelle du point de vue*.

## CHAPITRE I

### LA CONSTRUCTION DU DISCOURS DANS LE MONDE FICTIONNEL ET LA NON-FIABILITÉ DU NARRATEUR

Dans les romans *Étoile distante* de Roberto Bolaño<sup>57</sup> et *Spirale d'artillerie* d'Ignacio Padilla<sup>58</sup>, le lecteur se retrouve devant deux visions d'un même évènement : celle de ceux qui détiennent le pouvoir dans le monde fictionnel et celle du narrateur. Ainsi, il se demande en laquelle il faut croire. Afin de répondre à cette question, nous étudierons deux concepts, celui de la propagande et celui de la non-fiabilité du narrateur, puisque ces deux éléments complexifient le récit et déstabilisent le lecteur lors de la réception du texte.

#### 1.1 La construction du discours par les détenteurs du pouvoir

Dans les deux romans de notre corpus, nous observons que les mondes fictionnels sont dirigés par des dictateurs : Augusto Pinochet, dans le cas d'*Étoile distante*, et le Grand Brigadier, dans le cas de *Spirale d'artillerie*. Chacun à sa façon exerce le pouvoir en utilisant différents outils : la violence physique, le détournement des informations, la réécriture des évènements et la glorification ou l'élévation de certaines figures. Dans les faits, ces éléments renvoient au concept de la propagande.

---

<sup>57</sup> Roberto Bolaño, *Étoile distante*, *op. cit.*, 180 p.

<sup>58</sup> Ignacio Padilla, *Spirale d'artillerie*, *op. cit.*, 203 p.

### 1.1.1 La propagande

La propagande est l'un des principaux outils utilisés pour manipuler à la fois le discours et la population, car « [elle] exerce une forte influence sur les personnes ou les groupes, afin de légitimer certaines actions, de susciter l'adhésion à des représentations partiales de la réalité; et d'orienter l'opinion en faveur d'options idéologiques<sup>59</sup> ». Les dirigeants s'en servent pour asseoir leur pouvoir, leurs gestes et leurs visions sur la population en même temps que pour rendre valables leurs objectifs aux yeux de cette dernière. Pour ce faire, ils contrôlent « les opinions et [dominent] les comportements, tout en entretenant l'illusion de la liberté individuelle<sup>60</sup> ». D'un côté, ils façonnent, fabriquent et imposent leur façon de penser et leurs idéaux à la population. Ils régissent leur action. De l'autre, ils les convainquent qu'ils agissent pour le bien commun.

Ici, on retrouve les caractéristiques du discours de manipulation : (i) une instance de propagande qui vise à imposer une vérité à une large opinion pour influencer son comportement, en maquillant son intention par l'annonce d'une information mensongère (tromperie) et en s'appuyant sur une position d'autorité de savoir; (ii) une instance qui se dote de moyens de communication qui mettent en évidence sa puissance démonstrative (mise en spectacle des grands rassemblements, appareils d'inculcation, utilisation de divers réseaux); (iii) une instance « public » qui est interpellé comme instance citoyenne, qui n'a pas les moyens de vérifier la véracité des discours qui lui sont adressés et qui se laisse prendre par le faux semblant de vérité<sup>61</sup>.

Ce que nous disent Dorna, Quellien et Simonnet, c'est qu'il y a trois composantes dans un discours de manipulation : le manipulateur, l'espace de discours et le manipulé. Le manipulé, la population, a besoin d'être « interpellé<sup>62</sup> » par un individu ou par un groupe d'individus. Toutefois, elle n'accepte pas de suivre n'importe quel individu ou groupe d'individus par simple besoin d'être menée. Bernays affirme qu'« [à] l'heure du choix, son premier

---

<sup>59</sup> Alexandre Dorna et Jean Quellien (coordinateurs), *Les propagandes : actualisations et confrontations*, Paris, L'Harmattan, coll. « Psychologie politique », 2006, p. 17.

<sup>60</sup> Alexandre Dorna, Jean Quellien et Stéphane Simonnet, *op. cit.*, p. 12.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>62</sup> *Ibid.*

mouvement est en général de suivre l'exemple d'un leader qui a su gagner sa confiance<sup>63</sup> ». Elle se tourne vers quelqu'un en qui elle peut avoir « confiance<sup>64</sup> », quelqu'un qui a pu prouver qu'il va agir dans son intérêt.

De son côté, « [la] minorité a découvert qu'elle pouvait influencer la majorité dans le sens de ses intérêts<sup>65</sup> ». Elle a compris qu'elle pouvait se servir de cette aura pour pouvoir la manipuler à sa guise. En utilisant la rhétorique, la création de discours, la publicité et d'autres moyens relatifs à cette manipulation, la « minorité » a aussi pris conscience qu'« [il] est désormais possible de modeler l'opinion des masses pour les convaincre d'engager leur force nouvellement acquise dans la direction voulue<sup>66</sup> ». C'est dire qu'elle peut non seulement les manipuler, mais aussi les convaincre d'agir avec elle et pour elle. Elle peut donc sur un front les manipuler et sur l'autre, les mobiliser.

Ce rapport est rendu possible parce que « [l]'objet de parole se présente comme un savoir sur le monde, mais, comme on vient de le dire, un savoir sélectionné et mis en scène de façon à capter un grand public, ce qui fait que ce discours est, par contrat, dramatisation<sup>67</sup> ». De cette façon, celui qui détient ce « savoir<sup>68</sup> » a le loisir de le contrôler et de le diffuser comme il l'entend. Il peut utiliser les éléments de la rhétorique pour influencer son auditoire autant au niveau des émotions ressenties que du sens des paroles exprimées. Ainsi, « [les] moyens qu'il utilise pour y parvenir sont aussi diversifiés que les outils de la communication au sens large : l'échange verbal aussi bien qu'épistolaire, la scène ou le cinéma, la radio, les conférences, la presse quotidienne, hebdomadaire et autre<sup>69</sup> ». Les moyens de manipuler la population sont

---

<sup>63</sup> Edward Bernays, *Propaganda : comment manipuler l'opinion en démocratie*, Montréal, Lux, 2008, p. 37.

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. XVI.

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> Alexandre Dorna, Jean Quellien et Stéphane Simonnet, *op. cit.*, p. 118.

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> Edward Bernays, *op. cit.*, p. 29.

aussi diversifiés que le nombre d'espaces de discours. Où il y a paroles, écrites, pensées ou énoncées, il y a matière à création et à manipulation.

En d'autres mots, le gouvernement modèle et impose une façon de voir et de penser à la population par le biais de plusieurs machinations. Il peut manipuler, fabriquer ou influencer les divers discours, les représentations autant publiques que privées, les symboles à la fois de leur passé et de leur présent. De cette façon, il laisse croire qu'il suggère une information à la population en entretenant l'illusion que c'est cette dernière, par sa liberté de choix, qui décide d'entériner l'information en question. Ainsi, il utilise la propagande pour transmettre une fausse version de certains événements. Il joue avec ces derniers; il les travestit. De cette façon, il tente de nous faire croire en une histoire qui sert son propos.

Il arrive aussi que le gouvernement au pouvoir dans les mondes fictionnels qui nous intéressent utilise un autre mécanisme pour modifier la réalité et ainsi, soumettre la population. Il peut créer une figure emblématique qui viendra appuyer son propos ou qui viendra le légitimer.

### 1.1.2 La création de figures emblématiques

Le gouvernement a souvent recours à l'utilisation et à la création de figures. Il peut arriver que pour venir légitimer ses actions ou ses discours, il ait besoin d'un exemple fort sur lequel s'appuyer : « la désaffection de la politique dans les démocraties occidentales pousse à se servir d'«images-symboles» qui appellent plus au positionnement identitaire qu'à proposer et faire connaître un programme<sup>70</sup> ». Il ne veut pas nécessairement que la population comprenne pourquoi il agit d'une façon ou d'une autre. Au contraire, la majorité du temps, il cache à cette population la véritable intention derrière ses actions. Pour ce faire, il se sert de certaines figures ou « d'images-symboles<sup>71</sup> » pour les placer en avant-plan, pour en faire un exemple à suivre ou à ne pas suivre. Deux types d'exemples ressortent plus particulièrement : le héros et l'ennemi.

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>71</sup> *Ibid.*

D'un côté, il se peut que le gouvernement ait besoin d'une figure positive pour légitimer ses actions, ses demandes ou ses discours, car « [en] matière de propagande, il est bon d'affirmer puisqu'il n'est pas bon de douter. Mais il est encore meilleur [...] d'attribuer l'affirmation à une source prestigieuse qui pourra servir de caution par transitivity ou par transfert<sup>72</sup> ». Il s'agit ici d'utiliser un élément rhétorique qu'Olivier Reboul nomme « les preuves extrinsèques<sup>73</sup> ». Ces preuves sont « celles qui sont données avant toute invention<sup>74</sup> ». C'est-à-dire que pour faire son discours, l'orateur va puiser des éléments qui sont extérieurs à celui-ci pour lui donner une certaine force, une certaine puissance. Il peut utiliser « les témoignages, les aveux, les lois, les contrats<sup>75</sup> » ou, dans le cas qui nous intéresse, une figure héroïque. Ainsi, il utilise l'image positive d'un groupe ou d'un individu afin de donner un exemple à suivre à la population qu'il tente de convaincre.

Dans ce sens, pour empêcher la population de douter, il peut avoir recours à l'utilisation d'un symbole fort, d'un symbole iconique, d'un symbole vivant ou historique. Il le met de l'avant et décale son discours derrière l'image qu'il renvoie pour en montrer un exemple fort. De cette façon, la population sera moins encline à aller chercher le mensonge derrière ce discours puisque la confirmation lui vient d'un exemple qu'elle ne peut remettre en question et auquel elle peut s'identifier.

La création de la figure du héros, qu'il soit vivant ou appartenant au passé, s'opère donc selon un processus de glorification : « [il] s'agit [...] d'exalter les mérites, les capacités ou les réalisations du groupe que l'on veut promouvoir<sup>76</sup> ». Pour que la population s'identifie à ce dernier, il faut que le gouvernement l'identifie comme étant une figure importante qui a servi ou qui sert la nation. Il doit s'appuyer sur ce que ce dernier fait ou a fait pour la population ou

---

<sup>72</sup> Michel-Louis Rouquette, *Propagande et citoyenneté*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 113.

<sup>73</sup> Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique: théorie et pratique*, France, Presses Universitaires de France, 1995, p. 61.

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> *Ibid.*

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 111.

pour le gouvernement. Ensuite, il peut mettre de l'avant ses réalisations pour en faire un exemple à suivre ou une image même du citoyen modèle. De cette façon, le gouvernement détient un exemple fort auquel il peut se fier pour obtenir l'appui de la population.

De l'autre côté, la création de l'ennemi est significative, car « [avoir] un ennemi est important pour se définir une identité, mais aussi pour se confronter à un obstacle, mesurer son système de valeurs et montrer sa bravoure<sup>77</sup> ». Un groupe d'individus a besoin d'un ennemi afin de pouvoir se construire. L'ennemi qu'il se plaît à détester est l'opposé, l'autre, celui qu'il ne veut pas être, celui dont l'essence lui déplaît. Il est l'élément avec lequel il se compare, avec lequel il entrechoque ses valeurs, ses idées, ses opinions.

Or, si avoir un ennemi est naturel, ce n'est pas l'ennemi en tant que tel qui attire notre attention, mais la façon dont l'homme s'en sert afin d'atteindre ses buts. Ce n'est pas son essence ou son identité qui importe, mais les machinations, les objectifs, les gestes derrière l'identification de ce dernier.

De ce fait, la fabrication d'un ennemi implique d'emblée un caractère particulier, car il s'agit d'élever quelqu'un à ce rang en utilisant diverses stratégies propres à une personne ou à un groupe de personnes. En d'autres mots, elle fait appel au point de vue de quelqu'un sur quelqu'un d'autre ou sur quelque chose et priorise celui-ci plutôt qu'un autre.

[Les] ennemis ne sont pas tant ceux qui nous menacent directement du fait de leurs différences (comme ce serait le cas des barbares), mais ceux que certains ont intérêt à représenter comme menaçants même s'ils ne le sont pas. Ce n'est pas leur caractère menaçant qui fait ressortir leur différence, mais leur différence qui devient un signe de menace<sup>78</sup>.

Comme le dit Eco, le phénomène le plus familier de cette fabrication consiste à élever l'autre au rang d'ennemi simplement du fait de sa différence. L'ennemi, « ce sera certes celui qui est

---

<sup>77</sup> Umberto Eco, *Construire l'ennemi : et autres écrits occasionnels*, Paris, Bernard Grasset, 2014, p. 13.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 14.

dehors et affiche son étrangeté de loin, mais aussi celui qui est parmi nous [...] et qui se comporte de manière différente<sup>79</sup> ». Qu'il soit extérieur aux contextes social, religieux et politique et qu'il intervienne dans le conflit ou dans l'histoire en demeurant à distance ou qu'il provienne de l'intérieur et qu'il agisse de près sur un conflit ou une situation donnée, l'autre est toujours marqué par sa différence. Il est celui qui vient remettre en question l'ordre établi et qui force les gens à une prise de conscience.

L'adversaire intérieur est plutôt un parasite, qui profite, ou un nuisible, qui détruit et contamine. L'adversaire extérieur n'est surtout pas un gibier (car la chasse n'est pas la guerre); on lui prête plus volontiers les apparences d'une bête ridicule ou répugnante, excessive ou indécente, indigne de respect. Mais l'image ne crée pas les rapports sociaux et ne les motive en rien. Ce n'est pas parce que l'ennemi est figuré en singe qu'on va le mépriser; c'est parce qu'on le méprise qu'on peut le figurer en singe<sup>80</sup>.

Ne se contentant pas de l'élever au rang d'ennemi, le groupe d'individus utilise le processus de diabolisation de l'autre. Il se sert de plusieurs machinations afin de le faire apparaître sous son jour le plus vil, le plus trompeur, le plus dévalorisant. Il le discrédite aux yeux d'un autre groupe d'individus pour les rallier à sa cause. Ainsi, il le traite de « parasite<sup>81</sup> », de « nuisible<sup>82</sup> », « d'indigne de respect<sup>83</sup> » pour que ce groupe d'individus en vienne au même constat et finisse par le détester, ce qui fait que « [là] où l'autre n'existait en temps normal que sous les espèces du primitif, du profiteur ou de l'assisté, il vient apparaître comme le terroriste, le renégat, le rebelle<sup>84</sup> ». La nature même de cet autre est radicalement transformée du fait de cette dévalorisation. Il est désormais présenté comme étant dangereux et comme étant celui auquel il ne faut pas se fier.

Cette fabrication et cette diabolisation portent en elles l'intérêt de leur protagoniste. Ce n'est pas anodin que l'individu hisse l'ennemi en si haut lieu. Il le fait, car il a besoin de rassembler

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>80</sup> Michel-Louis Roquette, *op. cit.*, p. 38.

<sup>81</sup> *Ibid.*

<sup>82</sup> *Ibid.*

<sup>83</sup> *Ibid.*

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 42.

d'autres individus derrière sa cause, parce qu'il veut donner une certaine légitimité à ses faits et à ses gestes. Il essaie ainsi de tromper son auditoire et de le rallier derrière une haine commune.

Ce que la mécanique interne de la propagande et de la création de figures emblématiques fait ressortir, c'est qu'un homme qui veut en convaincre un autre, au lieu de se servir de la vérité, utilise plusieurs machinations afin d'arriver à ses fins. Il manipule son auditoire, et ce, de toutes les façons possibles.

Indirectement, le lecteur se rend compte que le discours élaboré par le dictateur du monde fictionnel ne lui permet pas d'accéder aux événements tels qu'ils se sont déroulés et y verra une multitude de trous ou d'ambiguïtés. C'est pourquoi il aura tendance à se rattacher au narrateur. Cependant, comme nous le verrons ci-dessous, la fiabilité de ce dernier peut être remise en question.

## 1.2 La non-fiabilité du narrateur

Dans le cas où le lecteur se rend compte des mensonges du gouvernement au sein du roman, il tente de se rattacher au récit que lui fait le narrateur. Or, il se peut que ce dernier ne soit pas totalement honnête vis-à-vis du lecteur et qu'il lui offre aussi une version biaisée ou ambiguë de l'histoire. C'est pourquoi nous nous attarderons sur l'entité que représente un narrateur non fiable et sur son incidence sur la tripartition originelle de la narratologie. Pour ce faire, nous nous servirons de la théorie d'Ansgar Nünning et de celles qu'elle convoque, volontairement ou non. Puis, nous entrerons plus en détail dans les ingrédients par lesquels s'insère la non-fiabilité narrative. Notamment, nous verrons en quoi l'axe physique et l'axe mental du narrateur peuvent venir insérer un décalage entre les événements et l'acte de narration.

### 1.2.1 La théorie de Nünning

Ansgar Nünning est l'une des nombreuses figures de la non-fiabilité narrative telles que dénombrées par Dan Shen dans son article « Unreliability »<sup>85</sup>. Il se range dans la lignée théorique dite cognitive, une lignée qui met l'accent sur le rôle joué par le lecteur plutôt que sur les procédés textuels mis en cause. Selon les théoriciens de cette approche, la non-fiabilité se déroule entre un lecteur et le texte plutôt qu'entre un auteur implicite<sup>86</sup> et un texte comme c'est le cas pour les théoriciens de l'approche rhétorique.

Comme l'ont montré les narratologues cognitifs, il serait plus adéquat de conceptualiser la narration non fiable [...] en tant que projection de la part du lecteur qui s'efforce de résoudre les ambiguïtés et les incohérences textuelles en les attribuant à la « non-fiabilité » du narrateur<sup>87</sup>.

Pour Nünning, celui qui lit un texte s'aperçoit que plusieurs visions d'un événement entrent en contradiction : « Le narrateur non fiable serait alors la résultante des efforts interprétatifs que déploie le lecteur pour résorber ou neutraliser (“naturaliser”)<sup>88</sup> ces contradictions ou, comme le dit Nünning, ces « ambiguïtés<sup>89</sup> ». À l'aide de ses valeurs, de sa vision ou de ses attentes à l'égard du texte, il vient pallier ce manquement et l'attribuer au laxisme de l'instance narrative. C'est la façon dont le lecteur perçoit le récit et remplit les trous qu'il lui offre qui l'aide à décider si le narrateur est faillible ou non. Ce n'est pas des valeurs ou des normes implicites à l'œuvre.

---

<sup>85</sup> Shen, Dan, *op. cit.*, 2011.

<sup>86</sup> L'auteur implicite est une notion centrale dans la théorie de la non-fiabilité narrative. Elle a été introduite par Wayne C. Booth dans son essai *The rhetoric of fiction* publié à l'University of Chicago Press en 1983 [1961] pour ce qui est de la seconde édition. Pour lui, dans l'acte d'écriture, « [the] author creates, in short, an image of himself and another image of his reader; he makes his reader, as he makes his second self » (p.138). Cette image se situe en filigrane du texte. Elle en dicte les normes, les lois, le système de valeurs, la façon d'agir des personnages. De cette façon, elle peut diriger le lecteur à travers le texte pour lui faire apercevoir sa réalité.

<sup>87</sup> Ansgar Nünning, *op. cit.*, p. 123.

<sup>88</sup> Frank Wagner, « Quand le narrateur boit(e)... (Réflexions sur le narrateur non fiable et/ou indigne de confiance) », *Arborescences : revues d'études françaises*, n. 6, 2016, p. 157.

<sup>89</sup> Ansgar Nünning, *op. cit.*, p. 123.

Dans une telle approche, l'apport de mécanismes textuels et les traces d'un auteur implicite sont délaissés de sorte que la relation narratologique originelle qui implique un auteur, un texte et un lecteur est nettement diminuée. Elle se déroule désormais dans un seul sens, celui qui va du lecteur au texte.

C'est d'ailleurs la principale critique que les théoriciens de la non-fiabilité narrative font vis-à-vis une telle conception, une critique qui semble être fondée, car Nünning a modifié sa perspective après avoir lu les théories un peu plus tardives sur le sujet, notamment celles de James Phelan, de Mary Patricia Martin<sup>90</sup> et de Greta Olson<sup>91</sup>. Il a admis « l'existence d'un agent créateur qui dispose dans le texte des signaux explicites et des hypothèses tacites [...] afin d'attirer l'attention des lecteurs sur l'autorévéléation involontaire du narrateur non fiable ou sur les défauts personnels qu'il dévoile<sup>92</sup> ». C'est donc dire qu'il revient sur certaines de ses anciennes conceptions en réinsérant l'auteur implicite au sein de la relation entre un texte et un lecteur. De ce fait, il bonifie sa première théorie pour en créer une seconde. Cette dernière est le fruit d'une synthèse entre son approche, l'approche cognitive, et celle que partagent Phelan, Martin et Olson, l'approche rhétorique<sup>93</sup>.

[Cela] d'autant plus qu'elle [la synthèse entre les deux approches] éclaire à la fois la façon dont les personnages, événements, intrigues littéraires sont construits (par les auteurs implicites) et traités (par les lecteurs), et le rôle que jouent les schémas conceptuels tant du côté de la production que du côté de la réception<sup>94</sup>.

La non-fiabilité narrative est alors le fait de la construction textuelle de la part de l'auteur et de l'interprétation du lecteur. Ce dernier perçoit diverses stratégies au sein du texte qui lui donnent matière à douter du narrateur et les actualise selon son propre bagage pour décider s'il peut s'y

---

<sup>90</sup> James Phelan et Mary Patricia Martin, « The Lessons of "Weymouth" : Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and The Remains of the Day », dans David Herman [dir.], *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, Columbus, Ohio State University Press, 1999, p. 88-110.

<sup>91</sup> Olson, Greta, « Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy narrators », *Narrative*, vol. 11, n. 1, 2003, p 93-109, en ligne, <<https://doi.org/10.1353/nar.2003.0001>>, consulté le 9 mars 2018.

<sup>92</sup> Ansgar Nünning, *op. cit.*, p. 137.

<sup>93</sup> Selon l'approche rhétorique, la non-fiabilité du narrateur repose avant tout sur des effets textuels.

<sup>94</sup> Ansgar Nünning, *op. cit.*, p. 141-142.

fier ou non. C'est pour cette raison que nous appelons la conception la plus tardive de Nünning sur ce sujet la non-fiabilité perceptuelle, car elle est le résultat de plusieurs points de vue : celui du narrateur et/ou des autres personnages présents dans le texte, celui de l'auteur implicite et celui du lecteur.

Toutefois, la notion de point de vue est problématique dans l'optique où les définitions de ce terme sont multiples et peuvent porter à confusion. Pour cette raison, il nous faut la définir.

Selon Alain Rabatel, « les deux acceptions que *Le Robert* donne du point de vue : c'est certes d'abord un "ensemble d'objets, spectacle sur lequel la vue s'arrête"; mais c'est aussi une "opinion particulière"<sup>95</sup> ». La première définition admet la matérialité de l'objet perçu, peu importe sa nature. La seconde révèle un acte mental de jugement.

Seymour Chatman va un peu plus loin dans l'acte de percevoir et indique que « My desk dictionary lists two sens: "a point from which things are viewed," and "a mental position or viewpoint"<sup>96</sup> ». D'un côté, le point de vue signifie l'endroit à partir d'où la chose est vue. De l'autre, ce terme admet que lorsque nous percevons un objet, nous le percevons à travers nos barrières psychologiques, à travers nos expériences de vie et que nous portons un regard subjectif sur ce dernier. En fait, il décompose l'acte de voir en trois composantes : « the thing seen, the place from which it is seen, and the act of seeing<sup>97</sup> ». Soit la chose vue, la position à partir de laquelle la chose est vue et l'acte de voir.

