https://cecil-univ.eu

# CECIL

## *Cahiers d'études des cultures ibériques & latino-américaines*

Numéro 6 – année 2020

## Dossier / *sección monográfica*

## Littératures contre-culturelles hispano-américaines (XXe-XXIe siècles)

**Éditorial par A. Lara-Alengrin et V. Pitois Pallares (coords.)**

Lionel **Souquet** — Esprit français et contre-culture latino-américaine chez Copi

Inke **Gunia** — Las autobiografías de Gustavo Sainz y José Agustín

Alba **Lara-Alengrin** — *Se está haciendo tarde (final en laguna),* de José Agustín: el viaje sin retorno

Raphaël **Esteve** — Bolaño Geek

Charles-Élie **Le Goff** — Variación sobre un tema de Frank Zappa en *El ruido de las cosas al caer* de Juan Gabriel Vásquez

Véronique **Pitois Pallares** — El fulgor del relámpago en la noche más oscura: la intertextualidad en *Cocaína* de Julián Herbert

## Varia / *sección varia*

David **Kahn** — « *No consintáis cosa de novedad...* » Contrôle de la lecture, police inquisitoriale et discipline des doctes en Espagne, 1515-1540

Galicia **García Plancarte** — Diálogo estético en *Trabajos del reino*, de Yuri Herrera. Más allá de la narcoliteratura

Louise **Ibáñez-Drillières** — L'urbanité barbare. Ville, désert et féminicides dans l'œuvre de Roberto Bolaño

## Recensions / *Reseñas*

UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY MONTPELLIER 3

IRIEC études culturelles

Publication couvrant les aires hispanophone et lusophone, les *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines* privilégient le comparatisme, les regards croisés sur les phénomènes culturels et les faits de civilisation en Amérique et dans la péninsule Ibérique. Axés sur l'étude des formes, des représentations et des imaginaires, les *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines* sont une revue en ligne, adossée à l'IRIEC-EA 740, équipe d'accueil qui réunit des chercheurs de l'université Paul-Valéry Montpellier 3.

Directeur : Michel Bœglin (UM3)
Rédacteur en chef : Patrick Lesbre (UT2J)

Pour nous envoyer votre contribution, merci de nous contacter à :

**cecil@univ-montp3.fr**

Pour les normes de présentation, rendez-vous sur le site de la revue :

**https://cecil-univ.eu/**
à la section *« À propos de CECIL »*

CECIL est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons — Attribution – Partage dans les mêmes conditions 4.0 International (CC BY-SA 4.0)

© CECIL *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines*

ISSN : 2428-7245
IRIEC Institut de Recherche Intersite d'Études Culturelles (EA 740)
Université Paul-Valéry Montpellier 3

# CECIL

## *Cahiers d'études des cultures ibériques & latino-américaines*

Numéro 6 — année 2020

## Littératures contreculturelles hispano-américaines (XXe-XXIe siècles)

Alba LARA-ALENGRIN et Véronique PITOIS PALLARES (coords.)
Éditorial 5

Lionel SOUQUET
Esprit français et contre-culture latino-américaine chez Copi 11

Inke GUNIA
Las autobiografías de Gustavo Sainz y José Agustín: construcciones del *yo* y posicionamientos para acceder al campo literario en el México de los años sesenta 29

Alba LARA-ALENGRIN
*Se está haciendo tarde (final en laguna),* de José Agustín: el viaje sin retorno 47

Raphaël ESTEVE
Bolaño Geek 59

Charles-Élie LE GOFF
Variación sobre un tema de Frank Zappa en *El ruido de las cosas al caer* de Juan Gabriel Vásquez 73

Véronique PITOIS PALLARES
El fulgor del relámpago en la noche más oscura: la intertextualidad al servicio de la grandeza y decadencia en *Cocaína* de Julián Herbert 83

## Varia / sección varia

David KAHN
« *No consintáis cosa de novedad contra la costumbre que la santa madre Iglesia ha tenido y usado.* »
Contrôle de la lecture, police inquisitoriale et discipline des doctes en Espagne, 1515-1540 101

Galicia GARCÍA PLANCARTE
Diálogo estético en *Trabajos del reino*, de Yuri Herrera. Más allá de la narcoliteratura 133

Louise IBÁÑEZ-DRILLIÈRES
L'urbanité barbare. Ville, désert et féminicides dans l'œuvre de Roberto Bolaño 147