### 1.2.2 L'axe physique et l'axe mental du narrateur

Ces deux définitions s'accordent sur une chose : le point de vue est à la fois une position physique du sujet voyant et une position mentale qui prend naissance à partir de l'acte de voir,

---

<sup>95</sup> Alain Rabatel, *La construction textuelle du point de vue*, Paris, Delachaux et Niestlé S.A., 1998, p. 14.

<sup>96</sup> Seymour Chatman, *Coming to terms the rhetoric of narrative in fiction and film*, Ithaca, Cornell University Press, 1990, p. 139.

<sup>97</sup> *Ibid.*

ce que Chatman appelle « point from<sup>98</sup> » et « a mental position<sup>99</sup> ». Ainsi, la non-fiabilité narrative est une théorie de points de vue dans la mesure où elle s'insère dans un texte par ces deux positions de sorte que l'on peut voir la distance qu'occupent un narrateur et certaines composantes du récit vis-à-vis les événements racontés. Il nous importe donc de voir comment l'axe mental et l'axe physique peuvent influencer l'acte narratif et les autres éléments présents dans un texte.

#### 1.2.2.1 L'axe physique du narrateur

Un narrateur perçoit les événements en occupant une certaine position spatio-temporelle; c'est ce que nous appelons l'axe physique de la notion de point de vue. Cette position inclut à la fois l'espace dans lequel il se situe par rapport à l'histoire et le temps qu'il occupe par rapport à celui des événements qu'il raconte.

En effet, un narrateur se positionne à une certaine distance physique par rapport à l'histoire : « [parmi] les narrateurs représentés – qu'ils soient des “réflecteurs” à la première ou à la troisième personne – il y a de purs observateurs [...], et il y a des agents narrateurs qui ont une influence notable sur le cours des événements<sup>100</sup> ». Il peut être dans une position physique qui lui permet de raconter les événements le plus fidèlement possible. Toutefois, il peut aussi être dans une position physique qui lui donne le loisir d'agir directement sur ces événements et d'en modifier le cours ou la teneur.

En fait, un narrateur peut être en position « homodiégétique<sup>101</sup> » et raconter l'histoire comme s'il était « le héros de son récit<sup>102</sup> ». Le narrateur entre directement en relation avec les événements racontés puisqu'il en est le personnage principal. Il perçoit donc ces derniers d'un

---

<sup>98</sup> *Ibid.*

<sup>99</sup> *Ibid.*

<sup>100</sup> Wayne C. Booth, « Distance et point de vue », dans Roland Barthes [et autres], *Poétique du récit*, Paris, du Seuil, coll. « Points », 1977, *op. cit.*, p. 97.

<sup>101</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Du Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 252.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 253.

point de vue intérieur en faisant l'expérience de ce qu'il raconte, ce qui fait que le décalage entre les deux est minime.

Un narrateur peut aussi être « autodiégétique<sup>103</sup> » et raconter l'histoire « où il ne joue qu'un rôle secondaire<sup>104</sup> ». Ici, le narrateur est un témoin. Il perçoit les événements d'un point de vue intérieur sans en être l'objet premier. Il est donc placé en décalage face à ceux-ci parce qu'il ne s'agit pas de ses propres péripéties, et ce, même s'il n'est pas étranger au monde qu'il narre.

Finalement, un narrateur peut être en position « hétérodiégétique<sup>105</sup> » et narrer les événements en étant « absent de l'histoire qu'il raconte<sup>106</sup> ». Il se trouve donc à l'extérieur de l'histoire et a pour simple fonction de la raconter. Ainsi, en tant que transmetteur, il est en décalage avec ce qu'il raconte, car il n'en fait pas l'expérience et qu'il n'appartient pas au monde dans lequel les événements se déroulent.

Le narrateur doit aussi faire face au temps du récit ou comme le dit Genette : « Étudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire<sup>107</sup> ». Nous remarquons ici la présence de deux temps particuliers : le temps du récit et le temps de l'histoire. Ces deux temps peuvent très bien coïncider l'un avec l'autre comme c'est le cas lorsque le narrateur se situe dans le présent du récit. Dans ce cas, le temps de la narration est le présent et le temps de l'histoire aussi. C'est donc dire que le narrateur raconte les événements à mesure qu'il les vit ou qu'il les voit; ce qui admet peu ou pas de décalages entre une histoire et celui qui la narre.

---

<sup>103</sup> *Ibid.*

<sup>104</sup> *Ibid.*

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>106</sup> *Ibid.*

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 78-79.

Par contre, il se peut que le temps du récit et le temps de l'histoire ne coïncident pas. Le narrateur se retrouve ainsi en décalage avec le temps du récit. Les deux cas que distingue Genette sont la « prolepse<sup>108</sup> » et l'« analepse<sup>109</sup> ». Dans le premier cas, il s'agit de « toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un évènement ultérieur<sup>110</sup> ». Ici, le narrateur se situe dans son propre présent et se projette vers le futur pour raconter des évènements qui arriveront à l'avenir. Dans le deuxième cas, il s'agit de « toute évocation après coup d'un évènement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve<sup>111</sup> ». Ici, le narrateur se situe dans son propre présent et opère un retour en arrière pour raconter des évènements qui se sont déroulés dans son passé. Il est en décalage avec les évènements qu'il raconte puisqu'il le fait par le biais de souvenirs et non à partir des évènements eux-mêmes.

Provoqué ou non le souvenir est turbulence, il n'est pas à dépeindre, n'a pas de forme fixe, hormis une très partielle stabilisation de ces constituants sous l'effet de la répétition, mais cette dernière, à la longue, ne retient qu'une portion de plus en plus infime du déroulement passé des faits, des fragments flous de lieux, des bribes de répliques sonnantes à l'oreille intérieure comme l'écho affaibli de voix neutres, anonymes, des couleurs à peine ébauchées, pour mémoire, une lumière sans source, équivoque<sup>112</sup>.

Comme l'indique Nicolas Xantos, le décalage entre le souvenir et la réalité du narrateur fait que ce dernier n'est pas en mesure de rendre justice à la réalité des évènements, car l'essence même de ces derniers lui échappe. Sous « l'effet de la répétition<sup>113</sup> » et de la distance temporelle, le narrateur utilise involontairement plusieurs filtres qui peuvent lui faire oublier certains détails ou qui lui donnent envie de vouloir en cacher d'autres délibérément. Le narrateur ne

---

<sup>108</sup> *Ibid.*

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>110</sup> *Ibid.*

<sup>111</sup> *Ibid.*

<sup>112</sup> Nicolas Xantos, « Raconter dans le crépuscule du héros. Fragilités narratives dans le roman d'enquête contemporain. », dans Frances Fortier et Andrée Mercier (dir.), *La transmission narrative : modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Nota Bene, coll. « Contemporanéités », 2011, p. 116.

<sup>113</sup> *Ibid.*

nous livre donc pas les événements tels qu'ils se sont passés dans l'histoire, mais ce qu'il croit qu'ils ont été ou ce qu'il aimerait qu'il se soit passé.

C'est dire que la position spatio-temporelle du narrateur amène le lecteur à percevoir plusieurs décalages. Ces failles s'insèrent entre la vision du narrateur et les événements comme ils se sont véritablement déroulés, ce qui offre au lecteur le choix entre deux versions différentes de la même histoire. Il faut donc que le lecteur résorbe cette ambiguïté afin de rassembler les véritables faits.

#### 1.2.2.2 L'axe mental du narrateur

Par ailleurs, en plus d'analyser l'axe physique, le lecteur doit aussi s'attarder sur la position mentale du narrateur pour vérifier s'il est apte à raconter l'histoire. Or, au sein de l'acte narratif, l'histoire passe par la subjectivité du narrateur, car cette dernière est perçue par lui et que « toute perception porte en elle, potentiellement, un aspect interprétatif tel que perception et savoir sont étroitement imbriqués<sup>114</sup> ». La « perception<sup>115</sup> » de l'histoire par le narrateur est ainsi altérée par ses différents filtres mentaux que Rabatel appelle son « savoir<sup>116</sup> » avant d'être travestie et livrée au lecteur. Donc, il ne s'agit plus seulement d'avoir accès à l'histoire, mais aussi d'avoir accès à l'intériorité de celui qui nous la raconte, ce que Chatman nomme le « Slant<sup>117</sup> » et le « Filter<sup>118</sup> ».

Le « Slant » est la catégorie qui rassemble les « attitudes and other mental nuances appropriate to the report function of discourse<sup>119</sup> ». Cette catégorie est liée à la fonction narrative et au niveau de légitimité que le narrateur possède dans l'exercice de ses fonctions. C'est-à-dire que le personnage, en tant que narrateur, a une fonction à remplir et qu'il utilise divers outils

---

<sup>114</sup> Alain Rabatel, *op. cit.*, p. 19.

<sup>115</sup> *Ibid.*

<sup>116</sup> *Ibid.*

<sup>117</sup> Seymour Chatman, *op. cit.*, p. 143.

<sup>118</sup> *Ibid.*

<sup>119</sup> *Ibid.*

mentaux pour y arriver. Notamment, il peut se servir de trois catégories d'ingrédients rhétoriques : « l'ethos, le pathos et le logos<sup>120</sup> ».

Le « pathos » ou « ensemble des émotions, des passions et sentiments que l'orateur doit susciter dans son auditoire grâce à son discours<sup>121</sup> » et le « logos » ou « l'aspect proprement dialectique de la rhétorique<sup>122</sup> » ont un lien avec les faits racontés. Le type d'arguments utilisé par le narrateur ainsi que les contournements qu'il prend pour susciter une émotion particulière sur son auditoire influencent la manière dont ce dernier perçoit l'histoire.

L'« ethos » ou le « caractère que doit prendre l'orateur pour inspirer confiance à son auditoire<sup>123</sup> » concerne le narrateur en tant que représentant de l'histoire. Lorsqu'il raconte une histoire, ce dernier le fait à partir d'un point d'implication déterminé, ce qui lui confère une certaine influence. Son « caractère moral<sup>124</sup> » a une incidence sur le lecteur, car si « l'on paraît sincère, sensé et sympathique sans l'être, c'est moralement gênant; maintenant, si on l'est sans savoir le paraître, ce ne l'est pas moins, car on voue les meilleures causes à l'échec<sup>125</sup> ». Le narrateur qui veut convaincre son lecteur de sa fiabilité ne doit pas feindre de connaître les événements. Il ne doit pas non plus les raconter en ne les connaissant pas ou en oubliant quelques traits. Il ne doit pas essayer de tromper le lecteur ou, du moins, il doit le convaincre qu'il lui raconte les événements tels qu'ils se sont déroulés. S'il n'y arrive pas, il est mis en échec et le lecteur peut douter de lui.

La seconde catégorie de filtres mentaux, le « Filter », est celle qui rassemble « the much wider range of mental activity experienced by characters in the story world— perceptions, cognitions,

---

<sup>120</sup> Olivier Reboul, *op. cit.*, p. 59.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>122</sup> *Ibid.*

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>125</sup> *Ibid.*

attitudes, emotions, memories, fantasies, and the like<sup>126</sup> ». Ici, il ne s'agit plus du narrateur en tant que véhicule de l'histoire, mais du narrateur en tant que personnage appartenant au monde de cette dernière. Comme le dit Wayne C. Booth, « [dans] une certaine mesure, même le narrateur le plus discret est “représenté”<sup>127</sup> ». En tant que personnage, qu'il appartienne ou non au monde de l'histoire, il a des caractéristiques, des valeurs, des vertus, des opinions, une mémoire remplie de souvenirs. En d'autres mots, le narrateur possède un bagage et une expérience antérieure à l'histoire et ceux-ci peuvent offrir un autre décalage de sorte qu'il paraisse ne pas avoir la légitimité requise pour la raconter.

Ainsi, le lecteur analyse la position physique et la position mentale du narrateur par rapport à l'histoire. S'il y a peu ou pas de décalages, il lui donne sa confiance et il accomplit sa lecture sans échec. Dans le cas contraire, il remet en question les événements tels qu'ils sont racontés et essaie de se rattacher aux autres voix présentes dans le récit.

### 1.2.3 La multiplicité de voix

Le narrateur n'est pas le seul garant de l'histoire. D'autres voix s'activent au sein du récit pour le faire vivre. Ces autres voix s'ajoutent à celle du narrateur afin de compléter ou de contredire les informations qu'il rapporte. Ensemble, ils offrent au lecteur une multiplicité de voix et une multitude de points de vue.

Dans une perspective narratologique, le texte littéraire peut en effet être considéré comme un *carrefour de voix*, puisque s'y font entendre à la fois celles des *personnages*, celle de l'instance qui les médiatise (le *narrateur*), et celle de l'*instance surplombante* en charge notamment de la construction de la figure narrative (le *scripteur*, l'*auteur impliqué*, l'*auteur abstrait*, etc.—selon les diverses terminologies en vigueur)<sup>128</sup>.

C'est dire que le narrateur, peu importe son degré d'implication, ne fait pas que livrer les événements au lecteur. Il les livre en se confrontant à l'image, aux idéaux, à la vision des autres

---

<sup>126</sup> Seymour Chatman, *op. cit.*, p. 143.

<sup>127</sup> Wayne C. Booth, « Distance et point de vue », *op. cit.*, p. 94.

<sup>128</sup> Frank Wagner, *op. cit.*, p. 148.

voix présentes. Ces dernières se retrouvent donc, elles aussi, dans une position physique et dans une position mentale par rapport à l'histoire.

### 1.2.3.1 « Actant<sup>129</sup> » et récit encadré

En ce qui concerne la position physique, ces voix peuvent se situer à l'intérieur du récit et percevoir les événements en tant qu'« actant<sup>130</sup> ». C'est-à-dire que ces autres voix « se définissent [...] par les “sphères d'action” auxquelles ils participent<sup>131</sup> ». Elles agissent sur un événement, sur un personnage, au sein d'un lieu à un moment de la narration de sorte qu'elles font partie du récit. Ces dernières peuvent être à proximité de l'instance narrative, être des alliées ou comme le dit Greimas, des « adjuvant [s]<sup>132</sup> » et lui « apporter l'aide<sup>133</sup> » dont il a besoin. Elles peuvent aussi agir contre le narrateur, être des ennemies ou des « opposant [es]<sup>134</sup> » et « créer des obstacles<sup>135</sup> » pour venir lui nuire.

Ces voix, elles peuvent aussi provenir de l'extérieur du récit principal ou, comme le nomme Genette, du récit « diégétique<sup>136</sup> », car une histoire comporte parfois plusieurs niveaux narratifs. C'est-à-dire que le récit premier des événements peut être entrecoupé par un « récit métadiégétique<sup>137</sup> ». Ainsi, un décalage s'insère entre l'acte de narration premier et l'acte de narration second.

---

<sup>129</sup> Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale : recherche de méthode*, Paris, Librairie Larousse, 1966, p. 174.

<sup>130</sup> *Ibid.*

<sup>131</sup> *Ibid.*

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>133</sup> *Ibid.*

<sup>134</sup> *Ibid.*

<sup>135</sup> *Ibid.*

<sup>136</sup> Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 238.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 241.

Toutefois, ce décalage n'admet pas une distanciation du récit second par rapport au récit premier. Une telle approche implique que les événements racontés à l'intérieur du récit second n'ont pas de liens causals, d'effets ou d'importance vis-à-vis le récit premier et qu'ils se trouvent à l'extérieur de ce dernier. Or, ce que dit Genette, c'est que « [ce] qui les sépare est moins une distance qu'une sorte de seuil figuré par la narration elle-même une différence de niveau<sup>138</sup> ». C'est-à-dire qu'au niveau narratif, les deux histoires se trouvent sur des paliers diégétiques différents, mais que le récit second provient d'éléments du récit premier, car ces derniers « se [composent] en majeure partie de récits procurés par tel ou tel personnage<sup>139</sup> ».

Ces récits seconds ne sont pas insérés dans la narration par hasard. Ils ont une utilité, une fonction. En fait, Genette en dénombre trois. Toutefois, seulement deux d'entre elles ont un lien avec la non-fiabilité narrative : l'explication, la comparaison et la distraction/obstruction<sup>140</sup>.

Dans le premier cas, celui de l'explication, il y a « une causalité directe entre les événements de la métadiégèse et ceux de la diégèse, qui confère au récit second une fonction *explicative*<sup>141</sup> ». Ici, le lien qui unit le récit encadré à son récit encadrant en est un d'extension. Les événements racontés dans ce second récit se déroulent dans le même univers spatio-temporel que ceux du récit principal. Ils appuient ces derniers ou, du moins, ils les complètent. Ainsi, ce type de récits encadrés apporte des éclaircissements au fur et à mesure de la lecture pour expliquer certaines zones qui demeurent ambiguës dans le récit encadrant.

Dans le second cas, la relation entre les deux récits est « purement thématique<sup>142</sup> » et « n'implique donc aucune continuité spatio-temporelle entre métadiégèse et diégèse<sup>143</sup> ». Ici, les événements racontés dans le récit encadré offrent une histoire complètement différente de

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>140</sup> Pour parvenir à les nommer, nous nous sommes basés sur les descriptions des différentes catégories faites par Genette à la page 242 et 243 de son essai *Figures III*.

<sup>141</sup> Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 242.

<sup>142</sup> *Ibid.*

<sup>143</sup> *Ibid.*

celle du récit encadrant, une histoire qui peut comporter des personnages nouveaux, des événements qui n'ont aucun rapport direct avec ceux du récit principal. Toutefois, ce n'est pas parce qu'ils n'ont pas de rapport qu'ils n'ont aucun lien. Le récit encadré comporte une ressemblance au niveau du fil conducteur ou du thème traité, ce qui permet au lecteur de le comparer au récit encadrant. Ce dernier peut donc analyser le texte pour voir s'il y a « relation de contraste [...] ou d'analogie<sup>144</sup> » entre les deux histoires pour, ensuite, comprendre le lien qui les unit.

Ces récits encadrés peuvent être d'origines multiples. Il peut s'agir d'un « récit oral<sup>145</sup> », d'une histoire qu'il nous raconte de vive voix. Il peut aussi être « un texte écrit<sup>146</sup> » comme un article de journal auquel nous aurions accès par le biais du narrateur, une œuvre littéraire à laquelle ce dernier ferait référence ou une lettre qu'il aurait écrite ou qu'il serait en train de lire. Il peut aussi provenir d'un « récit intérieur<sup>147</sup> » et se présenter à nous comme un rêve, comme un souvenir auquel l'instance narrative nous donnerait accès.

De ce fait, ces récits seconds, en tant que complément du récit principal, offrent plusieurs autres voix et plusieurs autres pistes au lecteur. Ceux-ci peuvent lui donner quelques informations supplémentaires sur l'histoire et pointer les faiblesses ou les erreurs que fait le narrateur tout en se situant en décalage avec le récit principal.

### 1.2.3.2 L'axe mental des autres personnages

En ce qui concerne l'axe mental, ces voix possèdent, elles aussi, des « [attitudes] (along with a whole range of other mental experiences), and they may differ sharply from those of the narrator<sup>148</sup> ». Leurs visions du monde représenté, des valeurs propagées dans le texte et du

---

<sup>144</sup> *Ibid.*

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>146</sup> *Ibid.*

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>148</sup> Seymour Chatman, *op. cit.*, p. 42.

déroulement de l'histoire peuvent entrer en convergence ou en divergence avec celles du narrateur.

Au sein de la théorie du « slant » et du « filter » de Chatman, nous observons un flottement qui abonde dans ce sens. Dans les descriptions détaillées qu'il a faites, Chatman ne mentionne nulle part que ces deux catégories concernent seulement le narrateur. Au contraire, dans la description du « Filter », il admet que ce filtre consiste en des « mental activity experienced by characters in the story world<sup>149</sup> ». Le mot « characters » est au pluriel, ce qui veut dire qu'il fait référence à tous les personnages présents à l'intérieur du récit. Nous pensons donc qu'ils ont tous une vision de l'histoire et que ces dernières s'ajoutent à celle du narrateur pour apporter une ressemblance ou une divergence d'opinions.

Bien entendu, parler de « slant » dans le cas des autres voix est une tâche un peu plus ardue. Cette catégorie se rattache à la fonction narrative, à la rhétorique que prend le narrateur pour imposer sa vision des événements. Toutefois, il peut arriver qu'une autre voix nous livre une partie du récit en même temps que le narrateur ou que le narrateur s'appuie sur une autre voix pour raconter une partie du récit à laquelle il n'aurait pas accès.

Ces autres voix possèdent à la fois une expérience des événements racontés et un bagage personnel indépendant de ces derniers. Elles portent en elles « des souvenirs », des « opinions », des « valeurs », des « pensées » qui lui sont propres et qui lui permettent de se positionner au sein du récit, offrant au lecteur une perspective autre que celle de l'instance narrative responsable de nous livrer l'histoire.

### 1.2.3.3 Les différents décalages

Ainsi, nous faisons face à des divergences d'opinions ou de valeurs, à des informations manquantes ou superflues, à des accès aux événements qui peuvent s'avérer être partiels,

---

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 143.

moindres ou réducteurs. Cela crée divers décalages et « pose avec une acuité remarquable la question de la hiérarchie des voix<sup>150</sup> ».

Un décalage peut survenir entre un narrateur et la société fictionnelle dans laquelle il évolue. Il peut aussi s'immiscer entre un narrateur et les autres personnages présents dans le récit ou, comme Booth le mentionne : « le narrateur peut aussi être à une plus ou moins grande distance des personnages de l'histoire qu'il raconte<sup>151</sup> ». Cette distance peut se présenter sur plusieurs fronts : « il [le narrateur] peut être différent d'eux, par exemple, moralement, intellectuellement et temporellement<sup>152</sup> ». La différence de points de vue peut se trouver dans la nature même des personnages ou de la société dans laquelle ils évoluent comme c'est le cas lors d'un désaccord dû aux valeurs, aux opinions, aux idéaux et aux idées. Elle peut aussi être de nature perceptuelle ou physique lorsque les instances perçoivent les événements du texte à partir de positions différentes, voire complètement opposées. C'est surtout le cas lorsque le narrateur est un personnage de l'histoire qu'il raconte et se confronte aux autres personnages présents dans cette dernière ou à la société qu'ils représentent. Cette divergence peut aussi se retrouver dans les différents discours que contient le texte, ce qui inclut les discours qui lui parviennent d'une tierce instance comme des ouvrages de référence, des articles de journaux et d'autres récits qui n'ont pas un rapport direct avec les événements racontés ou qui sont placés en parallèle avec ceux-ci.

C'est, en partie, par ces différents décalages, que la non-fiabilité narrative de type perceptuel s'insère : « Parfois il est presque impossible de décider si le narrateur se trompe, et à quel degré il le fait; parfois, il est facile d'en décider quand il y a confirmation explicite, ou bien lorsque les faits sont contredits par un témoignage<sup>153</sup> ». Pour décider si un narrateur est fiable ou non, il faut qu'il y ait « confirmation » de fiabilité de la part de ce dernier ou, dans le cas où cette « confirmation » est absente, il faut que le lecteur se retrouve avec des versions différentes

---

<sup>150</sup> Franck Wagner, *op. cit.*, p. 149.

<sup>151</sup> Wayne C. Booth, « Distance et point de vue », *op. cit.*, p. 101.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 101-102.

<sup>153</sup> Wayne C. Booth, *op. cit.*, p. 107.

d'une même histoire. Ainsi, il est amené à évaluer, à travers son processus de réception, les positions autant physiques que mentales de ceux qui la livrent et à choisir laquelle des versions proposées se rapproche le plus de ce qui se déroule véritablement à l'intérieur de la diégèse.

### 1.3 La réception

Jusqu'ici, nous nous sommes attardés sur la relation entre un narrateur et un texte afin de montrer en quoi les indices de non-fiabilité peuvent s'y inscrire par le biais de plusieurs décalages. Toutefois, ces derniers demeurent de simples indices et ne peuvent pas conclure à la fiabilité d'un élément du texte. Pour que cette dernière soit émise, les indices doivent être actualisés par un lecteur, car « la réception implique une interrogation; mais elle va du lecteur vers le texte qu'il s'approprie<sup>154</sup> ». La relation auteur-texte-lecteur ne se déroule donc pas à sens unique.

Une analyse de l'expérience esthétique du lecteur ou d'une collectivité de lecteurs, présente ou passée, doit considérer les deux éléments constitutifs de la concrétisation du sens –l'*effet produit* par l'œuvre, qui est fonction de l'œuvre elle-même, et la *réception*, qui est déterminée par le destinataire de l'œuvre– et comprendre la relation entre texte et lecteur comme un procès établissant un rapport entre deux horizons ou opérant une fusion<sup>155</sup>.

Ce qu'il faut comprendre, c'est que « l'expérience esthétique du lecteur<sup>156</sup> », que nous appelons aussi la production de sens, passe par la confrontation de deux mondes. Il ne suffit pas à un lecteur de décrypter l'« *effet produit* par l'œuvre<sup>157</sup> », car dans ce cas, sa « *réception*<sup>158</sup> » serait biaisée par une relation unilatérale et il ne pourrait pas en tirer une signification personnelle. Pour qu'il y ait production de sens, le lecteur doit utiliser son horizon qui est préalable au texte. À partir de ce dernier, il se fait son propre point de vue sur le texte et sur ses composantes. Il

---

<sup>154</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèques des idées », 1978, p. 248.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>156</sup> *Ibid.*

<sup>157</sup> *Ibid.*

<sup>158</sup> *Ibid.*

le met ensuite en relation avec ceux présents dans le texte et juge s'il y a contradiction ou ambiguïté.

Nous dirons plutôt que le comportement spécifique de l'attitude esthétique fait accéder au niveau de la formulation l'horizon virtuel d'attentes formées aussi bien par l'expérience esthétique antérieure que par l'expérience pratique de la vie, mais qui ne sont plus ou pas encore conscientes, et donne ainsi au lecteur isolé la possibilité de reprendre à son compte un univers « où d'autres vivent déjà »<sup>159</sup>.

Comme c'est le cas pour les personnages et le narrateur, le lecteur se place lui aussi dans un axe mental et dans un axe physique par rapport à un texte. Au préalable de sa lecture, il possède une « expérience pratique de la vie<sup>160</sup> », une certaine vision du monde qui l'entoure. Il possède aussi une « expérience esthétique antérieure<sup>161</sup> », ce qui veut dire qu'il a certaines attentes face à un texte qui se place dans une lignée générique, poétique ou esthétique qu'il a déjà expérimentée. Ces deux expériences teintent sa lecture en fonction de ses valeurs, de ses idées, de ses opinions, de ses expériences et lui permettent d'émettre son propre point de vue sur l'univers fictionnel en question.

Alors, « Le lecteur ne peut “faire parler” un texte [...] qu'autant qu'il insère sa précompréhension du monde et de la vie dans le cadre de référence littéraire impliqué par le texte<sup>162</sup> ». Il utilise son propre point de vue pour donner du sens au texte dans l'espoir de trouver réponse à l'une de ses questions. Il entrechoque ses valeurs, ses opinions, ses idées avec celles du narrateur et celles des autres personnages présents dans le récit afin de s'identifier ou non au monde fictionnel. Ce phénomène a été constaté par le théoricien Ansgar Nünning dans sa théorie des cadres<sup>163</sup>.

---

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>160</sup> *Ibid.*

<sup>161</sup> *Ibid.*

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>163</sup> Ansgar Nünning, *op. cit.*, p. 133-134.

Pour Nünning, le lecteur se réfère à plusieurs ingrédients pour juger si un narrateur est fiable ou digne de confiance. Il démêle « [ses] cadres de référence qui modèlent la lecture en les divisant en deux ensembles : les cadres référentiels (basés sur l'expérience de vie quotidienne) et les cadres littéraires (liés aux conventions littéraires et aux genres)<sup>164</sup> ». L'un trouve son essence dans le monde extratextuel et fait référence au monde du lecteur (à ne pas confondre avec le monde de la lecture). L'autre se base sur des effets présents dans le texte ou sur des effets qui s'y rattachent.

Le premier cadre de référence se fonde sur l'expérience extratextuelle du lecteur, sur ce qu'il est et sur le monde qui l'entoure.

Ce type de cadres a à voir avec la référentialité du texte, l'hypothèse que le texte réfère à ou est au moins compatible avec le monde qui est considéré comme réel; ils nous permettent de déterminer la non-fiabilité en fonction du comportement du narrateur relativement aux normes de ce monde<sup>165</sup>.

Ce que dit Nünning, c'est que le lecteur s'identifie à des éléments qui lui sont tangibles et auxquels il peut avoir accès dans son propre monde. Il est à la recherche de concordance entre ce dernier et celui du texte. Il est guidé par « la connaissance du monde<sup>166</sup> » qui l'entoure, par « son modèle du monde envisagé sous l'angle historique ou les codes culturels qui sont les siens<sup>167</sup> », par « les théories explicites et implicites qu'il peut avoir de la personnalité, de la cohérence psychologique, du comportement humain<sup>168</sup> », par « sa connaissance des normes sociales, morales ou linguistiques pertinentes pour la période dans laquelle le texte a été écrit et publié<sup>169</sup> » et par « ses dispositions psychologiques et son système de normes et de valeurs

---

<sup>164</sup> Cassie Bérard, « D'autres fantômes suivi de entre inconscience et volonté : construction du soupçon dans quelques narrations non fiables indécidables », Thèse de doctorat, Département d'études littéraires, Université Laval, f. 347.

<sup>165</sup> Ansgar Nünning, *op. cit.*, p. 133.

<sup>166</sup> *Ibid.*

<sup>167</sup> *Ibid.*

<sup>168</sup> *Ibid.*

<sup>169</sup> *Ibid.*

personnel<sup>170</sup> ». Il utilise ses diverses connaissances personnelles afin de juger les événements de l'histoire racontée, les autres personnages, les opinions, les discours et les valeurs que livrent le texte et le narrateur.

Dans ce cadre, l'un des premiers réflexes du lecteur est d'anthropomorphiser l'instance narrative. Il extrait le narrateur de son monde diégétique et le propulse dans le monde extratextuel. Il l'évalue comme s'il était une personne de son entourage ou comme s'il appartenait à la société dans laquelle il vit. Il compare ses valeurs, ses opinions, sa vision du monde avec celles du narrateur afin de décider si ce dernier a la capacité physique, morale ou intellectuelle pour livrer les événements du texte de façon à respecter la vérité de ceux-ci.

Le second cadre se base sur les connaissances génériques et fictionnelles que le lecteur possède au préalable ou à la lecture du texte.

Le lecteur se crée des attentes particulières à l'égard du texte a priori de son expérience lectorale. Il s'appuie sur « des conventions littéraires générales<sup>171</sup> » et sur « des conventions et des modèles liés aux genres littéraires<sup>172</sup> » pour s'imaginer à quoi ressemblera la diégèse de ce dernier et ce vers quoi elle va tendre. Il utilise son expérience de lecteur pour reproduire des attentes liées aux normes textuelles, langagières ou poétiques auxquelles le texte se rattache. Ces attentes préalables teintent, par la suite, sa lecture.

Lors de cette dernière, le lecteur confirme ses attentes en se basant sur « des cadres de référence intertextuels, c'est-à-dire liés à des pré-textes spécifiques<sup>173</sup> », sur « des modèles stéréotypés de personnages<sup>174</sup> » et sur « la structure et le système de normes établi par l'œuvre elle-

---

<sup>170</sup> *Ibid.*

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>172</sup> *Ibid.*

<sup>173</sup> *Ibid.*

<sup>174</sup> *Ibid.*

même<sup>175</sup> ». Ce dernier scrute le texte à la recherche d'éléments tangibles sur lesquels s'appuyer : un type de personnages, une référence implicite ou explicite à une autre œuvre, une norme établie, etc. Si le lecteur perçoit une contradiction entre le narrateur et un type de personnages ou entre le narrateur et un élément du récit ou d'un texte auquel il fait référence, il se méfiera de celui qui lui raconte l'histoire et partira à la recherche des véritables événements que les autres composantes du récit pourraient lui traduire.

En somme, les détenteurs du pouvoir à l'intérieur du roman et le personnage-narrateur offrent des versions biaisées et mensongères des événements. Que ce soit par les mécanismes de la propagande et de la construction de figures emblématiques ou par un point de vue illégitime ou faussé par divers décalages, ils manipulent les événements d'une telle façon que ceux-ci sont distortionnés. Ainsi, le lecteur est exposé à plusieurs ambiguïtés et doit remplir par lui-même les trous laissés par les différents discours qui traversent le récit. C'est exactement ce qui arrive à la lecture des romans *Étoile distante* de Roberto Bolaño et *Spirale d'artillerie* d'Ignacio Padilla : le lecteur fait face à un monde fictionnel où il est presque impossible de discerner la différence entre ce que le narrateur raconte et ce qui s'est passé.

---

<sup>175</sup> *Ibid.*

## CHAPITRE II

### LE MONDE FICTIONNEL ET SES AMBIGUÏTÉS

Dans les mondes fictionnels de notre corpus, les personnages évoluent au sein d'une dictature : celle de Pinochet dans *Étoile distante* de Roberto Bolaño et celle du Grand Brigadier dans *Spirale d'artillerie* d'Ignacio Padilla. Dans ces derniers, nous pouvons remarquer que les dirigeants utilisent la propagande pour occulter les événements tels qu'ils se déroulent. Plus particulièrement, nous voulons établir les circonstances qui font d'eux des personnages qui contrôlent l'information et qui l'appuient avec la construction d'une figure emblématique, ce qui envoie au lecteur une version des faits remplie d'ambiguïtés.

#### 2.1 Monde fictionnel

Avant de commencer à parler de propagande et des diverses machinations qu'elle comporte, nous voulons émettre quelques considérations à propos du monde dans lequel évoluent les personnages des deux romans de notre corpus.

##### 2.1.1 La dictature de Pinochet

Dans la bibliographie critique sur les œuvres de Roberto Bolaño, nous pouvons retrouver « two novels that complement each other in illustrating Chilean authoritarian manifestations<sup>176</sup> ». Ces deux romans sont *Nocturne du Chili*<sup>177</sup> et *Étoile distante*, car ce sont ses seuls romans qui ont

---

<sup>176</sup> Andreea Marinescu, « Fascism and culture in Roberto Bolaño *Estrella distante* and *Nocturno de Chile* », *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1 January 2015, Vol.39(2), p. 341.

<sup>177</sup> Roberto Bolaño, *Nocturne du Chili*, *op. cit.*, 152 p.

comme arrière-plan la dictature du général Augusto Pinochet au Chili<sup>178</sup>. De plus, bien qu'ils ne représentent pas un cycle particulier dans l'œuvre de l'auteur, ils peuvent aussi être accolés l'un à l'autre à cause des thèmes traités. Le premier parle de la place de l'art et de l'artiste au sein de la dictature et d'un critique en particulier : Sebastián Urrutia-Lacroix ou Ibacache. Le second fait état, plus spécifiquement, de la monstruosité de la dictature d'Augusto Pinochet et des gestes commis sous cette dernière en utilisant la figure d'un poète : Carlos Wieder/Alberto Ruiz-Tagle).

D'ailleurs, Adolfo Cacheiro résume les caractéristiques du monde dans lequel évoluent les différents personnages d'*Étoile distante* :

The action of ED [*Estrella distante*] takes place mostly in Latin America and Europe between 1973 and 1994, a period of time that extends beyond Augusto Pinochet's dictatorship (which ended in 1990) and includes the restoration of democratically elected governments in Chile<sup>179</sup>.

Il est clair que les personnages font face à trois gouvernements différents (celui d'Allende, celui de Pinochet et celui de transition vers la démocratie), qu'ils évoluent sur une longue période de temps et que l'action se déroule en Amérique latine et en Europe. Toutefois, Cacheiro ne décrit pas l'ambiance qui y règne comme en font foi les nombreuses formes de répression subies par les différents personnages.

Dans les premières pages du roman, le narrateur nous donne son opinion concernant cette lutte armée qui a cours dans le monde qui l'entoure :

Cette lutte armée qui devait nous apporter des temps nouveaux et une vie nouvelle, mais qui, pour la plupart d'entre nous, était une sorte de rêve ou, plus exactement, une sorte de clé qui nous ouvrirait la porte des rêves, les seuls qui justifiaient la peine de vivre. Nous

---

<sup>178</sup> Il est important de noter que nous parlons de la dictature de Pinochet au Chili en tant que fiction de Bolaño et non de l'époque historique qui a marqué le Chili entre les années 1973 et 1990.

<sup>179</sup> Adolfo Cacheiro, « The Force Field of the Real: Imaginary and Symbolic Identification in Roberto Bolaño's *Estrella distante* », *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, vol. 25, n. 2, 2010, p. 132.

savions bien sûr confusément que souvent les rêves se muent en cauchemars mais cela ne nous importait pas<sup>180</sup>.

Comme nous pouvons le constater, le narrateur admet qu'au départ, ses amis et lui voyaient cette dernière d'un bon œil. Il utilise même la métaphore de la clé pour nous faire comprendre que celle-ci devait les amener vers un monde meilleur, vers un avenir meilleur. C'est pourquoi, à la fin de l'extrait, il utilise la dichotomie rêve/cauchemar pour venir faire contrepoids à cet espoir qu'il ressentait à l'époque. Or, si, au départ, le narrateur met de l'avant cette lutte armée comme apportant un « rêve<sup>181</sup> » et une possible amélioration pour le futur, il revient, à la fin du paragraphe, pour émettre le fait qu'il savait, à l'époque, qu'elle pouvait mal se terminer. C'est d'ailleurs cette hypothèse qui se confirme et qui teinte la majorité du récit : celle de la violence et de la monstruosité de la dictature d'Augusto Pinochet.

### 2.1.2 La dictature du Grand Brigadier

Dans le roman *Spirale d'artillerie*, nous constatons que deux discours s'affrontent, et ce, dès les premières lignes du récit. D'un côté, il y a celui de la Révolution, dirigée par le Grand Brigadier. Celui-ci tente de maintenir son pouvoir sur la population en utilisant divers moyens violents : la répression, la propagande, la création de figures emblématiques. La dictature s'insère dans la vie de tous les citoyens, partout, même dans leur conscience. Seulement la mort leur permet d'y échapper :

Les morts n'ont pas à supporter, jour après jour, cette routine arbitrairement imposée par une conscience plurielle, intransigeante et sourde, nous dépeignant en noir ou blanc des existences qui de fait se sont écoulées comme les autres, en se laissant glisser le long d'une gamme chromatique diffuse où seul le diable serait capable de distinguer la lâcheté du courage, la foi du désenchantement<sup>182</sup>.

Les dirigeants de cette dictature agissent comme régulateur de la « conscience<sup>183</sup> » collective pour asseoir leur pouvoir sur la population. Ils leur imposent leur vision du monde, contrôlent

---

<sup>180</sup> Roberto Bolaño, *Étoile distante*, op. cit., p. 13-14.

<sup>181</sup> *Ibid.*

<sup>182</sup> Ignacio Padilla, *Spirale d'artillerie*, op. cit., p. 55.

<sup>183</sup> *Ibid.*

leur façon de penser et fabriquent des discours afin que cette population ne puisse pas s'écarter de leur idéologie. Ils agissent aussi comme les seuls détenteurs de la vérité et si une personne montre son désaccord, ils la punissent et éventuellement l'éliminent sans avoir besoin d'une quelconque preuve.

De l'autre côté, il y a le discours de la rébellion en faveur du retour à la démocratie. Les membres de celle-ci sont en désaccord avec les méthodes qu'utilise la dictature et ne se gênent pas, à certains moments dans le récit, pour se faire entendre : « Les longues salles où se tenaient auparavant les assemblées du Comité de Fierté révolutionnaire se virent progressivement investies par des hordes de jeunes qui prenaient d'assaut les microphones et entonnaient à tue-tête *Terre libre, la Terre libre*<sup>184</sup> ». En fait, ils veulent chasser les membres de la Révolution du pouvoir et libérer la population de la dictature :

Ces jours-là, l'air s'imprégna d'une infranchissable nébuleuse de gaz lacrymogènes et de poudre brûlée. Ce furent des après-midi de graffitis, de détonations, de matraques en rang d'oignons, de balles qui étaient rarement en plastique et d'arrestations qui survenaient presque toujours au beau milieu de la nuit. La vie se résumait alors à l'accomplissement perpétuel d'un sacrifice inutile, celui de foules d'étudiants solidaires ou de professeurs épuisés par les nuits blanches qui escaladaient comme des singes les grilles de l'université lorsque la police, l'armée et, enfin, les chars soviétiques tiraient sur tout et sur tous en se moquant éperdument de ceux qu'ils laissaient sur le pavé<sup>185</sup>.

Cette différence de points de vue fait naître un climat de guerre au sein des rues de ce monde fictionnel et c'est la population qui en souffre. Certains, comme les « foules d'étudiants solidaires<sup>186</sup> », manifestent ouvertement ou démontrent, d'une quelconque façon, leur appui à la rébellion ou leur désaccord face à la Révolution. Cela amène les membres du gouvernement à utiliser fortement la répression pour les faire taire ou pour contrôler la portée de ce second discours. Pour ce faire, à travers certaines institutions telles que « la police<sup>187</sup> » ou

---

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>185</sup> *Ibid.*

<sup>186</sup> *Ibid.*

<sup>187</sup> *Ibid.*

« l'armée<sup>188</sup> », ils utilisent la violence physique, représentée ici par des « matraques en rang d'oignons<sup>189</sup> », des « arrestations qui survenaient presque toujours au beau milieu de la nuit<sup>190</sup> », des « balles qui étaient rarement en plastique<sup>191</sup> » pour contrôler les dissidents, les arrêter ou les assassiner.

Toutefois, comme nous pouvons le voir vers la fin du roman, malgré cette succession de violence, les membres de la rébellion l'emportent, ce qui installe un vent de changement dans le monde fictionnel : « Vous avez de la chance que les temps aient changé. Avec cette histoire de démocratie, même les ordures ont droit au pardon<sup>192</sup> ». La transition vers un gouvernement démocratique s'effectue et ceux qui la dirigent n'utilisent pas les mêmes moyens que leurs prédécesseurs pour asseoir leur pouvoir sur la population.

C'est dire qu'à l'intérieur du monde fictionnel créé par Padilla, les personnages traversent deux périodes politiques différentes. La transition vers un gouvernement démocratique s'effectue alors que le narrateur est emprisonné pour le meurtre d'Eliah Bac, le chef de la rébellion. C'est d'ailleurs à partir de cette dernière qu'il nous narre sa version de l'histoire. Sa vie se déroule principalement sous la dictature du Grand Brigadier pendant laquelle il chemine de villes sans noms jusqu'au port de Malombrosa. C'est lors de cette dernière période que les dirigeants et le Grand Brigadier utilisent divers outils que leur offre la propagande pour asseoir leur pouvoir sur la population.

## 2.2 La propagande

Augusto Pinochet, le Grand Brigadier et ceux qui leur viennent en aide travestissent la véridicité des faits. Ils les retournent pour que celle-ci leur donne l'avantage. Pour que cela

---

<sup>188</sup> *Ibid.*

<sup>189</sup> *Ibid.*

<sup>190</sup> *Ibid.*

<sup>191</sup> *Ibid.*

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 198.

fonctionne, ils doivent faire croire à la population qu'ils agissent pour le bien commun. C'est pour cette raison qu'ils utilisent la propagande. Ils peuvent autant se servir de la réécriture de certains événements, de la manipulation de faits ou de la violence physique et psychologique pour convaincre la population de leur version des faits ou de leur légitimité.

### 2.2.1 L'utilisation de moyens violents

Les dirigeants, Pinochet et son armée dans *Étoile distante* et le commissaire Magoian et la police dans *Spirale d'artillerie*, ne permettent pas l'existence d'autres discours au sein de la population. Ils doivent s'assurer d'être les seuls détenteurs de la vérité et se présenter comme tels. Pour ce faire, ils se servent de tous les moyens possibles afin de soumettre les habitants du pays.

#### 2.2.1.1 Emprisonner, exiler, assassiner : l'exemple des sœurs Garmendia

Dans *Étoile distante*, le narrateur subit les effets du coup d'État, et ce, dès les premiers instants suivant l'accès au pouvoir de Pinochet : « [ce] fut au cours de cette période, alors que sombraient les derniers canots de sauvetage de l'Unité populaire, qu'on m'arrêta<sup>193</sup> ». Il est emprisonné par les troupes du dictateur et avoue lui-même que « les circonstances de [son] arrestation sont banales, sinon grotesques<sup>194</sup> ». C'est ce qui nous fait penser que, s'il se retrouve là, ce n'est pas parce qu'il a commis un crime, mais seulement parce que ses idées politiques divergent de celles du gouvernement. Ainsi, si les dirigeants répriment physiquement et psychologiquement le poète-narrateur, ce n'est pas seulement sa personne qui est visée, mais aussi ses opinions et ce qu'elles représentent. Il est un jeune universitaire de gauche et poète à ses heures. Il constitue un danger potentiel, une source de discorde ou de révolte.

Quelque temps après, le narrateur est libéré et se retrouve de nouveau dans les rues du Chili. Toutefois, la répression s'est accentuée depuis son emprisonnement et elle continue de l'affecter indirectement : « [ensuite] on se mit à parler d'amis qu'on n'avait plus vus depuis

---

<sup>193</sup> Roberto Bolaño, *Étoile distante*, op. cit., p. 38.

<sup>194</sup> *Ibid.*

des jours, émettant toutes les conjectures typiques de ces heures-là, de ceux qui sûrement étaient prisonniers, de ceux qui peut-être étaient passés dans la clandestinité, de ceux qui étaient recherchés<sup>195</sup>». Le narrateur admet qu'à cette époque, il est facile de penser que certains manquent à l'appel parce qu'ils se trouvent en prison ou parce qu'ils ont fui puisqu'ils se savent recherchés par le gouvernement<sup>196</sup>. Il ne s'agit donc plus seulement d'emprisonner des gens, mais aussi d'installer une idéologie unique, celle de la dictature, et d'empêcher toute dissidence. Dans ce climat politique, certaines personnes se sentent obligées de fuir pour sauver leur vie.

Deux exemples de cette atmosphère répressive ressortent plus particulièrement du récit : celui du meurtre des sœurs Garmendia et celui de l'arrestation de Carlos Wieder.

Au début de l'histoire, les sœurs Garmendia suivent les ateliers de poésie du professeur Soto et du professeur Stein. Elles font partie du même cercle d'amis que le narrateur, Bibiano O'Ryan et la grosse Posseda. Comme les autres membres des ateliers (hormis le narrateur et O'Ryan), elles tombent sous le charme de Ruiz-Tagle. Elles aiment la poésie et l'art en général. En fait, « (elles [les sœurs Garmendia] n'avaient aucune raison d'avoir peur, elles n'étaient que des étudiantes et leur lien avec ceux que dans ce temps-là on appelait les "extrémistes" se réduisait à une amitié personnelle avec certains militants, surtout ceux de la faculté de sociologie)<sup>197</sup> ». Selon les dires du narrateur, elles ne sont pas impliquées politiquement. La seule façon de les relier à un groupe politique, c'est par le biais de leur cercle d'amis. Toutefois, il insiste sur le fait que cette amitié est « personnelle<sup>198</sup> », ce qui nous laisse présager que ces dernières ne sont pas dangereuses. En d'autres mots, elles ne représentent pas une menace réelle pour le nouveau gouvernement au pouvoir. Cependant, la dictature de Pinochet, par la

---

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 29-30.

<sup>196</sup> Bien entendu, ceci renvoie aux *desaparecidos* de la dictature de Pinochet. Comme l'indique Carolina Ferrer dans son article « Littérature hispano-américaine et violence d'État », « De 1973 à 1990, le Chili endura la dictature du général Augusto Pinochet. Le nombre de victimes de l'État chilien s'élève à 3000 personnes (*desaparecidos*). », *op. cit.*, p. 10.

<sup>197</sup> Roberto Bolaño, *Étoile distante*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>198</sup> *Ibid.*

main de Ruiz-Tagle/Carlos Wieder et par celles de ses hommes, assassine les sœurs Garmendia :

Et à leur suite la nuit pénètre dans la maison des sœurs Garmendia. Et quinze minutes plus tard, peut-être dix, quand ils partent, la nuit ressort, tout de suite la nuit entre, la nuit sort, efficace et rapide. Et on ne trouvera jamais les cadavres, ou plutôt si, il y a *un* cadavre, un seul cadavre qui apparaîtra des années après dans une fosse commune, celui de Angélica Garmendia, mon adorable, ma sans-pareille, Angélica Garmendia, mais uniquement ce cadavre, comme pour prouver que Carlos Wieder est un homme et non un dieu<sup>199</sup>.

Elles reçoivent leur ami Ruiz-Tagle à leur maison « en dehors du village<sup>200</sup> » de « Nacimiento<sup>201</sup> ». Elles lui préparent un repas, parlent de poésie et l'invitent à dormir à la maison. À aucun moment, elles ne se doutent de ce qui va se dérouler : « Peu après le voici à la porte d'entrée, il respire normalement, et ouvre aux quatre hommes qui sont arrivés<sup>202</sup> ». Les sœurs étant endormies, il en profite pour assassiner leur tante et pour ouvrir la porte à ses amis. Après quoi, même si l'histoire ne nous dit pas exactement qui des cinq personnages éveillés a commis les gestes, ils vont exécuter les sœurs Garmendia sans aucun motif apparent sinon celui d'appartenir à un certain cercle d'amis.

La façon d'exécuter ces meurtres est mise en lumière, en quelque sorte, dans le second exemple de répression, celui de l'arrestation de Carlos Wieder, dont les détails parviennent au narrateur par le biais du « livre *La corde au cou*, une sorte de narration autobiographique et autoflagellatrice<sup>203</sup> » écrit par « le lieutenant Julio César Muñoz Cano<sup>204</sup> » et publié « des années plus tard<sup>205</sup> ».

---

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>201</sup> *Ibid.*

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>203</sup> *Ibid.*

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>205</sup> *Ibid.*

Ce qu'il y a de particulier dans cet évènement, c'est que Wieder, jusqu'à ce moment-là, représente un héros pour la dictature. Il la sert en étant pilote dans l'aviation et est en accord avec l'idéologie qu'elle projette. Dans les faits, il est tellement fier des agissements des militaires qu'il organise, de concert avec les membres de la dictature, une soirée dans un appartement « à Providencia<sup>206</sup> » qui appartient à « un camarade de promotion<sup>207</sup> ». Celle-ci a pour but de dévoiler son œuvre constituée de « photos » qui forment, selon le poète, « une poésie visuelle, expérimentale, quintessenciée<sup>208</sup> ». Il est important de noter que personne n'a eu préalablement accès à cette exposition afin d'obtenir l'effet désiré :

Une minute ne s'était pas écoulée lorsque Tatiana von Beck ressortit. Son visage était pâle et décomposé. Elle regarda Wieder— on aurait cru qu'elle allait lui dire quelque chose mais qu'elle ne trouvait pas les mots— et puis elle essaya d'atteindre la salle de bains. Elle n'y parvint pas. Elle vomit dans le couloir et tout de suite après quitta en chancelant l'appartement, aidée d'un officier qui s'offrit galamment à la raccompagner chez elle, malgré les protestations de la jeune femme qui aurait préféré partir seule<sup>209</sup>.

Par le biais de cette exposition et de ces photos, Carlos Wieder suscite une forte réaction chez les spectateurs qui assistent à cette soirée, mais pas nécessairement celle recherchée. L'exemple de Tatiana von Beck n'est pas le seul, mais c'est plus marquant puisqu'elle est la première à entrer dans la pièce où se trouvent ces photos. D'ailleurs, sa forte réaction crée l'ambiance qui s'installe dans l'appartement et qui influence, d'une certaine façon, la réaction que les autres auront par la suite :

Muñoz Cano soutient que, sur quelques-unes des photos, il put reconnaître les sœurs Garmendia et d'autres disparus. La plupart étaient des femmes. Le décor ne changeait pratiquement pas d'une photo à l'autre, ce pourquoi on pouvait conclure qu'il s'agissait du même lieu. Les femmes ressemblaient à des mannequins, en certains cas à des mannequins démembrés, dépecés quoique Muñoz Cano n'écarte pas la possibilité que, dans un tiers des cas, les femmes aient été vivantes au moment où la photo avait été prise.

---

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>207</sup> *Ibid.*

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>209</sup> *Ibid.*

Les photos, en général (d'après Muñoz Cano), sont de mauvaise qualité même si l'impression qu'elles provoquent chez ceux qui les regardent est très vive<sup>210</sup>.

Or, ces réactions sont compréhensibles, car les invités, d'une part, se retrouvent devant des photos horribles. D'autre part, elles viennent dévoiler certains meurtres que le gouvernement a commis alors qu'il se présente comme une force qui vient rétablir la justice et remettre l'ordre dans la société. Par exemple, les sœurs Garmendia sont portées disparues et les photos montrent leurs cadavres. Elles viennent dévoiler non seulement la cruauté de la dictature, mais aussi que ses membres se servent de la torture et du meurtre pour éliminer ses ennemis.

Carlos Wieder est tellement convaincu du bien-fondé de la dictature de Pinochet qu'il croit qu'il y a de la beauté dans la façon d'agir du gouvernement et que celle-ci doit être exposée par le biais d'œuvres artistiques. Or, il ne se rend pas compte que la violence de la répression doit demeurer secrète et ne peut pas être dévoilée à la population. De plus, la dictature ne peut pas permettre une telle fuite d'informations. C'est pourquoi ses actes ne resteront pas impunis. Les dirigeants ne tardent pas à réagir pour le faire taire. Des « agents de l'Inteligencia<sup>211</sup> » saisissent le contenu de l'exposition et arrêtent le poète. L'« [un] des lieutenants, sur l'ordre du capitaine<sup>212</sup> » prend en note le nom de tous les gens qui sont présents pour s'assurer qu'aucune information au sujet de cette soirée ne soit divulguée. La répression de la part des membres du gouvernement, notamment les assassinats, les enlèvements, les disparitions qui se déroulent sous la dictature de Pinochet au Chili sont donc confirmés par les photos de Wieder.

En d'autres mots, dans *Étoile distante*, Pinochet et son gouvernement exercent la violence d'État pour parvenir à leurs buts tout en la cachant à la population et au monde. Puisque Wieder naïvement l'a exposée au grand jour, il disparaît de la scène publique et le poète-narrateur perd sa trace pendant de nombreuses années.

---

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 115.

### 2.2.1.2 Le mécanisme du Grand Brigadier

Les dirigeants de la dictature du Grand Brigadier utilisent aussi la violence physique et psychologique pour s'assurer d'avoir le monopole sur les discours et de contrôler la population. Cependant, dans ce cas, elle se présente comme un mécanisme qui enferme le personnage-narrateur dans son engrenage et le récit est donc raconté par quelqu'un qui le subit directement : « [je] fus forcé de reconnaître que, par le simple et irréfutable acte de continuer à vivre, je le [régime] servais<sup>213</sup> ». Ce dernier redessine le monde à sa guise de sorte que la population ne peut pas y échapper, comme nous explique le narrateur :

Plus de trente ans s'étaient écoulés depuis lors, mais je tressaillais encore en entendant les échos de cet interminable cortège de quartiers généraux incendiés et de pancartes tombées au milieu d'un affrontement, de cocktails Molotov lancés sur les chenilles d'un char antiémeute qui finissait par saturer l'air de sa tempête de plastique calciné<sup>214</sup>.

Dans cet extrait, il est question de la lente régression d'un régime politique prêt à tout pour ne pas s'éteindre. Ce dernier met aux prises les membres de la Révolution du Grand Brigadier, gouvernement au pouvoir, et les rebelles. Ceux-ci se livrent une bataille qui installe une ambiance de violence dans le pays. Nous pouvons notamment le voir à travers le « char antiémeute<sup>215</sup> » dans la rue, les « cocktails Molotov<sup>216</sup> » lancés sur ce véhicule, les « quartiers généraux incendiés<sup>217</sup> » ou « les pancartes tombées au milieu d'un affrontement<sup>218</sup> ».

Cette répression est aussi métaphorisée par le personnage-narrateur dans les pages précédentes, lorsqu'il se réfugie à Malombrosa après avoir collaboré avec les représentants de la dictature. En effet, il décrit le port comme suit : « elle ressemblait plutôt à une rancœur fossile, au squelette de ce qui avait été la base navale la plus importante de notre histoire, alors réduit à un immense cimetière de sous-marins où même le thon frais exhalait cette tenace odeur de

---

<sup>213</sup> Ignacio Padilla, *Spirale d'artillerie*, op. cit., p. 55.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>215</sup> *Ibid.*

<sup>216</sup> *Ibid.*

<sup>217</sup> *Ibid.*

<sup>218</sup> *Ibid.*

diesel<sup>219</sup> ». Le personnage-narrateur parle d'un lieu historique important de son pays en le dépossédant de sa gloire ancienne et en le présentant comme un « squelette<sup>220</sup> » de ce qu'il était autrefois. Il utilise littéralement les mots « cimetière de sous-marins<sup>221</sup> » pour démontrer que celui-ci est abandonné par les instances militaires. Ainsi, il nous laisse croire que cette base navale est comparable à la dictature du Grand Brigadier en ceci qu'elle aussi a perdu de sa prestance pour ne laisser place qu'à un « squelette<sup>222</sup> », qui tente de se maintenir en vie.

En fait, dans le cadre d'une entrevue qu'il a réalisée avec Ignacio Padilla, Tomás Regalado López affirme que le monde fictionnel représente une « métaphore corrosive d'un empire en décomposition, le pouvoir fonctionne comme un mécanisme invisible, l'opresseur est impossible à combattre<sup>223</sup> ». Dans le cas du Grand Brigadier, alors que son pouvoir sur la population décline, il tente de l'éviter en tirant les ficelles de ce « mécanisme invisible<sup>224</sup> » qui se base sur la violence physique et psychologique. De cette façon, il est en mesure de récupérer le contrôle sur la population puisque cette dernière ne maîtrise plus sa propre destinée ni sa liberté d'agir. Pour ce faire, le Grand Brigadier et ses hommes contrôlent, entre autres, la liberté de mouvement de la population. Ce que nous voulons dire par là, c'est que les membres de cette dernière ne peuvent plus agir librement, car une partie de leur vie demeure dictée par ceux qui les dirigent. Que ce soit par l'exil ou par l'instauration de points de contrôle à l'intérieur de ses frontières, les dirigeants dictent à la population une certaine façon d'agir de laquelle ils ne peuvent pas déroger.

Dans *Spirale d'artillerie*, certains personnages sont sous le coup de menaces proférées par le gouvernement du Grand Brigadier. S'ils se font prendre, ils seront torturés pour obtenir des

---

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 15-16.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>221</sup> *Ibid.*

<sup>222</sup> *Ibid.*

<sup>223</sup> Tomás Regalado López, *op. cit.*, 2011. Le texte original est : « metáfora corrosiva de un imperio en descomposición, el poder funciona como un mecanismo invisible, opresor e imposible de combatir ». Je l'ai traduit.

<sup>224</sup> *Ibid.*

informations ou seront tout simplement exécutés. Ils n'ont pas d'autres choix que de s'exiler s'ils veulent rester en vie.

Le médecin-narrateur du roman de Padilla est un bon exemple, et ce, malgré le fait qu'il collabore avec le Parti. Celui-ci est étudiant en médecine à l'université à l'époque où il coopère avec les membres du gouvernement du Grand Brigadier pour la première fois. Il dénonce un groupe de rebelles qui ont vandalisé une statue importante de leur pays. Il est loin de s'en douter, mais, à ce moment, il entre dans un engrenage qui l'amène à participer à plusieurs autres dénonciations. L'une d'elles, celle concernant Eliah Bac, échappe à son contrôle et il devient dangereux pour lui de rester dans la ville où il se trouve. Pour ne pas prendre de risque, le commissaire Magoian décide de l'envoyer à Malombrosa, une ville portuaire au Nord. Son déplacement est donc le fruit d'une décision du gouvernement et non un choix personnel. Il doit se rendre dans un bordel où l'y attend une amie de Magoian, la Léoparde.

De plus, dans ce déplacement, nous remarquons que le gouvernement du Grand Brigadier instaure des points de contrôle sur les routes du pays. Lorsque le narrateur doit se rendre au « Nord<sup>225</sup> », il dit : « je me souviens clairement qu'à l'un des premiers barrages qu'il me fallut franchir au cours de mon périple vers le Nord, l'officier chargé de tamponner mon laissez-passer me demanda ce qu'un homme comme moi avait pu perdre dans un lieu tel que Malombrosa<sup>226</sup> ». Le personnage-narrateur ne peut pas migrer librement vers sa prochaine destination. Il doit passer à travers un point d'interception ou, pour être plus exact, à travers plusieurs « premiers barrages<sup>227</sup> », ce qui laisse présager qu'il y en a une série.

En fait, si le Grand Brigadier veut garder son pouvoir intact, il doit être au courant de tout ce qui se déroule au sein de la population. Pour y parvenir, il doit contrôler la liberté de mouvement des personnages qui y évoluent pour pouvoir agir rapidement si la situation le demande. Il doit savoir où ils vont, pourquoi et comment. Ainsi, il peut retrouver n'importe qui

---

<sup>225</sup> Ignacio Padilla, *Spirale d'artillerie*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>226</sup> *Ibid.*

<sup>227</sup> *Ibid.*

rapidement si cela est nécessaire pour briser une possible contestation ou pour obtenir des informations. En d'autres mots, l'État contrôle non seulement le discours, mais aussi les personnes et leurs mouvements. Ainsi, ils briment la liberté de penser et d'agir de la population.

### 2.2.2 La manipulation des faits

Les dictateurs des romans *Étoile distante* et *Spirale d'artillerie* doivent légitimer la violence qu'ils utilisent. Pour ce faire, ils contrôlent les discours et essaient de convaincre la population qu'ils agissent pour le bien commun. Ils peuvent à la fois manipuler les faits pour les retourner à leur avantage ou tout simplement, les réécrire afin que ces derniers servent leurs propos.

Cependant, il ne faut pas qu'ils le fassent avec la majorité des faits ou qu'ils en transforment un qui est anodin, car le pouvoir de sa signification serait moindre, voire pourrait avoir un effet contraire à celui recherché. Il leur faut choisir « un savoir sélectionné et mis en scène de façon à capter un grand public, ce qui fait que ce discours est, par contrat, dramatisation <sup>228</sup> ». Il s'agit d'opter pour un élément qui a un potentiel significatif auprès de la population. Par la suite, celui-ci est manipulé et théâtralisé pour augmenter son impact.

#### 2.2.2.1 Les événements organisés par la dictature de Pinochet

Dans *Étoile distante*, cette manipulation ne se révèle pas par des machinations clairement identifiées. C'est au lecteur de déduire cette dernière à partir de quelques passages du texte. En fait, nous nous retrouvons face à une différence de point de vue : celui que nous renvoie le narrateur à propos de la dictature et celui que le gouvernement reflète de lui-même. Si le premier nous fait voir la dictature de Pinochet comme étant monstrueuse, ceux qui la dirigent nous en donnent une image positive.

Nous pouvons notamment le voir à travers les diverses soirées qu'ils organisent : une fête pour dévoiler les photographies de Carlos Wieder, un rassemblement à l'occasion d'une envolée poétique de ce dernier, un dîner d'hommage en l'honneur de ce poète national, etc. Ces

---

<sup>228</sup> Alexandre Dorna, Jean Quellien et Stéphane Simonnet, *op. cit.*, p. 118.

événements représentent des faits en soi, car ils ont lieu à un moment précis, à un endroit précis pendant la période politique dominée par la dictature de Pinochet. Ils portent donc en eux une signification, un message.

Prenons comme exemple la liste d'invités d'une fête organisée conjointement par le gouvernement de Pinochet et par Carlos Wieder. Cette dernière a pour but de faire découvrir l'œuvre artistique de ce poète particulier :

Les invitations pour la fête à Providencia furent bien évidemment comptées, les invités triés sur le volet : quelques pilotes, quelques jeunes militaires (le plus âgé n'était pas commandant) cultivés ou du moins dont on pouvait soupçonner avec quelque raison qu'ils l'étaient, un trio de journalistes, deux artistes plasticiens, un vieux poète de droite qui avait été avant-gardiste et qui après le coup d'État paraissait avoir retrouvé l'impétuosité de sa jeunesse, *une* dame jeune et distinguée (d'après ce que l'on sait une seule femme vint à cette exposition, Tatiana von Beck Iraola) et le père de Carlos Wieder<sup>229</sup>.

Cette liste possède un caractère significatif et propagandiste, et ce, pour deux raisons. Tout d'abord, les personnes qui y ont accès sont soigneusement choisies. Les invitations ne sont pas envoyées au hasard. Elles sont « comptées<sup>230</sup> ». Les participants sont « triés sur le volet<sup>231</sup> ». De cette façon, les membres du gouvernement peuvent contrôler à la fois l'accès à leur soirée et l'information qui en résulte de façon à ce que le discours adéquat puisse filtrer.

De plus, en analysant chaque invité, nous pouvons remarquer que ce groupe de personnages est à l'image de celle que les membres du gouvernement veulent projeter d'eux-mêmes. Ils ont été sélectionnés pour ce qu'ils sont, pour ce qu'ils représentent. Nous pouvons facilement relier les « jeunes militaires<sup>232</sup> » au gouvernement de Pinochet par l'instance pour laquelle ils travaillent (l'armée). « [Un] vieux poète de droite<sup>233</sup> », en raison de l'adjectif qu'on lui appose,

---

<sup>229</sup> Roberto Bolaño, *Étoile distante*, *op. cit.*, p. 101. Dans cet extrait, le mot « une » a été mis en évidence par l'auteur.

<sup>230</sup> *Ibid.*

<sup>231</sup> *Ibid.*

<sup>232</sup> *Ibid.*

<sup>233</sup> *Ibid.*

est un signifiant de l'idéologie prônée par la dictature au pouvoir. Le « trio de journalistes<sup>234</sup> » est l'image même des canaux que prend cette propagande pour parvenir jusqu'à la population. Nous pouvons même nous demander si la seule femme présente, celle sur laquelle le narrateur semble insister, est une métaphore du régime politique en ceci qu'elle est « jeune et distinguée<sup>235</sup> ».

Cette image est appuyée par le fait que cette série d'évènements cache un but précis. Ce n'est pas Carlos Wieder qui décide de se présenter à Santiago pour y faire une soirée artistique. C'est le gouvernement qui « lui demanda de faire quelque chose de retentissant dans la capitale, quelque chose de spectaculaire qui montrerait au monde que le nouveau régime et l'art d'avant-garde n'étaient pas antithétiques<sup>236</sup> ». Les représentants du régime l'interpellent, car Wieder est une figure importante qui a le potentiel d'affecter la population. Ils se servent de cette aura pour lui demander d'agir, de commettre un geste retentissant qui donnera une image positive du gouvernement. Ils lui demandent de créer un fait, un évènement qu'ils pourront utiliser pour y insérer un message. Dans le cas qui nous intéresse, il s'agit du rapprochement entre « l'art d'avant-garde<sup>237</sup> » et « le nouveau régime<sup>238</sup> ».

En ce sens, il s'agit d'une manipulation des faits, car ils s'assurent d'avoir le contrôle sur ce qui s'y déroule et sur les personnes qui y participent. De cette façon, l'image d'eux-mêmes qui en ressort est positive et peut influencer la majorité dans le sens voulu.

#### 2.2.2.2 La réécriture pour légitimer une certaine forme de violence

Si l'image fabriquée que projette la dictature de Pinochet dans *Étoile distante* est positive, celle propagée par le Grand Brigadier dans *Spirale d'artillerie* est nettement moins glorieuse. Dès les premiers chapitres, le lecteur comprend, à l'aide de sauts temporels, que la dictature a perdu

---

<sup>234</sup> *Ibid.*

<sup>235</sup> *Ibid.*

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>237</sup> *Ibid.*

<sup>238</sup> *Ibid.*

de sa vigueur et qu'elle tente tant bien que mal de se maintenir au pouvoir. Cette tentative passe avant tout par la réécriture de certains événements, car elle s'en sert pour obtenir l'appui de la population ou pour légitimer la violence.

Lorsque le narrateur nous parle du monde dans lequel il évolue, il mentionne clairement que le Grand Brigadier et ses hommes ont joué avec certaines vérités pour reprogrammer les individus et pour les faire entrer dans un moule qui lui permet de prospérer dans le temps. La population doit suivre

l'ordre établi que depuis tant d'années l'on nous avait obligés à respecter : la grandeur incontestable de la Révolution, l'infailibilité de nos juges, la bravoure de nos héros; bref, la falsification organisée d'une réalité composée pour répondre à la perfection aux idées du Parti et de son leader à vie<sup>239</sup>.

La clé de cet extrait se situe dans les mots « falsification organisée<sup>240</sup> » et « réalité composée<sup>241</sup> ». Les premiers admettent que la vérité a été volontairement modifiée ou altérée. Les seconds appuient sur le fait que la « réalité<sup>242</sup> », qui est objective par nature, a été créée et/ou retouchée afin d'en offrir une seconde version plus subjective, plus dénaturée.

Cette seconde version de la réalité n'est pas utilisée de façon innocente. Elle sert un but précis puisque les membres du gouvernement au pouvoir s'en servent pour appuyer le « Parti et [...] son leader à vie<sup>243</sup> », le Grand Brigadier. Ils manipulent la « réalité<sup>244</sup> », les faits, les événements de façon à pouvoir en faire ressortir un discours qui va leur être utile. Ici, il s'agit de dire à la population à travers « la grandeur de la Révolution, l'infailibilité de nos juges, la

---

<sup>239</sup> Ignacio Padilla, *Spirale d'artillerie*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>240</sup> *Ibid.*

<sup>241</sup> *Ibid.*

<sup>242</sup> *Ibid.*

<sup>243</sup> *Ibid.*

<sup>244</sup> *Ibid.*

bravoure de nos héros<sup>245</sup> » que le gouvernement a la légitimité requise pour demeurer au pouvoir.

Le meurtre d'Eliah Bac présente, en principe, toutes les caractéristiques d'un roman policier. En effet, d'un certain point de vue, il y a un assassin (le médecin-narrateur), une victime (Bac), des suspects (le médecin-narrateur et la Révolution), un détective (le commissaire Magoian) et une scène de crime (à bord d'un remorqueur)<sup>246</sup>. Cependant, il s'agit d'une transgression de ce modèle :

a postmodern form or variety of forms that reshape the seeming dead-end rationality of the British mystery into an original 'something else.' This something else is what I will describe as the anti-detective novel, a high-parodic form that stimulates and tantalizes its readers by disappointing common detective expectations<sup>247</sup>.

Ainsi, voir le meurtre de Bac selon le modèle policier classique serait réducteur, car ce dernier possède des caractéristiques de ce que Tani appelle l'« anti-detective novel ». En effet, dans ce récit, le travestissement se fait de manière à ce que les attentes du lecteur ne sont pas atteintes puisque l'assassin demeure impuni et qu'il n'y a pas de justice.

Tout d'abord, la dictature du Grand Brigadier base ce meurtre sur le cadavre d'un homme qui n'existe pas dans l'espace-temps du récit principal, étant donné qu'il est le fruit d'un mensonge livré par le médecin-narrateur. Alors qu'il se retrouvait dans un moment critique en face d'un représentant de la dictature, ce dernier s'était souvenu d'une confiance que lui avait faite l'un de ses patients, le sergent Grieve<sup>248</sup> : « Eliah Bac se penche pour les ramasser et, lorsqu'il relève la tête, ce n'est pas le regard du sergent qui l'attend, mais le canon d'un revolver qui dispersera

---

<sup>245</sup> *Ibid.*

<sup>246</sup> Nous renvoyons le lecteur à l'essai d'Uri Eisenzweig, car ce dernier détaille le rôle de chacune des composantes des récits policiers. Uri Eisenzweig, *Autopsies du roman policier*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1983, 305 p.

<sup>247</sup> Stefano Tani, *The Doomed Detective*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1984, p. xv.

<sup>248</sup> La confession du sergent Grieve se retrouve entre les pages 88 et 103 du roman *Spirale d'artillerie* d'Ignacio Padilla.

ses rêves cotonneux sur les murs du remorqueur<sup>249</sup> ». Grieve lui avait donc avoué qu'il avait assassiné un dénommé Eliah Bac. Cette confession avait eu lieu alors qu'ils se retrouvaient dans le cabinet du médecin-narrateur bien des années avant le début du récit. Sachant pertinemment que cet homme n'existe plus, le narrateur décide de s'en servir en le faisant ressurgir des morts pour l'utiliser à ces fins et ainsi obtenir sa dose de drogue quotidienne.

Ensuite, la police, dont le commissaire Magoian, devient l'outil qui commet les crimes commandés par le Grand Brigadier. Ainsi, celle-ci se sert d'informations obtenues par le biais de chantages pour mettre en scène un crime et l'attribuer à un innocent, le médecin-narrateur, le transformant alors en un allié de la dictature : « [je] vivrai encore dans leur mémoire comme l'assassin d'Eliah Bac, le sauveur provisoire de la Révolution, le traître de la démocratie<sup>250</sup> ». Les membres du gouvernement présentent le médecin-narrateur comme un héros « de la Révolution<sup>251</sup> », car ce dernier a tué l'un des chefs de la rébellion. Par ce fait même, il a porté un dur coup à une possible transition vers un gouvernement « démocratique<sup>252</sup> » et a aidé la dictature du Grand Brigadier à ramener un peu d'ordre dans le pays. Du moins, c'est ce qui se retrouvera dans « les manuels scolaires<sup>253</sup> ».

Ainsi, le Grand Brigadier et les hommes de la Révolution manipulent la réalité afin de faire taire la rébellion. Ils se servent de la demande exprimée par le personnage-narrateur, que Marja soit protégée, pour le piéger et faire retomber sur lui la responsabilité du meurtre de l'emblème de la rébellion. Ils changent donc la nature de ce qui s'est véritablement passé pour faire croire à la population que cet ancien médecin est un héros de la Révolution et que la rébellion a subi un dur coup.

---

<sup>249</sup> Ignacio Padilla, *Spirale d'artillerie*, op. cit., p. 103.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>251</sup> *Ibid.*

<sup>252</sup> *Ibid.*

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 201.

En d'autres termes, les deux dictateurs, Pinochet et le Grand Brigadier, réécrivent les faits, les manipulent de façon à en créer une seconde version éloignée de la réalité. Cette dernière les sert, car elle rend une certaine vision ou un certain discours possible qui leur donne la légitimité requise. Or, il se peut qu'ils doivent utiliser la création d'une figure emblématique pour les rendre convaincants.

### 2.3 La création de figures emblématiques

Dans ces romans, la propagande passe majoritairement par une de ces sous-catégories : la création d'une figure emblématique. En effet, les dirigeants créent ou se servent d'une image forte sur laquelle ils peuvent s'appuyer dans une situation déterminée. Celle-ci, comme le dicte d'emblée le terme de création, n'est pas objective. Elle est manipulée de sorte que sa véritable nature est modifiée afin de servir un but précis. Il s'agit plus particulièrement, dans les deux cas qui nous intéressent, d'utiliser l'image du héros national ou celle de l'ennemi numéro un comme outil de légitimation.

Pour ce faire, sous la dictature de Pinochet ou celle du Grand Brigadier, les dirigeants empruntent/volent l'identité d'un personnage, qu'elle soit réelle ou falsifiée, et la manipulent de façon à travestir sa nature première. Ils la dépouillent pour ne garder que ce qui leur est utile. Par la suite, ils y insèrent des éléments inventés de toutes pièces afin de créer une seconde version qui répond à leurs besoins.

#### 2.3.1 Le héros national du Chili

Dans le roman *Étoile distante*, les membres du gouvernement de Pinochet créent la figure du héros national pour légitimer leurs discours et leurs agissements. Dans ce but, ils transforment l'identité d'un personnage, Carlos Wieder, pour en faire un exemple à suivre, une métaphore de tout ce qu'il y a de bon à leurs yeux.

Il nous est présenté comme un poète d'avant-garde qui pratique son art d'une façon originale : il écrit des vers dans le ciel à l'aide de la fumée qui s'échappe de son avion. Ce fait lui vaut l'admiration du public et du régime de Pinochet, car le critique littéraire le plus influent de

cette dictature, Nicasio Ibacache, affirme « que nous nous trouvions (nous, lecteurs chiliens) face au grand poète des temps nouveaux<sup>254</sup> ». Cette affirmation donne à Carlos Wieder la crédibilité dont le gouvernement a besoin, car il ne s'agit pas de lui faire porter le chapeau de simple poète ni de poète qui possède une gloire passée. Ce que dit Ibacache, c'est que Carlos Wieder est le représentant de la poésie chilienne du moment ou, plutôt, « des temps nouveaux<sup>255</sup> », car celui-ci lui octroie le titre de « grand poète<sup>256</sup> », de figure par excellence de la poésie de l'époque.

De plus, selon les paroles du narrateur, « [la] première action poétique dans le ciel de Concepción valut à Carlos Wieder l'admiration immédiate de quelques esprits inquiets du Chili<sup>257</sup> ». Si nous octroyons aux mots « quelques esprits inquiets<sup>258</sup> » leur sens premier, ceux-ci révèlent une incertitude au sein de certains membres de la population. Toutefois, nous pouvons penser que l'admiration envers Carlos Wieder efface ces doutes et, du même fait, prouve que l'image de ce poète peut servir à combler l'hésitation que la population ressent envers le gouvernement de Pinochet.

C'est pour cette raison que les dirigeants reprennent l'image que dégage ce poète avant-gardiste, car ils veulent utiliser cet effet. Ils le mettent à l'avant-plan de leur société : « On ne tarda pas à l'appeler pour d'autres exhibitions d'écriture aérienne<sup>259</sup> ». Au commencement, ces « exhibitions<sup>260</sup> » sont quelque peu timides. Par contre, lorsque les membres du gouvernement de Pinochet comprennent l'effet de celles-ci sur la population, ils augmentent la fréquence des performances : « [au] début les apparitions de Wieder furent timides, puis sous l'effet de la franchise quand ils en voient une, même s'ils ne la comprennent pas, ses prestations se

---

<sup>254</sup> Roberto Bolaño, *Étoile distante*, *op. cit.*, p. 52.

<sup>255</sup> *Ibid.*

<sup>256</sup> *Ibid.*

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>258</sup> *Ibid.*

<sup>259</sup> *Ibid.*

<sup>260</sup> *Ibid.*

multiplèrent à l'occasion de cérémonies et de commémorations<sup>261</sup> ». La raison de cette mise en évidence est simple. Le gouvernement veut profiter de cette « admiration immédiate<sup>262</sup> » en s'appropriant l'image de cet homme. De cette façon, Carlos Wieder devient rapidement l'image de l'artiste de la nation. Il effectue ses performances dans des événements organisés par le gouvernement qui braque les feux sur lui et ainsi détourne l'attention de la population de ce qui se passe ailleurs dans le pays.

Nous avons même l'impression de nous trouver face à un bon citoyen. Ce dernier sert son pays en étant pilote dans l'aviation chilienne. Selon « son instructeur à l'École de l'air<sup>263</sup> », il s'agit même d'un aviateur très doué : il est « un pilote inné, expérimenté, instinctif, capable de piloter des avions de chasse et des bombardiers sans la moindre difficulté<sup>264</sup> ». Il représente donc un atout pour son pays<sup>265</sup>.

Carlos Wieder est aussi un homme « courageux et timide (d'après son condisciple) dont on pouvait attendre n'importe quelle extravagance, n'importe quelle explosion, mais qui, en même temps, se faisait aimer des personnes qui l'entouraient<sup>266</sup> ». Selon cette description, d'une part, il s'agirait d'un homme qui possède de bonnes valeurs puisqu'il est capable de surmonter ses peurs, ce qui lui vaut l'admiration des gens. Il va même jusqu'à avouer que « [sa] mère et [sa] grand-mère l'adoraient [...], d'après elles Wieder paraissait toujours avoir réchappé d'une violente averse, être désemparé, trempé jusqu'aux os par la pluie, mais sans cesser d'être

---

<sup>261</sup> *Ibid.*

<sup>262</sup> *Ibid.*

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>264</sup> *Ibid.*

<sup>265</sup> En fait, l'aviation a directement participé au coup d'État qui a mis Pinochet à la tête du pays puisque la prise de pouvoir se formalise par le bombardement du palais présidentiel de La Moneda le 11 septembre 1973. Voir Isabelle Lassalle, « Amérique Latine. Lieux de mémoire / Palais de la Moneda, Chili », *France culture*, 2006, en ligne, <<https://www.franceculture.fr/histoire/amerique-latine-lieux-de-memoire-palais-de-la-moneda-chili>>, consulté le 15 mai 2020.

<sup>266</sup> Roberto Bolaño, *Étoile distante*, *op. cit.*, p. 50-51.

fascinant<sup>267</sup> ». D'autre part, il est capable de commettre des actes violents, ce qui est un atout pour ceux qui exercent de la violence d'État à condition qu'ils puissent le contrôler.

La dictature de Pinochet utilise donc l'identité de cet homme pour la travestir et la mettre de l'avant. Ils en font un homme d'exception, un artiste d'avant-garde qui a le mérite de bien servir son pays. De cette façon, ils projettent l'image d'une conduite citoyenne idéale pour influencer les membres de la population à agir dans le sens du gouvernement et à accepter les différents discours et agissements de ceux qui les dirigent.

### 2.3.2 L'ennemi numéro un

Un effet similaire se produit à l'intérieur du roman *Spirales d'artillerie* d'Ignacio Padilla. Les membres du gouvernement au pouvoir, celui du Grand Brigadier, reprennent l'identité d'un personnage pour la trafiquer et pour en offrir une seconde version dénaturée. Par la suite, ils l'utilisent dans une optique de propagande pour légitimer certaines de leurs actions. Pour ce faire, ils ne se servent pas, comme dans le roman de Bolaño, d'une figure positive qui montre l'exemple à suivre. Ils mettent plutôt de l'avant la personnalité d'un ennemi cruel qu'il faut à tout prix arrêter, peu importe les conséquences que cela a sur le pays. Autrement dit, ils construisent l'individu que tous les citoyens devraient détester et haïr.

Pour les membres du gouvernement du Grand Brigadier, l'ennemi numéro un, celui que les citoyens doivent redouter, est un personnage du nom d'Eliah Bac. En effet, la vision qu'ils nous en donnent est celle d'un dissident politique, d'un homme qui s'oppose à leur pouvoir et à la bonne fonction de leur pays : « Apparemment, Eliah Bac a des cellules de conspirateurs de Ruffina jusqu'aux marches orientales, et même en dehors du pays<sup>268</sup> ». Dans cette citation, la clé se trouve dans le mot « conspirateurs<sup>269</sup> ». Ainsi, selon le Grand Brigadier, Eliah Bac est son ennemi. Il organise la rébellion pour le détruire.

---

<sup>267</sup> *Ibid.*

<sup>268</sup> Ignacio Padilla, *Spirale d'artillerie*, *op. cit.*, p. 108.

<sup>269</sup> *Ibid.*

Le commissaire Magoian va même jusqu'à admettre la dangerosité de la situation en faisant cette remarque au personnage-narrateur : « un personnage du profil d'Eliah Bac, surgi à l'endroit et au moment opportuns, s'érigerait fatalement en authentique perturbateur des consciences tranquilles<sup>270</sup> ». En fait, le commissaire Magoian demande au médecin-narrateur avant de répondre à sa propre question : « Vous rendez-vous compte de ce qui pourrait se produire si nous laissons ce terroriste obtenir ce qu'il veut? Vu les circonstances, une conjuration de ce calibre suffirait à semer la discorde dans tout le pays<sup>271</sup> ». Bac représente un danger pour la dictature. En plus de rallier certains membres de la population derrière lui, il peut ébranler l'ordre du pays en séparant la population en deux clans : les rebelles d'Eliah Bac et les révolutionnaires du Grand Brigadier. De cette façon, il peut se positionner contre ces dirigeants pour les faire mal paraître. Il peut agir dans le but de les destituer et d'instaurer un nouveau régime politique. Il représente donc le changement par la destruction.

[...] pour glisser à mon assistante que la police secrète avait déjoué, la veille, une tentative d'assassinat visant le Grand Brigadier. Parmi les conspirateurs, on comptait plusieurs de ses généraux les plus proches, qui pour certains avaient déjà reconnu leurs liens avec un terroriste dénommé Eliah Bac<sup>272</sup>.

Cette citation démontre la puissance de cet ennemi de la nation. Eliah Bac est celui qui est en mesure d'infiltrer le gouvernement et de tisser des « liens<sup>273</sup> » avec certains « généraux les plus proches<sup>274</sup> » du « Grand Brigadier<sup>275</sup> ». Il est aussi celui qui se croit capable de créer un complot de meurtre contre ce dernier. Comme le dit si bien le commissaire Magoian, « Eliah Bac est désormais une affaire de sécurité nationale<sup>276</sup> ». D'ailleurs, ce complot lui vaut d'être hissé à titre d'ennemi numéro un, car désormais, « ceux qui collaboreraient de manière directe ou indirecte avec le dénommé Eliah Bac, terroriste à la solde des ennemis de la Révolution seraient

---

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>273</sup> *Ibid.*

<sup>274</sup> *Ibid.*

<sup>275</sup> *Ibid.*

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 137.

punis avec toute la sévérité de la loi<sup>277</sup> ». Ainsi, toute collaboration avec ce dernier vaudra à un citoyen la prison, voire la torture ou la mort.

Soudain, Eliah Bac devient le responsable de la dégradation de l'ambiance au sein de la société, car les membres du gouvernement du Grand Brigadier entrent en guerre ouverte avec ce dernier et ce qu'il représente. Le narrateur nous le dit clairement : Eliah Bac « avait envahi nos vies et encouragé la persécution organisée par les forces armées<sup>278</sup> ». En effet, depuis la révélation de son complot contre le Grand Brigadier, « les forces armées<sup>279</sup> » sont activement à sa recherche et sont prêtes à tout pour le détruire. Or, nous le savons : Eliah Bac n'existe pas en tant que leader des rebelles. Son nom a été prononcé dans un mensonge élaboré par le personnage-narrateur pour obtenir sa dose de drogue quotidienne auprès du commissaire Magoian. Par la suite, son identité est reprise par le discours de la dictature. Eliah Bac est alors transformé en son ennemi numéro un. Il devient ainsi la source de tous les problèmes du gouvernement.

De plus, les dirigeants de la dictature du Grand Brigadier détournent l'identité d'un autre personnage, celle du médecin-narrateur. Comme nous l'avons affirmé ci-dessus, lorsque le meurtre d'Eliah Bac est attribué à celui-ci, il est élevé au rang de héros de la Révolution. Ce geste lui vaut même une rencontre avec le Grand Brigadier<sup>280</sup>. Toutefois, avant qu'il se présente devant les journalistes comme le protagoniste de cet acte héroïque, il est traité comme un condamné, comme un ennemi par les dirigeants de la dictature qui l'enferment et qui lui font subir un lavage de cerveau. Lorsque la transition vers un gouvernement démocratique s'effectue, il se retrouve devant « une longue table vermoulue, autour de laquelle étaient assis trois hommes et deux femmes<sup>281</sup> ». Ces derniers doivent décider si le médecin-narrateur doit sortir de prison où y rester. Or, étant persuadé qu'il s'agit des membres de la dictature du Grand

---

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>279</sup> *Ibid.*

<sup>280</sup> Ce passage se trouve entre les pages 182 et 187 de *Spirale d'artillerie*.

<sup>281</sup> Ignacio Padilla, *Spirale d'artillerie*, *op. cit.*, p. 194.

Brigadier, il leur dit avec conviction : « [parce] que j'ai tué Eliah Bac<sup>282</sup> ». De cette façon, il scelle son destin : alors qu'il est innocent, il avoue sa culpabilité, confirme son statut d'ennemi de la démocratie et, probablement, continue d'être en prison pour le restant de sa vie.

Dans les romans du corpus, nous constatons que les dictatures de Pinochet et du Grand Brigadier se servent de la propagande, comme nous l'avons définie dans le premier chapitre à partir des théories de Bernays, de Dorna, de Quellien et de Simonnet, de la rhétorique, que nous avons étudié à la lumière des théories de Reboul et de Rouquette, et de la construction de l'ennemi, que nous avons développé en nous basant sur Eco. Effectivement, les dictateurs déploient plusieurs stratégies. D'une part, ils usent de la violence physique et psychologique pour subjuguier la population. De l'autre, ils la manipulent à travers l'élaboration d'un discours monolithique qui ne laisse aucune place à la dissidence, jusqu'au point de réécrire l'histoire à leur guise. De plus, ils construisent des figures emblématiques : ils diabolisent l'autre et inventent des exemples à suivre.

C'est d'ailleurs pour cette raison que, petit à petit, un doute s'installe chez le lecteur quant à la véracité des faits racontés. Ce dernier s'aperçoit, à travers les ambiguïtés et les contradictions, que plusieurs versions des événements circulent dans le roman, l'empêchant ainsi d'accéder à la véritable histoire. Il cherche donc à pallier ce manquement en se rattachant à ce que lui raconte le narrateur-personnage. Or, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, nous ne pouvons pas lui faire pleinement confiance.

---

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 195.

## CHAPITRE III

### LE POÈTE JALOUX ET LE MÉDECIN DROGUÉ

Après avoir constaté la manipulation du discours par les membres du gouvernement au pouvoir dans les différents mondes fictionnels, nous désirons voir si les narrateurs des romans *Étoile Distante* de Roberto Bolaño et *Spirale d'artillerie* d'Ignacio Padilla sont des sources fiables sur lesquelles le lecteur peut s'appuyer. Pour ce faire, nous utiliserons une méthode en trois étapes. Tout d'abord, nous situerons le narrateur dans l'axe physique et dans l'axe mental qu'il occupe par rapport à l'histoire. Par la suite, nous retracerons les multiples autres voix qui nous sont offertes dans le récit afin de résoudre certaines ambiguïtés. Après quoi, en tant que lecteur et récepteur du texte, nous analyserons ces données et nous nous positionnerons, selon notre point de vue, sur leur fiabilité.

#### 3.1 Le point de vue des narrateurs

Pour raconter une histoire, le narrateur se positionne dans un espace et dans un temps face à celle-ci. C'est ce que nous appelons le point de vue narratif. Il est physique, car le narrateur perçoit une histoire en étant un être à part entière dans le monde narratologique. Il est aussi mental, car le narrateur, lorsqu'il nous raconte l'histoire, la fait passer à travers plusieurs filtres mentaux, dont ses valeurs, ses opinions, ses jugements, etc. Le médecin-narrateur du roman de Padilla et le poète-narrateur du roman de Bolaño n'échappent pas à cette règle. Ils se situent dans un certain angle vis-à-vis l'histoire qu'ils racontent, ce qui provoque plusieurs décalages.

### 3.1.1 Le témoin et l'enquêteur

Le roman *Étoile distante* présente un cadre narratologique complexe. En ce sens, identifier son narrateur n'est pas une tâche facile, car il comporte plusieurs niveaux narratifs et plusieurs récits. Le premier niveau, le prologue de l'histoire, concerne deux hommes, Arturo B. et un ami écrivain, en exil à « Blanes<sup>283</sup> », qui sont en train d'écrire « *le roman que le lecteur a maintenant entre les mains*<sup>284</sup> ». Le second niveau, l'histoire qui comprend les dix chapitres du roman, parle des membres des ateliers dirigés par Stein et Soto. Nous nous retrouvons donc avec une histoire dans une histoire comme si Bolaño voulait que cette dernière soit attribuée à ces deux hommes. Ainsi, nous avons accès à plusieurs narrateurs.

Bien que le premier narrateur, celui du prologue, n'est pas nommé, nous pouvons émettre une hypothèse sur son identité. Dans la seule page de son récit, celui-ci nous dit : « *Dans le dernier chapitre de mon roman La littérature nazie en Amérique je racontais*<sup>285</sup> ». Or, dans le chapitre 3, le narrateur mentionne que Bibiano « voulait écrire un livre, une anthologie de la littérature nazie américaine<sup>286</sup> ». Le « je » narratif du prologue pourrait donc être Bibiano, qui aurait accompli son objectif d'écriture. Cependant, il ne faut pas oublier que parmi les œuvres de Bolaño, il y a un roman qui porte le même titre<sup>287</sup>, ce qui ferait de ce personnage un alter ego de l'auteur chilien. Ainsi, ce roman surgit du travail accompli non pas par un alter ego de Bolaño, mais par deux, puisqu'il met en scène la rencontre entre le « je » du prologue et Arturo B., l'alter ego le plus connu de Roberto Bolaño.

Par ailleurs, nous pouvons dire qu'il y a un narrateur principal qui utilise plusieurs sources pour compléter son récit. Une de ces sources est l'anthologie préparée par Bibiano : « Bibiano avait une chemise cartonnée remplie de textes des participants aux ateliers de Stein et Soto pour sa

---

<sup>283</sup> Roberto Bolaño, *Étoile distante*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>284</sup> *Ibid.*

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>287</sup> Roberto Bolaño, *La littérature nazie en Amérique*, *op. cit.*, 278 p.

onzième brève anthologie de jeunes poètes de Concepción qu'aucune revue ne publierait<sup>288</sup> ». C'est-à-dire que, le long du roman, nous aurions accès aux créations de plusieurs « participants<sup>289</sup> » des ateliers littéraires. Une autre source est la correspondance que Bibiano entretient avec le narrateur du récit. En fait, cette correspondance agit comme un fil conducteur, car c'est sur celle-ci qu'il s'appuie lorsqu'il ne connaît pas un élément de l'histoire.

L'identité du narrateur rejoint d'ailleurs l'idée du miroir telle qu'annoncée dans le prologue, de sorte que l'histoire est le reflet de la relation Bibiano/Arturo B, qui s'inverse de façon à ce que Arturo est le narrateur et que Bibiano est un personnage.

À la lumière de ces affirmations, il est évident que le prologue a été mis là comme un commentaire sur l'écriture de l'histoire. En ce sens, ce n'est pas sur ce récit que nous devons nous pencher si nous voulons parler de la non-fiabilité narrative. Il faut plutôt analyser en détail le narrateur principal, Arturo B., et plus particulièrement sa position physique dans l'histoire qui porte sur le personnage de Ruiz-Tagle/Wieder.

D'entrée de jeu, il est évident que l'effet de miroir se poursuit dans l'identité du personnage principal Alberto Ruiz-Tagle, membre des ateliers littéraires, qui, par la suite, serait devenu l'aviateur Carlos Wieder. De plus, cet effet miroir est multiplié, car Arturo B. change de position face à l'histoire puisqu'il possède deux fonctions narratives au sein du même récit : celle de témoin et celle de héros. En effet, dans la seconde partie du roman, le narrateur part à la recherche de Ruiz-Tagle/Wieder afin de confirmer l'identité de celui-ci et de tirer au clair son éventuelle participation dans la dictature de Pinochet.

Le premier type de narrateur, le témoin de l'histoire, se situe dans ce que nous avons appelé la première partie du roman<sup>290</sup>. D'ailleurs, son incipit nous révèle tout ce que nous devons savoir sur la position physique initiale de celui qui nous narre le récit : « [la] première fois que j'ai vu

---

<sup>288</sup> Roberto Bolaño, *Étoile distante*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>289</sup> *Ibid.*

<sup>290</sup> Nous avons fait ce découpage dans l'introduction de ce mémoire. La première partie comporte les chapitres 1 à 7.

Carlos Wieder ce devait être en 1971 ou peut-être en 1972, du temps où Salvador Allende était président du Chili <sup>291</sup>». Le poète raconte les événements à partir d'un point de vue intérieur puisqu'il utilise la première personne du singulier, le « je<sup>292</sup> ». Il se positionne à l'intérieur de l'univers déployé dans le roman et en fait personnellement l'expérience. De plus, il mentionne un certain « Carlos Wieder<sup>293</sup> ». Or, cette partie du roman se concentre sur les horreurs que ce dernier commet, sur sa façon de faire de la poésie et sur ce qu'il représente pour la dictature de Pinochet.

Sa première position physique n'est donc pas parfaite vis-à-vis l'histoire qu'il raconte, car il se retrouve en décalage avec celle-ci. Il ne raconte pas des événements qui lui sont arrivés, mais des événements qui sont arrivés à quelqu'un qu'il a connu dans son passé : Ruiz-Tagle/Carlos Wieder. Ainsi, il ne peut pas avoir la certitude que ces derniers sont arrivés à ce personnage ou qu'ils sont arrivés de la façon dont il les raconte. Il doit alors se rattacher à une autre source du récit pour donner une certaine légitimité à son récit.

Quant à sa position temporelle face à l'histoire, dans l'incipit, le narrateur utilise le verbe voir au passé composé (« j'ai vu <sup>294</sup> ») et le verbe devoir à l'imparfait (« devait<sup>295</sup> »). Il continue d'utiliser ces temps de verbes au cours de son récit en plus de se servir du passé simple (« rendit<sup>296</sup> », « mit<sup>297</sup> ») et le plus-que-parfait (« avait engagée<sup>298</sup> », « avait aussi conquis<sup>299</sup> »). Ces différents temps de verbes sont utilisés pour parler d'événements antérieurs, d'événements qui se sont déroulés dans le passé ce qui correspond à un second décalage.

---

<sup>291</sup> Roberto Bolaño, *Étoile distante*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>292</sup> *Ibid.*

<sup>293</sup> *Ibid.*

<sup>294</sup> *Ibid.*

<sup>295</sup> *Ibid.*

<sup>296</sup> *Ibid.*

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>298</sup> *Ibid.*

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 24.

Nous nous retrouvons avec deux temps à l'intérieur d'une même énonciation. Le premier temps est celui du narrateur. Ce dernier nous narre le récit à partir de son propre présent, c'est-à-dire à « Barcelone<sup>300</sup> » « plus de vingt ans<sup>301</sup> » après les événements. Il nous raconte, à partir d'un autre pays et d'un temps donné, une histoire qui s'est déroulée à une époque différente sur les plans sociopolitique, géographique et économique. Le second temps est celui de la narration. C'est-à-dire que le narrateur nous raconte des événements qui lui sont arrivés ou qu'il a vécus auparavant. Il parle donc à travers le prisme du souvenir et filtre l'histoire à partir de ce qu'il se rappelle et à partir de ce qu'il croit qu'il s'est passé.

Dans la seconde partie du récit<sup>302</sup>, une transformation s'opère au sein de la narration. Le narrateur raconte toujours l'histoire à la première personne du singulier : « C'est alors qu'Abel Romero entre sur scène et que moi, j'y remonte<sup>303</sup> ». Toutefois, cette seconde partie ne consiste plus à raconter les crimes d'un autre personnage, mais à agir pour retrouver celui qui les a commis : « Wieder était poète, j'étais poète, *ergo* pour trouver un poète il [Abel Romero] avait besoin de l'aide d'un autre poète<sup>304</sup> ». Le narrateur passe de témoin à agent actif puisqu'il est celui qui analyse les indices pour trouver l'endroit où habite Carlos Wieder. Il se fait alors enquêteur et devient par le fait même le personnage central de cette histoire policière.

Or, comme nous l'avons mentionné dans le chapitre précédent concernant le roman de Padilla, il ne s'agit pas d'une histoire policière au sens classique du terme<sup>305</sup>. Sans nous attarder sur les différentes catégories qui travestissent ce genre, nous ne pouvons passer sous silence le fait que

---

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>301</sup> *Ibid.*

<sup>302</sup> En continuant avec le découpage du roman que nous avons fait, la seconde partie comporte les chapitres 8 à 10.

<sup>303</sup> Roberto Bolaño, *Étoile distante*, *op. cit.*, p. 138.

<sup>304</sup> *Ibid.*

<sup>305</sup> Nous pouvons retrouver cette piste d'analyse dans l'essai de Carolina Ferrer intitulé « Crímenes para armar: Amuleto de Roberto Bolaño », *op. cit.*, 2010.

le roman de Bolaño possède des caractéristiques qui l'inscrivent dans le « neopolicial<sup>306</sup> » et l'« antipolicial<sup>307</sup> ». C'est-à-dire qu'il se situe dans ce que Franklin Rodríguez nomme « [a] political and social criticism of the State and society<sup>308</sup> », qu'il questionne « the notion of objective reality/truth proposed by the State<sup>309</sup> » et qu'il met en évidence « the detective's lack of ability in solving the crime<sup>310</sup> ».

Deux exemples de ces travestissements ressortent plus particulièrement dans ce récit. Le premier est celui qui concerne la figure de l'enquêteur, Abel Romero. Ce dernier est un ancien policier qui a été engagé par une seconde instance pour retrouver les traces de Carlos Wieder. Or, il n'est pas en mesure de résoudre les indices qui lui sont offerts. C'est pourquoi il demande de l'aide au narrateur, car ce dernier est poète tout comme l'homme qu'il recherche. La tâche d'enquêteur revient donc à celui-ci et non à un ancien représentant de la police chilienne.

Le second exemple se situe dans le dénouement de la deuxième partie de l'histoire. Généralement, dans les romans policiers classiques, l'enquêteur donne accès à la résolution de l'énigme. Or, dans *Étoile distante*, la fin de l'enquête est partielle, voire ambiguë. Nous avons bel et bien accès à celle-ci puisque le poète-narrateur identifie le criminel, Carlos Wieder, et le signale à Abel Romero. Toutefois, lorsque le policier revient de sa rencontre avec Wieder « [une] demi-heure après<sup>311</sup> », il demeure vague au sujet de la résolution de cette affaire : « [je] lui demandai comment ça s'était passé. Comme se passe ce genre de choses, vous savez, dit Romero, difficilement<sup>312</sup> ». Est-ce qu'il a assassiné le poète sous l'ordre de cet inconnu qui l'a engagé? Est-ce qu'il lui a simplement fait peur? Est-ce que Wieder s'est échappé? Le doute

---

<sup>306</sup> Franklin Rodríguez, « The Bind Between Neopolicial and Antipolicial: The Exposure of Reality in Post-1980s Latin American Detective Fiction », *Ciberletras*, 15, 2006, non paginé, en ligne, <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras>>, consulté le 01 juin 2020.

<sup>307</sup> *Ibid.*

<sup>308</sup> *Ibid.*

<sup>309</sup> *Ibid.*

<sup>310</sup> *Ibid.*

<sup>311</sup> Roberto Bolaño, *Étoile distante*, *op. cit.*, p. 179.

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 180.

subsiste alors dans la tête du narrateur et dans celle du lecteur. En d'autres mots, la position physique du narrateur, même s'il se révèle être le héros de l'histoire qu'il raconte, ne lui permet pas d'avoir accès à la finalité de sa propre enquête, dévoilant ainsi son échec et transférant au lecteur l'angoisse devant cette ambiguïté. Ceci met en évidence que le but du récit n'est pas de montrer que l'énigme est résolue et que justice a été faite, mais d'élaborer un discours qui, tout en mettant en tension politique et poétique<sup>313</sup>, constitue une critique de la violence et de l'injustice qui caractérisent le régime politique de la dictature.

Quant à la position temporelle du narrateur, elle demeure sensiblement la même que celle de la première partie. Il se retrouve toujours dans le présent de l'énonciation, mais narre des événements qui se sont déroulés dans un passé un peu moins éloigné (« tenez compte du fait que plus de vingt ans ont passé<sup>314</sup> »). Pour ce faire, en majorité, il utilise le passé simple (« Quand je lui demandai<sup>315</sup> », « Le jour suivant il arriva chez moi<sup>316</sup> ») pour décrire les actions directes, le plus-que-parfait (« il avait tâté de tout<sup>317</sup> ») pour décrire certaines actions déjà commises et l'imparfait (« il paraissait bien plus petit et maigre<sup>318</sup> ») pour les descriptions d'objets, de lieux, de personnages. Le narrateur se situe donc, encore une fois, dans le souvenir et dans les images que lui ont laissées les événements plutôt que dans les événements eux-mêmes.

Cette transformation de l'axe spatio-temporelle du narrateur résorbe, en quelque sorte, les décalages présents dans la première partie du roman. La position physique du narrateur se resserre de sorte que nous pouvons dire que le personnage-narrateur passe de témoin à agent actif. Il retrouve ainsi une partie de sa légitimité en posant un regard plus près des événements qui s'y déroulent. Cependant, il se retrouve toujours en décalage face à son propre récit, car il

---

<sup>313</sup> Carolina Ferrer, « Crímenes para armar: Amuleto de Roberto Bolaño », *op. cit.*, 2010.

<sup>314</sup> Roberto Bolaño, *Étoile distante*, *op. cit.*, p. 173.

<sup>315</sup> *Ibid.*

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>317</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 144.

ne sait pas ce qui arrive lorsque Romero part rencontrer Wieder : est-ce que le policier a tué le pilote? Comme nous l'avons montré ci-dessus, le poète-narrateur ne le sait tout simplement pas.

### 3.1.2 Le héros

Pour sa part, le médecin-narrateur de *Spirale d'artillerie* offre un cas un peu moins particulier. C'est-à-dire que Padilla utilise une seule instance narratologique qui ne change pas de position physique au cours de l'histoire qu'il raconte.

Dès les premières lignes du roman, le narrateur assume la première personne du singulier : « je me sentis infiniment plus vieux, prisonnier de souvenirs indésirables qui mêlaient mon aversion généralisée pour les villes portuaires<sup>319</sup> ». Il s'inclut volontairement à l'intérieur de l'univers fictionnel. De plus, vers la fin de ce premier paragraphe, il fait mention « d'une série d'évènements qui, en ce lieu, ont marqué mon existence<sup>320</sup> ». Ce fait nous indique que le narrateur est le personnage principal de l'histoire qu'il raconte, qu'il est le héros de celle-ci. Le type de narrateur employé par Padilla possède donc peu de décalage par rapport à l'histoire, car il fait l'expérience de l'univers fictionnel et il vit/a vécu les évènements qui s'y déroulent.

Par contre, la position physique qu'occupe le médecin narrateur n'est pas parfaite, car, au niveau de la temporalité, il y a un décalage entre le temps du récit et le temps de l'histoire : « j'oublie ma cellule et, par un trou de mon passé, j'entrevois le port de Malombrosa<sup>321</sup> ». Pendant le récit, le narrateur se situe dans son propre présent. Il se trouve dans une prison. Par la suite, il admet que les évènements qu'il va raconter se situent dans « [son] passé<sup>322</sup> », ce qui veut dire qu'ils se situent antérieurement sur l'axe temporel par rapport à sa position initiale.

---

<sup>319</sup> Ignacio Padilla, *Spirale d'artillerie*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>320</sup> *Ibid.*

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>322</sup> *Ibid.*

Donc, le médecin-narrateur de Padilla ne se situe pas, physiquement parlant, en conformité avec ce qu'il raconte, et ce, même s'il parle d'événements qui lui sont arrivés. Il les raconte à partir de sa mémoire, ce qui signifie que ces derniers se sont déroulés il y a longtemps et que la personne qui s'en souvient peut avoir modifié le souvenir ou l'avoir déformé selon son état d'esprit actuel.

Autant dans le cas du roman de Bolaño que de celui de Padilla, la position spatio-temporelle comporte plusieurs décalages avec l'histoire. Toutefois, ces derniers peuvent être accentués par un second axe, qui est le résultat du fait que le narrateur se situe dans une intériorité qui lui est propre. Il a des pensées, une personnalité, des valeurs, des opinions et il nous narre le récit à partir de celles-ci. C'est ce que nous appelons l'axe mental de l'acte narratif.

### 3.1.3 Le spéculateur jaloux

Dans la première partie du récit d'*Étoile distante*, le narrateur s'identifie à la masse des sympathisants de la gauche au Chili de cette époque plutôt que de s'identifier en tant que personnage. De plus, il commence la diabolisation du personnage de Ruiz-Tagle en le présentant comme étant celui qui n'est pas comme les autres.

Nous parlions en argot ou en un jargon marxiste-mandrakiste (nous étions pour la plupart membres ou sympathisants du MIR ou de partis trotskystes, mais certains devaient être des militants des jeunesses socialistes ou du parti communiste, ou des partis de la gauche catholique). Ruiz-Tagle parlait en espagnol. Cet espagnol de certains lieux du Chili (*lieux* plus mentaux que physiques) où le temps semble ne pas passer. Nous, nous vivions chez nos parents (ceux d'entre nous qui étaient de Concepción) ou dans des pensions misérables pour étudiants. Ruiz-Tagle vivait seul, dans un appartement de quatre pièces aux rideaux toujours tirés, proche du centre [...]. Nous n'avions presque jamais d'argent [...] ; Ruiz-Tagle, lui, n'en manquait jamais<sup>323</sup>.

Pour ce faire, il se réfugie derrière ce « nous<sup>324</sup> » collectif qui inclut la première personne du singulier et la troisième personne du pluriel. Son individualité disparaît ainsi derrière la collectivité, car le lecteur ne peut l'identifier que par cette dernière, n'ayant pas accès non plus

---

<sup>323</sup> Roberto Bolaño, *Étoile distante*, op. cit., p. 17.

<sup>324</sup> *Ibid.*

à ses caractéristiques physiques ni à son nom. Il subit alors un processus d'effacement qui fait primer l'histoire qu'il raconte.

Ce phénomène nous mène à nous poser une seconde question : quel est le niveau de décalage mental du personnage-narrateur face aux événements qu'il raconte? Plus particulièrement, est-ce que son récit demeure objectif?

D'entrée de jeu, c'est un témoin de l'histoire. Il participe au monde fictionnel en tant qu'actant de la microsociété poétique dans laquelle évoluent les personnages. Il est donc nécessairement dans la subjectivité. De plus, celle-ci est teintée par un processus de diabolisation de l'autre, par une mémoire déficiente et par la jalousie.

Selon la conception d'Umberto Eco, l'ennemi « sera certes celui qui est dehors et affiche son étrangeté de loin, mais aussi celui qui est parmi nous [...] et qui se comporte de manière différente<sup>325</sup> ». C'est pour cette raison que le narrateur construit la description de son collègue poète, présentée ci-dessus, comme un miroir. Il le décrit en utilisant le modèle du reflet : un aspect sur ce « nous<sup>326</sup> » inclusif suivi d'un aspect sur « Ruiz-Tagle<sup>327</sup> ». De cette façon, il utilise son groupe d'amis comme unité de mesure pour évaluer la personnalité de ce dernier. Il peut mettre en évidence le fait que « les différences entre Ruiz-Tagle et notre monde étaient flagrantes<sup>328</sup> ». Il peut venir pointer les différences majeures qu'il y a entre celui-ci et la jeunesse universitaire de l'époque.

Or, pour que son processus d'effacement fonctionne, il a précisément besoin que cette fabrication d'une altérité domine le récit. Il doit distancier Wieder/Ruiz-Tagle des autres personnages d'une telle façon que son étrangeté et son altérité prennent le dessus. Ainsi,

---

<sup>325</sup> Umberto Eco, *Construire l'ennemi : et autres écrits*, op. cit., p. 15.

<sup>326</sup> Roberto Bolaño, *Étoile distante*, op. cit., p. 17

<sup>327</sup> *Ibid.*

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 16-17.

lorsqu'il devient un meurtrier monstrueux, le lecteur le voit comme une suite logique de son comportement.

Toutefois, cette image est biaisée par ses émotions : « [en] réalité, toutes les suppositions que nous pouvions faire à propos de Ruiz-Tagle étaient prédéterminées par notre jalousie ou peut-être notre envie<sup>329</sup> ». Il affirme que l'image du monstre qu'il met de l'avant et la description des événements qu'il lui impute sont modifiées par la « jalousie<sup>330</sup> » qu'il ressent envers ce que possède/représente ce poète. Ce sentiment est en partie dû au fait que les sœurs Garmendia sont amoureuses de Ruiz-Tagle ou, du moins, sont attirées par lui : « [je] suppose que ce qui nous déplaisait le plus, c'était qu'aucune des deux Garmendia n'était amoureuse ni même intéressée par l'un d'entre nous. [...] Moi, je préférais Angélica<sup>331</sup> ». Ce qui le rend si envieux, c'est justement cette attention qu'accordent les sœurs Garmendia à ce poète qui n'est pas comme les autres. C'est cette attirance qu'il aurait aimé avoir.

De plus, pour que la version du poète-narrateur soit crédible, il faudrait que le récit des actions de Ruiz-Tagle/Wieder se base sur des éléments tangibles, sur des preuves solides et indiscutables. Ainsi, nous n'aurions pas le choix de croire ce qu'il dit, et ce, même si sa jalousie ou son envie remet sa légitimité en doute. Ce n'est pourtant pas ce qui arrive.

Le narrateur dit clairement : « [à] partir d'ici mon récit se nourrira essentiellement de conjectures<sup>332</sup> » ou, encore, « [tout] reste dans le domaine des conjectures<sup>333</sup> ». Ce dernier nous indique que certains éléments sont basés sur des hypothèses de sa part, sur des suppositions. Or, celles-ci ne révèlent pas nécessairement ce qui s'est réellement passé, mais consiste en une version subjective des événements qui n'a pas été vérifiée. Nous pouvons donc croire que

---

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>330</sup> *Ibid.*

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 54.

certains éléments du récit, voire le récit lui-même, sont des fabulations narratives sans lien avec l'histoire telle qu'elle s'est véritablement déroulée.

Ainsi, la position mentale du personnage-narrateur comporte, à son tour, quelques décalages. Ce dernier s'inscrit, d'emblée et en pleine connaissance de cause, dans une subjectivité négative qui se nourrit de sa jalousie et de son envie envers le protagoniste Ruiz-Tagle/Wieder. Il est aussi en décalage avec les véritables événements du texte, car il ne semble pas connaître les détails de ce qui s'est passé.

#### 3.1.4 Le menteur dépendant

Avant qu'il ne collabore avec les membres du gouvernement pour éviter d'être torturé, le médecin-narrateur du roman *Spirale d'artillerie* mène une vie rangée, tranquille, « habituellement aride et ordinaire<sup>334</sup> ». Cette « banalité de [sa] vie d'avant<sup>335</sup> », additionnée avec le fait que nous ne connaissons rien de son identité, le mène, lui aussi, à un processus d'effacement. Il nous est impossible de mettre une identité propre ou une caractéristique physique sur ce dernier, car il ne mentionne jamais son nom ni ne laisse paraître une information concernant son corps. Seul le métier qu'il exerce est précisé : « [je] suis étudiant en médecine<sup>336</sup> », « [toutefois], à la seule idée de perdre mon permis d'exercer<sup>337</sup> ». C'est-à-dire qu'il a étudié la médecine dans son passé et que par la suite, il a exercé cette profession.

De plus, un ingrédient en particulier, une drogue, affecte sa capacité à raconter l'histoire : « ma longue dépendance à l'ectricine<sup>338</sup> ». Il s'agit d'un médicament auquel il peut avoir accès grâce à son permis d'exercer la médecine. C'est ce qui lui donne un rôle si important, car il ne peut pas s'en passer, le rendant ainsi manipulable.

---

<sup>334</sup> Ignacio Padilla, *Spirale d'artillerie*, op. cit., p. 42.

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>337</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>338</sup> *Ibid.*, p. 19.

Alors qu'il s'est réfugié dans une nouvelle ville, étant toujours sous l'influence de cette substance, il admet : « ma dépendance à l'ectricine était en train de me rendre trop paresseux pour me souvenir de quoi que ce soit <sup>339</sup> ». Il avoue qu'à cette époque déjà, cette drogue modifiait ses capacités mémorielles, ce qui, tout le long du récit, le pousse à inventer, à mentir ou à pallier aux informations qui lui seraient manquantes.

Or, nous avons déjà établi que le fait de se remémorer un souvenir peut comporter certains écarts par rapport à l'histoire telle qu'elle s'est déroulée. Avec le temps, la personne peut avoir oublié un ou plusieurs éléments ou peut les modifier à cause des émotions qu'elle ressent face à ceux-ci. Si, de plus, la drogue embrouille sa mémoire, le médecin-narrateur se retrouve dans un véritable dérapage face au passé.

Cette drogue est aussi l'un des motifs qui poussent le narrateur à entrer dans un mécanisme duquel il ne pourra plus jamais s'échapper. À plusieurs reprises, il décide de se servir de son statut de délateur pour en obtenir une grande quantité :

J'étais sûr que mon dossier comportait le nombre précis de doses d'ectricine que la police elle-même avait coutume de me fournir, ainsi que les dates scandaleusement rapprochées de demandes qui, dans tout autre cas, auraient entraîné la suspension du droit d'exercer la médecine, mais qui me furent accordées avec une diligence douceuse<sup>340</sup>.

Pour s'assurer de garder ses services après la délation dans le gymnase alors qu'il était étudiant, les membres du gouvernement, par le biais de la police et du commissaire Magoian, utilisent la drogue comme moyen de pression. Effectivement, si le médecin-narrateur veut avoir accès à l'« ectricine<sup>341</sup> » de façon régulière et abondante, il doit se promener dans les rues à la recherche d'informations que pourrait utiliser la dictature afin de contrôler ou d'empêcher une possible rébellion. Cette situation le force d'ailleurs à inventer le plus grand mensonge du roman. Pour maintenir cette entente implicite, il décide volontairement de mentir, de manipuler

---

<sup>339</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>340</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>341</sup> *Ibid.*

ceux qui le manipulent pour pouvoir se sortir d'une mauvaise situation. Il fait ressurgir Eliah Bac d'entre les morts et en fait une menace potentielle pour la Révolution.

Par contre, cette relation manipulateur/manipulé s'inverse quelque temps après cette délation mensongère. Les membres du gouvernement du Grand Brigadier se rendent compte que la révélation du médecin est fausse, mais ils décident de la reprendre et de l'utiliser pour le bien de la Révolution. Ainsi, à partir de ce moment, le narrateur perd le contrôle de son histoire et de sa vie : « on eût dit que quelqu'un d'extérieur à ma volonté s'acharnait à m'inventer une histoire et à m'attribuer une série d'actes dont je ne pouvais voir que les effets, mais dont je devais maintenant rendre compte, comme si j'en étais effectivement responsable<sup>342</sup> ». C'est comme s'il était devenu la marionnette du Parti et que celui-ci en profitait pour usurper/se servir de l'identité du personnage-narrateur pour lui octroyer la responsabilité d'actes qu'il n'avait pas commis. Le décalage entre le médecin-narrateur et l'histoire est donc encore plus marquant, car il admet qu'il n'est pas certain que les événements racontés l'aient concerné ou qu'ils se soient déroulés de cette façon.

### 3.2 Les autres voix

Ces différents écarts narratifs sont amplifiés par les autres voix auxquelles nous avons accès à l'intérieur de ces romans. Elles apportent quelques précisions sur l'histoire. Elles offrent un élément comparatif pour pallier les manquements du récit principal. Elles ajoutent un complément à celui-ci. De cette façon, le lecteur peut les utiliser pour confirmer certains décalages ou pour en voir d'autres apparaître.

#### 3.2.1 Les éléments comparatifs et contradictoires

L'histoire du roman *Étoile distante* parle essentiellement d'Alberto Ruiz-Tagle/Carlos Wieder. Elle s'appuie sur le fait que ce dernier est un monstre, car celui-ci a assassiné plusieurs personnes. Il est aussi représenté comme étant le symbole de la dictature de Pinochet grâce à

---

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 50.

ces pratiques étranges de poésie aérienne. Pourtant, deux autres composantes narratives contredisent cette vision : le regard plus tardif que pose le narrateur sur ce poète et le second récit sur la vie de Juan Stein.

Avant de commencer, nous voulons préciser la raison pour laquelle nous avons décidé de placer la voix du narrateur, présente dans la seconde partie du roman, dans cette catégorie. Nous aurions pu la mettre au sein de sa propre position physique ou mentale, mais nous voulions nous focaliser sur son caractère jaloux et sur le fait qu'il se fie beaucoup aux dires des autres pour construire son récit. De plus, nous croyons que cette seconde voix du poète narrateur n'est pas la même que celle présente dans la première partie du roman. Celui-ci se situe plus de vingt ans plus tard, dans un autre pays, dans une autre situation politico-sociale. Il a aussi évolué autant physiquement que mentalement. C'est pourquoi, pour nous, il s'agit de deux voix narratives différentes, et ce, même s'il s'agit d'un seul personnage.

Ainsi, dans la seconde partie du récit, le poète-narrateur, dans sa version la plus âgée, est engagé par un policier chilien, Abel Romero, pour retrouver Carlos Wieder. Y étant parvenu en épluchant quelques sources artistiques, il va dans un bar pour vérifier qu'il s'agit bien de ce dernier : « C'est alors qu'arriva Carlos Wieder et qu'il s'assit près de la fenêtre, à trois tables de moi<sup>343</sup> ». Pour la première fois depuis le chapitre un, les deux personnages sont à proximité l'un de l'autre. Ils se retrouvent dans la même pièce. La vision qu'a le poète narrateur de son ancien collègue universitaire est donc la plus directe physiquement et temporellement dans le récit.

Je le trouvais vieilli. Sans doute autant que moi. Mais non. Il avait beaucoup plus vieilli. Il était plus gros, plus ridé, il semblait avoir au moins dix ans de plus que moi alors qu'il n'en avait que deux ou trois de plus. Il regardait la mer et fumait, de temps en temps il jetait un coup d'œil à son livre. Comme moi, remarquai-je avec trouble, j'éteignis ma cigarette et essayai de me couler dans les pages de mon livre<sup>344</sup>.

---

<sup>343</sup> Roberto Bolaño, *Étoile distante*, *op. cit.*, p. 174.

<sup>344</sup> *Ibid.*, p. 174-175.

Dans cette description, c'est encore l'effet miroir qui domine. Le narrateur regarde le personnage de Carlos Wieder, mais le reflet que ce dernier lui renvoie lui est familier. En fait, les deux hommes se ressemblent étrangement. C'est ce qui lui fait admettre que son ancien collègue « ne ressemblait pas à un ancien officier de la Force aérienne chilienne. Il ne ressemblait pas à un assassin de légende. Il ne ressemblait pas au type qui avait survolé l'Antarctide pour écrire un poème dans le ciel. Pas du tout, même de loin<sup>345</sup> ». Pour le narrateur, ce dernier est si humain qu'il lui enlève toute trace de monstruosité, comme s'il n'avait pas pu commettre les actes qu'il lui avait attribués dans la première partie du récit.

Ainsi, la vision humanisée de Wieder est antithétique à celle qu'il nous livre précédemment dans l'histoire. Elle amène une contradiction fondamentale à l'identité de monstre à laquelle il veut nous faire croire depuis le début du roman. Le lecteur est ainsi placé devant ces deux identités opposées et se retrouve face à une ambiguïté. Qui est vraiment Carlos Wieder?

Cette question est l'une des clés d'accès à la véritable histoire. Or, le narrateur ne peut pas y accéder sans pallier les informations à l'aide d'un autre élément : le récit qui raconte la vie de Juan Stein après le coup d'État<sup>346</sup>. À première vue, le seul lien que cette histoire possède avec le récit principal est qu'elle relate les péripéties d'un personnage secondaire : « [l']histoire de Juan Stein, le directeur de [l'] atelier de littérature<sup>347</sup> » qu'ont suivi le narrateur et ses amis à l'époque où ils étaient étudiants à l'université.

Là où ce récit est important, c'est qu'il donne, lui aussi, accès à deux identités complètement différentes d'un même personnage. D'un côté, comme nous venons de l'affirmer, Juan Stein est un intellectuel qui enseigne à l'université : « au moment du coup d'État, il avait publié deux livres, un à Concepción (500 exemplaires) et un autre à Santiago (500 exemplaires), qui mis bout à bout dépassaient pas les cinquante pages<sup>348</sup> ». Il a publié deux recueils de poésie et il

---

<sup>345</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>346</sup> Ce récit se retrouve dans le chapitre 4 du roman *Étoile distante*.

<sup>347</sup> Roberto Bolaño, *Étoile distante*, *op. cit.*, p. 65.

<sup>348</sup> *Ibid.*, p. 65.

habite « une toute petite maison du côté de la gare<sup>349</sup> ». C'est d'ailleurs dans cette dernière que nous pouvons retrouver certains objets qui peuvent donner de la légitimité à sa seconde identité : « [cette] maison, c'était moins des livres qui l'occupaient, que des cartes<sup>350</sup> ». Juan Stein possède autant de cartes, au sens géographique du terme, que de livres, ce qui lui confère la connaissance nécessaire pour voyager dans plusieurs pays.

De l'autre côté, le fait est qu'« [après] le coup d'État Stein disparut et, pendant longtemps<sup>351</sup> ». Lors de cette période, Bibiano et le narrateur retrouvent sa trace un peu partout dans le continent sud-américain et même à l'extérieur, car il participe à plusieurs rébellions qui ont lieu dans divers pays, en qualité de neveu d'« un général de l'Armée Rouge nommé Ivan Tcherniakovski [...] le meilleur général de la Seconde Guerre mondiale<sup>352</sup> ».

À partir de ce moment les nouvelles concernant Juan Stein ne manquèrent pas. Il apparaissait et disparaissait comme un fantôme partout où l'on se battait, partout où les Latino-Américains, désespérés, généreux, enragés, courageux, odieux, défaisaient et rebâtissaient et détruisaient à nouveau la réalité en un dernier assaut condamné à l'échec<sup>353</sup>.

Ce qui attire notre attention, c'est sa capacité à disparaître et à apparaître là où il y a des combats. Il arrive dans un contexte où ils ont besoin de lui. Ils l'élèvent comme étant un personnage important du conflit dans lequel il interagit. Puis, il repart pour apparaître dans une autre guerre, dans un autre pays. Ce caractère volatile lui vaut d'ailleurs d'être comparé à « un fantôme<sup>354</sup> », ce qui est légitime. Il paraît à la fois transparent et possède la capacité de se retrouver « partout<sup>355</sup> », dans chaque conflit, et ce, malgré la distance qui les sépare.

---

<sup>349</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>350</sup> *Ibid.*

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>353</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>354</sup> *Ibid.*

<sup>355</sup> *Ibid.*

De plus, ce caractère fantomatique/malléable est alimenté par l'absence de preuves directes. Le narrateur ne voit pas Stein agir dans les divers contextes. Il se fie à quelques sources médiatiques : « [on] dit qu'il fait partie du commando qui assassine Somoza au Paraguay. On dit qu'il participe à la guérilla colombienne. On dit qu'il est retourné en Afrique, qu'il se trouve en Angola ou au Mozambique ou aux côtés de la guérilla namibienne<sup>356</sup> ». Comme nous pouvons le voir dans cet extrait, il utilise abondamment un pronom neutre qui n'inclut pas le narrateur, de sorte qu'il raconte des faits qui lui sont rapportés et non des événements qu'il a vécus. Il y a donc un décalage entre l'histoire et ce qu'il en sait.

Par ailleurs, le point le plus près de la réalité auquel il a accès est un récit que lui fait son ami : ayant appris le décès de son ancien professeur dans les médias, Bibiano part à la recherche de la mère de celui-ci pour lui révéler la nouvelle de sa mort. Or, la femme qu'il retrouve chez la mère de Juan « lui confia que la veuve Stein était morte depuis déjà trois ans<sup>357</sup> » et qu'« [elle] n'avait qu'un fils et il était encore vivant quand elle est morte; lui et moi, je peux dire qu'on a été amis<sup>358</sup> ». Dans sa recherche, il retrouve une personne qui a connu directement Stein dans les dernières années de sa vie. Ainsi, il peut avoir un véritable portrait de son identité. Cette amie lui révèle qu'« [il] était professeur, quoique sa passion ce fût de réparer des moteurs<sup>359</sup> ». C'est donc sa première identité qui refait surface, celle de « professeur<sup>360</sup> » et d'intellectuel. De plus, cette amie vient mettre en doute sa seconde identité lorsqu'elle dit qu'« il était de la gauche silencieuse mais il ne militait pas<sup>361</sup> ». C'est-à-dire qu'il avait des opinions politiques bien arrêtées. Toutefois, il devient alors évident que ce n'était pas quelqu'un qui serait allé les défendre sur le terrain et encore moins participer à des rébellions dans d'autres pays.

---

<sup>356</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>357</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>358</sup> *Ibid.*

<sup>359</sup> *Ibid.*, p 84.

<sup>360</sup> *Ibid.*

<sup>361</sup> *Ibid.*

### 3.2.2 La consolidation de quelques informations

Dans le cas du roman *Spirale d'artillerie* d'Ignacio Padilla, les seconds récits sont plutôt utilisés pour consolider le récit principal. C'est notamment le cas de l'aveu du commissaire Magoian et la confession du sergent Grieve, qui ont pour but de venir confirmer certaines informations qui proviennent du médecin-narrateur.

La confession du sergent Grieve ne fait pas partie de la trame narrative principale. Bien qu'elle se situe dans le même monde, elle se déroule plusieurs années avant les péripéties qui font d'Elijah Bac l'ennemi de la nation. Ce qui la rattache au récit principal, c'est qu'elle met en scène une rencontre entre un de ses personnages, le médecin-narrateur, et le sergent dont il est question : « ledit Grieve n'était venu qu'une ou deux fois à mon cabinet pour traiter une cirrhose foudroyante<sup>362</sup> ». En fait, cet homme n'a pas beaucoup d'importance dans la vie du narrateur. C'est un patient que ce dernier a rencontré à « une ou deux<sup>363</sup> » reprises, mais qui, malgré ce fait, a réussi à le marquer suffisamment pour installer un souvenir dans sa mémoire.

Plus particulièrement, ce souvenir provient de leur dernière rencontre. Lors de celle-ci, le médecin lui avoue « qu'il n'en avait plus pour longtemps ». C'est-à-dire que le sergent Grieve prend conscience qu'il va mourir bientôt : « [j'] » allais lui dire que la consultation était terminée quand il releva la tête, avala sa salive et prononça le nom de Bac comme pour répondre à une question que je ne me souvenais pas lui avoir posée<sup>364</sup> ». La révélation de la proximité de sa mort est très importante, car c'est elle qui fait que le personnage décide de se confier au médecin-narrateur, qui, à ce moment-là, entend parler d'Elijah Bac pour la première fois.

Cette confession possède un caractère narratologique particulier. Elle est à la fois le fruit d'un personnage qui n'apparaît qu'une seule fois dans l'histoire, le sergent Grieve, et un élément crucial pour la bonne conduite du récit premier. En ce sens, elle se présente comme un agent actif qui actionne un mécanisme dans l'esprit du personnage-narrateur. Lorsque ce dernier se

---

<sup>362</sup> Ignacio Padilla, *Spirale d'artillerie*, *op. cit.*, p. 96.

<sup>363</sup> *Ibid.*

<sup>364</sup> *Ibid.*

retrouve dans un moment de panique, celui-ci s'enclenche et fait ressurgir ce souvenir au sein de sa mémoire par « une de ces associations arbitraires qui bouillonnent dans le cerveau lorsqu'on le soumet au stimulus de la drogue ou plus simplement de la peur<sup>365</sup> ». Par la suite, il peut se servir de ce souvenir pour se sortir de la situation dans laquelle il est empêtré, ce qu'il fait sans hésiter le moins du monde.

Ce souvenir nous permet de comprendre que, Bac, ce fils de sous-lieutenant est mort longtemps avant le début du récit principal et qu'il a été tué par le sergent Grieve. Ainsi, il valide qu'Elijah Bac n'aurait pas pu commettre les gestes qu'on lui impute et que sa participation en tant que leader de la rébellion n'est qu'un mensonge du narrateur.

De son côté, l'aveu du commissaire Magoian est complètement indépendant du narrateur puisqu'il ne le concerne pas, ne concerne pas un fait que celui-ci connaît et que c'est un autre personnage qui nous le livre. Il s'agit d'un élément narratif extérieur qui a pour but de nous livrer une histoire sur un personnage secondaire : Elijah Bac.

Ce second récit ne se présente pas de manière explicite, car les faits qui le constituent ne nous sont pas racontés directement. Ils sont plutôt sous-entendus dans un dialogue que le personnage-narrateur a avec le commissaire Magoian : « Un soir, [...], je découvris le commissaire Dertz Magoian devant l'hôpital, défait, couvert de sueur, teinté de cet abattement de plomb caractéristique de ceux qui ont bu plus que de raison dans le seul but d'encaisser sans douleur un coup imminent<sup>366</sup> ». C'est lors de cette rencontre inhabituelle avec le commissaire qui l'interroge en échange de drogue que le personnage-narrateur confirme ses doutes au sujet de Bac et du gouvernement du Grand Brigadier. Comme il le dit à la fin de la citation, ce policier est sous l'influence d'une substance et décide, à ce moment, de lui dévoiler la raison pour laquelle il est ainsi troublé.

---

<sup>365</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>366</sup> *Ibid.*, p. 136.

Le commissaire lui révèle : « [vous] avez voulu m’embobiner, docteur. Vous avez voulu m’embobiner avec votre petite histoire de conspiration<sup>367</sup> ». C’est-à-dire que le commissaire sait que l’information que lui a transmise le médecin pour se sortir d’affaire était fautive. Il savait que ce dernier a essayé de le manipuler. Or, s’il est au courant de ce fait, pourquoi Eliah Bac circule-t-il toujours dans les discours comme étant l’ennemi numéro un? En effet, le médecin se dit que : « la seule chose qui m’importait réellement en cet instant, c’était de comprendre jusqu’où le commissaire était impliqué dans l’invention d’Eliah Bac<sup>368</sup> ». La réponse est simple : le commissaire et la dictature qu’il représente ont décidé de reprendre la fautive identité de Bac pour pouvoir l’utiliser à des fins de propagande.

Le rôle de cet aveu est donc double. D’un côté, il vient compléter la confession du sergent Grieve. C’est-à-dire que le commissaire avoue implicitement que Bac n’existe pas dans l’espace-temps dans lequel il se retrouve et qu’il est au courant du mensonge du narrateur. De l’autre, il vient consolider l’information que le récit principal sous-entend, à savoir que les membres du gouvernement du Grand Brigadier ont repris l’identité d’un homme qui est mort depuis longtemps pour l’utiliser à leurs fins.

Bref, que ce soit dans le roman de Bolaño ou dans celui de Padilla, les seconds récits s’inscrivent dans une autre perception du récit. Ils ont pour objectif de confirmer ou de contredire la version des faits que propose le narrateur, de présenter une pluralité d’informations à analyser pour que le lecteur puisse rétablir l’histoire.

### 3.3 La participation du lecteur

Comme l’ont signalé deux théoriciens que nous avons étudiés dans le premier chapitre, Jauss<sup>369</sup> et Nünning<sup>370</sup>, il est impossible de comprendre les différents écarts que nous venons de mettre

---

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>369</sup> Hans Robert Jauss, *op. cit.*, 305 p.

<sup>370</sup> Ansgar Nünning, *op. cit.*, p. 121-146.

en lumière sans la participation du lecteur. Or, celui-ci fait une lecture à partir de ses propres positions physique et mentale qui teintent sa réception de l'histoire. C'est ce qui influence sa perception des narrateurs. Ainsi, il est en mesure de regarder en détail leur fonction narrative et de conclure à une possible fiabilité défaillante.

Stefano Tani<sup>371</sup> abonde dans le même sens en parlant du rôle du lecteur dans les romans de la catégorie « anti-detective ». Pour lui, dans ce genre de romans, auquel peuvent se rattacher les romans du corpus à l'étude, les éléments policiers classiques sont tellement travestis que ça demande une participation active du lecteur pour tirer un sens de ceux-ci. En fait, pour lui, le lecteur doit se faire « detective » et chercher lui-même les éléments qui vont mettre un sens dans cette fiction où il y a plusieurs ambiguïtés :

[When] we get to metafictional anti-detective novels, the conventional elements of detective fiction (the detective, the criminal, the corpse) are hardly there. By now the detective is the reader who has to make sense out of an unfinished fiction that has been distorted or cut short by a playful and perverse 'criminal,' the writer. Thus detective, criminal, and detection are no longer within the fiction but outside it<sup>372</sup>.

Ainsi, la défaillance de la fiabilité du narrateur, signalée par Jauss et Nünning, est renforcée par le travestissement du genre policier selon les sous-catégories établies par Tani et par Rodríguez. Cette situation caractérise les romans du corpus et oblige le lecteur à participer activement à l'interprétation des récits, au point d'agir, en quelque sorte, comme un enquêteur.

### 3.3.1 Un poète-narrateur non fiable

Tout d'abord, le poète-narrateur du roman *Étoile distante* est non fiable, car il nous transmet une fausse image de Ruiz-Tagle/Wieder. Il tente de nous faire croire que celui-ci est un monstre qui a assassiné plusieurs personnes au nom de la dictature de Pinochet. Toutefois, le narrateur commet une faute dans son récit. Il laisse une émotion négative dominer sa fonction narrative. Il admet lui-même être jaloux de celui-ci. Or, la jalousie est un sentiment qui pousse une personne à détester celui qui en fait l'objet. Il s'agit d'une sorte d'envie malade d'obtenir ce

---

<sup>371</sup> Stefano Tani, *op. cit.*, 200 p.

<sup>372</sup> *Ibid.*, p. 113.

que ce dernier possède. Ce sentiment teinte donc la vision qu'il a du personnage en question de sorte qu'il ne peut que lui construire une altérité négative.

Pour lui, Ruiz-Tagle/Wieder est celui qui possède ce que lui n'a pas. C'est celui que les sœurs Garmendia aiment et fréquentent : « elles [les sœurs Garmendia], ou du moins l'une d'elles, avaient succombé au charme étrange du poète autodidacte<sup>373</sup> ». C'est celui qui n'a pas les mêmes positions sociopolitiques que les siennes. C'est celui qui « ne parlait pas énormément<sup>374</sup> ». De ce fait, l'image que le narrateur nous livre de ce dernier ne peut être que fidèle à la vision qu'il en possède. Son ressentiment envers ce personnage le pousse à nous donner l'image d'un homme à part des autres, duquel il faut se méfier.

Ensuite, le narrateur commet une seconde faute narrative, car il ne raconte pas des événements dont il a fait l'expérience ou dont il a pleinement connaissance. Il se base plutôt sur le récit d'autres personnages, sur des coupures de journaux, sur des revues pour émettre la version selon laquelle Ruiz-Tagle/Wieder est un monstre.

Dans l'épisode du meurtre des deux sœurs, le narrateur nous dit que « [les] choses durent se passer ainsi<sup>375</sup> » en parlant de la venue de Ruiz-Tagle à la maison de campagne des sœurs Garmendia. Ici, c'est le choix des mots qui explique son ignorance. Il utilise le verbe devoir devant le verbe se passer, ce qui indique comment il s'explique les choses qui se sont déroulées. Il s'agit d'une supposition fondée sur ces perceptions et sur ces observations plutôt que d'une narration des faits eux-mêmes.

Un peu plus loin, lorsqu'il aperçoit l'avion de Ruiz-Tagle dans le ciel, il dit ceci à propos des vers que ce dernier trace dans le ciel : « c'est ce que je déchiffrerai avec difficulté, ou peut-être

---

<sup>373</sup> Roberto Bolaño, *Étoile distante*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>374</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>375</sup> *Ibid.*, p. 32.

c'est ce que j'avais deviné, ou imaginé, ou rêvé<sup>376</sup> ». Dans cet extrait, le « peut-être<sup>377</sup> » ébranle la certitude factuelle, car il émet en même temps la possibilité de vérité et la possibilité de falsification. D'ailleurs, c'est cette dernière option qui domine comme nous le montre l'énumération des alternatives nous donnant accès à quatre versions du même évènement. Nous ne pouvons donc pas nous fier à ce qu'il nous dit, car il n'a pas de certitude quant aux détails.

Ajoutons à ces deux fautes narratives le fait que les seconds récits que nous avons mis de l'avant, la vision plus tardive du personnage-narrateur et l'histoire de Stein, viennent contredire la version monstrueuse qu'il nous livre à propos de Wieder/Ruiz-Tagle.

Tout d'abord, il nous le présente comme étant aussi humain que lui et remet en doute le fait qu'il aurait pu commettre les gestes qu'il lui impute dans la première partie du récit. Puis, l'une des deux identités de Stein est plus fidèle à la réalité tandis que la seconde semble être le fruit d'un vol identitaire. Nous savons d'emblée qu'il est enseignant et qu'il a exercé cette profession toute sa vie. De plus, son amie avoue qu'il n'aurait pas volontairement parcouru plusieurs pays pour lutter. De cette façon, son côté rebelle, guerrier, voyageur semble être une fabulation. Les médias reprennent une figure construite par une autre instance comme outils de propagande.

En ce sens, ces seconds récits agissent comme un commentaire sur le récit principal, car l'histoire de Stein comporte plusieurs similitudes avec celle de Ruiz-Tagle/Wieder. Les deux sont poètes et se sont rencontrés dans l'atelier littéraire au début du roman. Puis, ils agissent comme des symboles politiques que ce soit pour des rébellions ou pour la dictature de Pinochet. Ensuite, le personnage-narrateur et Bibiano viennent émettre des doutes sur le fait qu'ils aient commis les gestes politiques qui leur sont attribués. C'est ce qui nous fait croire que le récit de Stein a été placé dans le roman pour comprendre/résoudre l'ambiguïté qui règne dans le récit principal au sujet de l'identité de Ruiz-Tagle/Wieder.

---

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>377</sup> *Ibid.*

Au final, le narrateur se révèle être non fiable, car il nous ment sur l'identité du personnage le plus important dans l'histoire et/ou il ne fait qu'en traduire l'image que les membres du gouvernement de Pinochet projettent. L'histoire entière se base sur la monstruosité de Ruiz-Tagle/Wieder. Or, après la lecture, la première constatation que peut faire le lecteur, c'est que ce dernier n'est peut-être pas aussi monstrueux que le narrateur tente de nous le faire croire.

### 3.3.2 Le médecin-narrateur non fiable

Le narrateur du roman *Spirale d'artillerie* d'Ignacio Padilla admet lui-même les éléments qui troublent à la fois son jugement et son acte narratif. Il nous dit explicitement qu'il utilise le mensonge pour se sortir de certaines situations, qu'il perd le contrôle de l'histoire ou qu'il n'est pas en mesure de la percevoir clairement dû à la consommation d'une drogue.

J'ai perdu le compte, déjà, du nombre d'injections que je reçus à compter de ce jour, mais suis néanmoins en mesure de décrire avec force et détails les effets de la dose qu'ils m'administrèrent lorsque nous entrâmes dans cette chambre immaculée. Si j'ai été victime, depuis lors, des hallucinations les plus aberrantes de la surdose, du manque de sulfazine et d'halopéridol, elles m'apparaissaient toutes aujourd'hui comme de simples répétitions de ce premier délire où chaque période de ma vie n'en finissait pas de défiler jusqu'à ce que ma tête retombe sur la cuvette, comme si, en barbotant dans mes entrailles, je pouvais à la fois me défaire de la drogue et des visions qu'elle avait fait naître dans mon cerveau<sup>378</sup>.

Ce que nous pouvons voir dans cet extrait, c'est que le personnage-narrateur subit une sorte de thérapie qui consiste à modifier sa mémoire et ses souvenirs. Pour y arriver, certains personnages, désignés par la troisième personne du pluriel, lui administrent une grande quantité de drogues pour faire naître en lui des « hallucinations<sup>379</sup> » et des « visions<sup>380</sup> » de ce qu'il appelle son « premier délire<sup>381</sup> ». Or, le roman commence alors que le médecin-narrateur se retrouve en prison grâce aux faits qu'il va nous raconter et narre le récit après avoir subi cette thérapie. Nous pouvons donc remettre en question sa capacité à raconter les événements dès le

---

<sup>378</sup> Ignacio Padilla, *Spirale d'artillerie*, op. cit., p. 168-169.

<sup>379</sup> *Ibid.*

<sup>380</sup> *Ibid.*

<sup>381</sup> *Ibid.*

départ, car il se situe, tout au long du récit, dans cette fabulation ou dans cet éloignement de la vérité causée par l'influence que possèdent ces drogues/médicaments sur ses capacités narratives et/ou mémorielles.

De plus, le personnage-narrateur se révèle être non fiable, car il utilise le mensonge plusieurs fois dans le roman pour convaincre quelqu'un ou pour se sortir d'un mauvais pas. Dès la première page du roman, il mentionne ceci : « lorsque les mensonges que je pouvais lui dire pour la convaincre de mon innocence<sup>382</sup> ». Il avoue avoir délibérément menti à quelqu'un qu'il aime, Marja, pour la « convaincre<sup>383</sup> » qu'il n'a pas tué le chef de la rébellion, Eliah Bac. C'est-à-dire que le personnage-narrateur change volontairement la nature des faits pour en émettre une autre version qui n'existe pas ou qui n'existe que pour lui-même. Aussi, les mots « les mensonges<sup>384</sup> » sont au pluriel, ce qui nous indique qu'il ment à répétition le long du récit.

D'ailleurs, dans ce roman, le fait qui a le plus d'importance tire sa force d'un mensonge de sa part. En effet, lorsque le narrateur se retrouve en situation critique, il n'hésite pas à fabuler en attribuant des actes de rébellion à un homme alors qu'il sait que celui-ci est mort bien avant le début des événements. Ainsi, il crée une version alternative de la vie de cette personne pour en tirer un bénéfice.

Le restant du récit et les événements qui vont arriver au médecin-narrateur sont liés à cette fausse version identitaire, moment précis où il perd le contrôle de son mensonge et de l'histoire. En effet, les membres du gouvernement du Grand Brigadier reprennent l'identité d'Eliah Bac pour l'élever au rang d'ennemi numéro un de la nation. Ainsi, la nouvelle version de Bac n'appartient plus au personnage-narrateur et ne fait que prendre de l'importance au sein de la société dans laquelle ce dernier évolue. Elle vient même interférer dans sa destinée puisque c'est à cause de la mise en scène du meurtre de ce dernier qu'il se retrouve en prison. De cette

---

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>383</sup> *Ibid.*

<sup>384</sup> *Ibid.*

façon, la confession de Grieve et l'aveu du commissaire Magoian viennent sceller définitivement la perte de contrôle du médecin-narrateur sur son avenir.

Que ce soit dans *Étoile distante* de Roberto Bolaño ou dans *Spirale d'artillerie* d'Ignacio Padilla, les narrateurs s'inscrivent dans ce que, en suivant Rabatel<sup>385</sup>, Chatman<sup>386</sup> et Booth<sup>387</sup>, nous avons appelé la non-fiabilité narrative de type perceptuelle. C'est-à-dire qu'ils possèdent un point de vue sur l'histoire, caractérisé par de nombreux décalages qui sont le résultat de l'axe physique et l'axe mental des narrateurs.

De plus, comme nous l'avons vu avec Ansgar Nünning<sup>388</sup>, ce type de non-fiabilité narrative nécessite une participation active du lecteur qui, à partir de son propre point de vue et de son expérience de lecteur, actualise ces décalages pour en venir à une hypothèse.

En somme, d'une manière plus générale, nous pouvons lier cette non-fiabilité narrative avec la conception du « *miroir et explosion en soi*<sup>389</sup> » présente dans le prologue d'*Étoile distante*. D'un côté, le spéculateur jaloux et le menteur dépendant sont le reflet de cette relation qui unit les dirigeants du monde fictionnel à la construction de la vérité par la propagande. C'est-à-dire que ce sont des narrateurs qui essaient de nous montrer les fissures de la réalité élaborées par les dictateurs. Toutefois, pour y arriver, ils utilisent, eux aussi, la construction de discours, ce qui rend leur posture narrative ambiguë et douteuse. Cela amène le lecteur à construire sa version des événements à l'aide d'autres ingrédients narratologiques, comme les récits secondaires et les données recueillies avec son expérience de lecture, afin d'en dégager un sens.

---

<sup>385</sup> Alain Rabatel, *op. cit.*, 202 p.

<sup>386</sup> Seymour Chatman, *op. cit.*, 240 p.

<sup>387</sup> Wayne C. Booth, « Distance et point de vue », *op. cit.*, p. 85-113.

<sup>388</sup> Ansgar Nünning, *op. cit.*, p. 121-146.

<sup>389</sup> Roberto Bolaño, *Étoile distante*, *op. cit.*, p. 11.

## CONCLUSION

L'analyse des romans *Étoile distante* de Roberto Bolaño et *Spirale d'artillerie* d'Ignacio Padilla nous a permis de révéler la présence d'une multiplicité de discours où l'on retrouve une tension évidente entre le politique et la littérature. Les deux instances ne cessent de s'entrechoquer, de s'affronter, de se mélanger dans la mesure où le discours officiel de l'État correspond à une construction de la réalité basée sur la propagande et que les narrateurs se révèlent être non fiables. Étant donné cette tension, l'accès du lecteur à l'histoire est complexifié puisqu'il est placé devant plusieurs discours très souvent contradictoires.

En fait, « En dépit des différences indéniables qui ponctuellement les séparent, [...], tous [les] chercheurs paraissent partager le constat suivant : *le récit de fiction serait tissé de voix multiples*<sup>390</sup>». En ce sens, plusieurs visions des mêmes événements se multiplient au sein d'un roman, autant de fois qu'il peut exister de personnages et/ou de composantes narratologiques. Ainsi, il peut y avoir des versions de l'histoire  $h_1, h_2... h_n$ , ce qui crée toutes sortes d'ambiguïtés. S'il y a plusieurs visions d'un même événement, il y aura nécessairement des différences de points de vue, des éléments manquants et/ou complémentaires, des confirmations ou des contradictions.

Dans ce cas de figure, comment le lecteur arrive-t-il à se retrouver? Comment fait-il pour mettre de l'ordre dans ces différentes versions et ainsi se rapprocher des événements? Est-ce que son expérience de lecture s'en retrouve modifiée?

De même peut-on selon moi, sauf cas d'espèce, que ratifier l'idée que les récits à narrateur non fiable « exigent beaucoup plus de perspicacité de la part du lecteur que ne l'exige une narration en laquelle on se fie au narrateur », puisque le soupçon porté sur l'instance qui

---

<sup>390</sup> Frank Wagner, *op. cit.*, p. 149.

médiatise notre accès à la fiction constitue en soi une incitation à la vigilance, et un vecteur de distanciation réflexive<sup>391</sup>.

Ce que Wagner dit, c'est que, lorsque nous sommes en présence d'un « narrateur non fiable<sup>392</sup> », la lecture nécessite davantage d'attention de la part du sujet qui l'accomplit. Umberto Eco abonde dans le même sens tout en élaborant son concept dans un contexte plus global : « un texte, d'une façon plus manifeste que tout autre message, requiert des mouvements coopératifs actifs et conscients de la part du lecteur<sup>393</sup> ». Pour ce dernier, la lecture nécessite une attention particulière, et ce, dans n'importe quel type de textes. En fait, pour ces deux théoriciens, il est clair que le lecteur doit demeurer aux aguets pour ne pas tomber dans les pièges narratologiques, ce qui est un élément essentiel de notre hypothèse de départ.

Justement, le corpus principal est constitué par des romans qui mettent en scène ce que Wagner appelle « *un carrefour de voix*<sup>394</sup> ». De cette façon, en tant que lecteur, nous avons accès à plusieurs versions d'une même histoire : celle de la dictature (de Pinochet et du Grand Brigadier) et celles des différents personnages qui la racontent. De plus, quelques récits secondaires viennent ajouter d'autres points de vue sur certaines péripéties. C'est cette multiplicité de voix qui rend ardue la compréhension des événements de la part du lecteur.

D'un côté, les membres au pouvoir dans la société fictionnelle, que ce soit celle de la dictature de Pinochet ou celle du Grand Brigadier, nous présentent leur version des événements qui n'est pas objective, car ils s'appuient sur le concept de propagande pour arriver à leurs fins. Cette dernière « [l'objet de la propagande] n'explique pas vraiment ce qu'il veut soutenir, n'argumente pas pour convaincre, ne justifie pas sa propre légitimité, ne s'insère pas dans une chaîne de raisons, il donne à voir, il révèle, il livre<sup>395</sup> ». C'est-à-dire que les membres au pouvoir

---

<sup>391</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>392</sup> *Ibid.*

<sup>393</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1985, p. 62.

<sup>394</sup> Frank Wagner, *op. cit.*, p. 148. Les mots sont mis en italique par l'auteur.

<sup>395</sup> Michel-Louis Roquette, *op. cit.*, p. 14.

imposent leur point de vue sans rendre de compte à qui que ce soit. Ils se placent comme étant les seuls détenteurs de la vérité des faits. Toutefois, là où le lecteur commence à douter de celle-ci, c'est que pour y arriver, ces derniers réécrivent certains faits, les créent ou les modifient de sorte que leur version n'est pas très fidèle à ce qui s'est effectivement déroulé. De plus, il arrive qu'ils utilisent une figure emblématique, un héros ou un ennemi, pour légitimer leurs actes.

De l'autre côté, le narrateur, en tant qu'émetteur de l'histoire, possède sa propre vision et son propre point de vue sur cette dernière. Or, il ne faut pas oublier qu'il s'agit, encore une fois, d'une version subjective des événements qui se sont déroulés, car il se situe dans une position physique et mentale particulière par rapport à celle-ci. Ainsi, « [le narrateur] peut être différent d'eux [le lecteur et les autres composantes du récit], par exemple, moralement, intellectuellement et temporellement<sup>396</sup> », ce qui l'éloigne des faits.

Le problème le plus important, c'est que le lecteur ne peut pas se fier ni à l'un ni à l'autre afin de comprendre les tenants et aboutissants de l'histoire. Aucune des deux visions n'est satisfaisante. Elles ne rendent pas non plus justice à ce qui s'est déroulé. Se faisant, elles laissent des trous et des ambiguïtés au sein du récit de sorte que ce dernier est travesti, incomplet ou incohérent.

C'est pour cette raison que le lecteur doit être actif pendant sa lecture, car il est amené à accomplir plusieurs manœuvres pour déjouer ces ambiguïtés. L'une d'elles nécessite de comparer les récits dominants. Dans le cas qui nous intéresse, il s'agit de mettre en relation le récit A, celui du narrateur, et le récit B qui se retrouve en parallèle, celui des membres du gouvernement au pouvoir. De cette façon, le lecteur peut déterminer les points qui se ressemblent pour établir le début d'une hypothèse fiable, concrète et valable. Ensuite, il peut regarder les points divergents et se pencher sur la légitimité des sources pour en extraire un sens.

---

<sup>396</sup> Wayne C. Booth, « Distance et point de vue », *op. cit.*, p 101-102.

C'est ce cas de figure qui prédomine dans les romans du corpus. Dans *Étoile distante*, le lecteur ne peut pas trancher à savoir si le personnage de Ruiz-Tagle/Wieder est véritablement un monstre, car les voix qui partagent cette perception ne sont pas plus fiables les unes que les autres. Dans *Spirale d'artillerie*, le lecteur ne peut pas se prononcer sur le conflit entre la rébellion, dirigée par Eliah Bac, et la Révolution du Grand Brigadier, car ni le narrateur ni les membres de la dictature ne possèdent de légitimité.

Dans cette situation, le lecteur « adopte une stratégie de lecture qui consiste à questionner et à réviser constamment le discours<sup>397</sup> ». C'est de cette façon qu'il arrive à constituer son propre point de vue. Se situant hors du texte, il utilise les ressemblances et les contradictions pour élaborer son interprétation des événements. À partir de là, il peut chercher à appuyer sa réception sur d'autres éléments narratologiques pour valider sa lecture. Il peut notamment se baser sur les seconds récits qui sont présents dans les romans, car ceux-ci, dans les cas qui nous intéressent, possèdent deux caractéristiques bien précises. D'une part, ils peuvent servir d'élément de comparaison. Nous pouvons retrouver ce cas de figure dans le roman *Étoile distante* puisque c'est le récit sur la vie de Juan Stein qui vient nous faire douter du parcours de Ruiz-Tagle/Wieder. Ils peuvent, d'autre part, venir contredire les différentes versions. C'est ce qui arrive dans *Spirale d'artillerie* lorsque le commissaire Magoian confirme au narrateur qu'il est conscient depuis longtemps du mensonge de ce dernier et, par ce fait, il lui fait comprendre que les membres du gouvernement ont utilisé la figure qu'il a lui-même inventée à des fins de propagande. Quoi qu'il en soit, nous constatons que, dans ces deux romans, aucune version de l'histoire ne peut être confirmée concrètement par le lecteur qui est ainsi obligé de construire la sienne.

Finalement, de la même façon que notre approche s'est avérée pertinente pour analyser le corpus à l'étude, il nous semble qu'elle pourrait être valable pour interpréter d'autres romans

---

<sup>397</sup> Cassie Bérard, *op. cit.*, f. 344.

qui s'inscrivent dans « la littérature dictatoriale hispano-américaine<sup>398</sup> » et qui se caractérisent par une importante complexité narratologique.

---

<sup>398</sup> Carolina Ferrer, « Littérature hispano-américaine et violence d'État », *op. cit.*, p. 12.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus principal

Bolaño, Roberto, *Étoile distante*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, coll. « Titres », 2006, 180 p.

Padilla, Ignacio, *Spirale d'artillerie*, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2007, 203 p.

### Corpus secondaire

Bolaño, Roberto, *2666*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 2008, 1015 p.

———, *Amuleto*, Montréal, Les Allusifs, coll. « Allusifs », 2002, 142 p.

———, *La littérature nazie en Amérique*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 2003, 278 p.

———, *Le gaucho insupportable*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 2008, 192 p.

———, *Le secret du mal*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, coll. « Titres », 2009, 173 p.

———, *Le troisième Reich*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, coll. « Littérature étrangère », 2010, 412 p.

———, *Les Détectives sauvages*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 2006, 875 p.

———, *Monsieur Pain*, Montréal, Les Allusifs, coll. « Allusifs », 2004, 157 p.

———, *Nocturne du Chili*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 2007, 152 p.

———, *Los sinsabores del verdadero policía*, Barcelone, Anagrama, 2011, 325 p.

Padilla, Ignacio, *Amphitryon*, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2001, 192 p.

———, *Antipodes*, Royaume-Uni, Picador, 2005, 144 p.

———, *Impossibilité des corbeaux*, Paris, Mille et une nuits, 2001, 133 p.

———, *Shadow Without a Name*, Royaume-Uni, Picador, 2004, 208 p.

## Corpus critique et théorique

- Bérard, Cassie, « D'autres fantômes suivi de entre inconscience et volonté : construction du soupçon dans quelques narrations non fiables indécidables », Thèse de doctorat, Département d'études littéraires, Université Laval, 2014, 497 f.
- Bernays, Edward, *Propaganda : comment manipuler l'opinion en démocratie*, Montréal, Lux, 2008, 130 p.
- Booth, Wayne Clayton, « Distance et point de vue », dans Roland Barthes [et autres], *Poétique du récit*, Paris, du Seuil, coll. « Points », 1977, p. 85-113.
- , *The rhetoric of fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1983 [1961], 552 p.
- Burgos, Carlos, « Roberto Bolaño (Chile, 1953-2003) », dans Wilfrido H. Corral (éd.), Nicholas (éd.) Birns et Juan E. De Castro (ed.), *The contemporary Spanish-American novel: Bolaño and after*, New York, Bloomsbury Academic, 2013, p. 301-310.
- Cacheiro, Adolfo, « The Force Field of the Real: Imaginary and Symbolic Identification in Roberto Bolaño's *Estrella distante* », *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, vol. 25, n. 2, 2010, p. 131-146.
- Chatman, Seymour, *Coming to terms the rhetoric of narrative in fiction and film*, Ithaca, Cornell University Press, 1990, 240 p.
- Chimal, Alberto, « The Short-Story Physicist: A Tribute to Ignacio Padilla », *World Literature Today*, 2016, non paginé, traduit par George Henson, en ligne, <<https://www.worldliteraturetoday.org/blog/literary-tributes/short-story-physicist-tribute-ignacio-padilla-alberto-chimal>>, consulté le 3 mai 2020.
- Dessommes Flórez, Philippe, *Frontières : anthologie de nouvelles hispano-américaines*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Nouvelles d'Amérique latine », 2003, 317 p.
- Dorna, Alexandre, Jean Quellien et Stéphane Simonnet, *La propagande : images, paroles et manipulation*, Paris, L'Harmattan, coll. « Psychologie politique », 2008, 215 p.
- Dorna, Alexandre et Jean Quellien (coordinateurs), *Les propagandes : actualisations et confrontations*, Paris, L'Harmattan, coll. « Psychologie politique », 2006, 207 p.
- Eco, Umberto, *Construire l'ennemi : et autres écrits occasionnels*, Paris, Bernard Grasset, 2014, 300 p.

- , *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1985, 315 p.
- Eisenzweig, Uri, *Autopsies du roman policier*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1983, 305 p.
- Ferrer, Carolina, « Crímenes para armar: Amuleto de Roberto Bolaño », *Belphégor*, n. 3, vol. 9, 2010, non paginé, en ligne, <[https://www.researchgate.net/publication/305994238\\_Crimenes\\_para\\_armar\\_Amuleto\\_de\\_Roberto\\_Bolano](https://www.researchgate.net/publication/305994238_Crimenes_para_armar_Amuleto_de_Roberto_Bolano)>, consulté le 10 juin 2020.
- , « Le boom du roman hispano-américain, le réalisme magique et le postmodernisme : des étiquettes et des livres », dans Lucille Beaudry (dir.), Carolina Ferrer (dir.) et Jean-Christian Pleau (dir.), *Art et politique : la représentation en jeu*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Esthétique », 2011, p. 33-58.
- , « Littérature hispano-américaine et violence d'État », dans Isaac Bazié et Carolina Ferrer (dir.), *Écritures de la réclusion*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2015, p. 5-25.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Du Seuil, coll. « Poétique », 1972, 280 p.
- , *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, du Seuil, coll. « Points », 1982 [1992], 573 p.
- Greimas, Algirdas Julien, *Sémantique structurale : recherche de méthode*, Paris, Librairie Larousse, 1966, 262 p.
- Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèques des idées », 1978, 305 p.
- Lassalle, Isabelle, « Amérique Latine. Lieux de mémoire / Palais de la Moneda, Chili », *France Culture*, 2006, non paginé, en ligne, <<https://www.franceculture.fr/histoire/amerique-latine-lieux-de-memoire-palais-de-la-moneda-chili>>, consulté le 15 mai 2020.
- Marinescu, Andreea, « Fascism and culture in Roberto Bolaño Estrella distante and Nocturno de Chile », *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1 January 2015, Vol. 39(2), p. 341-365.
- Nünning, Ansgar, « Pour une reconceptualisation de la narration non fiable : une double approche cognitive et rhétorique », dans Sylvie Patron (éd.), *Introduction à la narratologie postclassique : les nouvelles directions de la recherche sur le récit*, Villeneuve d'Ascq : France, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2018, p. 121-146.

- Olson, Greta, « Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy narrators », *Narrative*, vol. 11, n. 1, 2003, p. 93-109, en ligne, <<https://doi.org/10.1353/nar.2003.0001>>, consulté le 9 mars 2018.
- Phelan, James et Mary Patricia Martin, « The Lessons of “Weymouth” : Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and The Remains of the Day », dans David Herman [dir.], *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, Columbus, Ohio State University Press, 1999, p. 88-110.
- Pozo, José del, *Histoire de l'Amérique latine et des Caraïbes : de l'indépendance à nos jours*, Québec, Septentrion, 2008, 446 p.
- Rabatel, Alain, *La construction textuelle du point de vue*, Paris, Delachaux et Niestlé S.A., 1998, 202 p.
- Reboul, Olivier, *Introduction à la rhétorique: théorie et pratique*, France, Presses Universitaires de France, 1995, 242 p.
- Regalado López, Tomás, « Escribir es articular el caos de la imaginación Entrevista-ensayo a Ignacio Padilla », *Especulo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2011, non paginé, en ligne, <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero48/ipadilla.html>>, consulté le 15 février 2020.
- Rodríguez, Franklin, « The Bind Between Neopolicial and Antipolicial: The Exposure of Reality in Post-1980s Latin American Detective Fiction », *Ciberletras*, 15, 2006, non paginé, en ligne, <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras>>, consulté le 01 juin 2020.
- Rouquette, Michel-Louis, *Propagande et citoyenneté*, Paris, Presse Universitaire de France, 2004, 158 p.
- Shen, Dan, « Unreliability », *The Living Handbook of Narratology*, 2011, non paginé, en ligne, <<http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Unreliability>>, consulté le 29 mai 2018.
- Tani, Stefano, *The Doomed Detective*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1984, 200 p.
- Vargas Llosa, Mario, *La vérité par le mensonge : essais sur la littérature*, Paris, Gallimard, coll. « Le messager », 1992, 272 p.
- Wagner, Frank « Quand le narrateur boit(e)... (Réflexions sur le narrateur non fiable et/ou indigne de confiance) », *Arborescences : revues d'études françaises*, n. 6, 2016, p. 148-175.

Xantos, Nicolas, « Raconter dans le crépuscule du héros. Fragilités narratives dans le roman d'enquête contemporain. », dans Frances Fortier et Andrée Mercier (dir.), *La transmission narrative : modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Nota Bene, coll. « Contemporanéités », 2011, p. 111-125.