## Recensions / Reseñas

Reginaldus GONSALVIUS MONTANUS, *The arts of the Spanish Inquisition*, édition de M. J. Herráiz Pareja, I. J. García Pinilla et J. L. Nelson (par M. Bœglin) 165

Enrique URIBE CARREÑO *et al.* (dir.) *Colombie, comprendre le processus de paix* (par A. Escobar Mesa) 171

Conferencia de Pierre-A. FABRE, «La construcción de una iconología católica. El taller de las imágenes en la primera Compañía de Jesús (1556-1622)», UCM, Madrid, 31/10/2018 (por L. Soler) 175

*Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines*, nº 6 (2020)
ISSN 2428-7245 <https://cecil-univ.eu/>

# L'URBANITÉ BARBARE

## VILLE, DÉSERT ET FÉMINICIDES DANS L'ŒUVRE DE ROBERTO BOLAÑO

Louise Ibáñez-Drillières[1]
Université Paul-Valéry Montpellier 3
IRIEC EA 740

**Résumé** : Cet article s'attache à mettre en évidence les liens de nature qui unissent la ville et le désert, deux espaces géographiques et symboliques apparemment antithétiques au plus haut point, dans l'œuvre romanesque de Roberto Bolaño. Dans un contexte géopolitique et migratoire mondialisé, la ville frontalière de Santa Teresa – double littéraire de Ciudad Juárez – cristallise les passages du sud du continent américain vers les États-Unis : ce sas migratoire constitue, en l'occurrence, le décor semble-t-il consubstantiel de milliers de féminicides. Si la ville se présente traditionnellement comme l'incarnation géographique et comme la réalisation spatiale d'une forme d'achèvement politique et civilisationnel, l'œuvre de Bolaño confronte son lecteur à la débâcle des prétentions civiles de la cité. Pour tenter d'expliquer le paradoxe d'une *urbanité barbare*, cet article se propose d'élucider la manière dont Santa Teresa apparaît poétiquement construite comme l'incubateur topologique du mal absolu dans les romans de l'écrivain chilien.
**Mots-clés** : Bolaño, ville et littérature, Mexique, féminicides, désert, frontière, XXIe siècle.

**Título**: Bárbara urbanidad. Ciudad, desierto y feminicidios en la obra de Roberto Bolaño
**Resumen**: En este artículo se busca evidenciar los vínculos intrínsecos que unen ciudad y desierto en la obra de Roberto Bolaño, a pesar del carácter por lo visto altamente antitético de ambas entidades geográficas y simbólicas. En un contexto geopolítico y migratorio globalizado, la ciudad fronteriza de Santa Teresa –trasunto literario de Ciudad Juárez– cristaliza los flujos que llegan desde el sur del continente americano hacia los Estados Unidos: esta esclusa migratoria constituye, más concretamente, el escenario aparentemente consubstancial de miles de feminicidios. Si la ciudad se presenta tradicionalmente como la encarnación geográfica y como la realización espacial de cierta forma de logro político y civilizacional, la obra de Bolaño sin embargo enfrenta su lector a la desbandada de las pretensiones civiles de la ciudad. Para intentar explicar dicha paradoja de una *bárbara urbanidad*, este artículo se propone desentrañar la manera en que Santa Teresa se ve poéticamente elaborada como incubador topológico del mal absoluto.
**Palabras clave**: Bolaño, ciudad en la literatura, México, feminicidios, desierto, frontera, siglo XXI.

**Title**: Barbaric Urbanity. City, Desert and Feminicides in Roberto Bolaño's Literature
**Abstract:** This paper wishes to bring out the intrinsic links that seem to relate the city and the desert in

---

[1] Ancienne élève de l'ENS de Lyon, agrégée d'espagnol, membre de l'Atelier de Traduction Hispanique de l'ENS de Lyon. Doctorante en Études romanes et Cinéma, pour une thèse consacrée aux *Cinémas de la patience et esthétique du contentement (Reygadas, Alonso, Serra)*, sous la direction de Karim Benmiloud et d'Alice Leroy. A notamment publié « Actuar como primitivo, prever como estratega » dans la revue *Fractal* (Mexico), ainsi qu'une série d'articles dans le journal en ligne *Lundi matin*. Travaille actuellement à la traduction de l'essai *Capitalismo gore* (2010) de la philosophe mexicaine Sayak Valencia, à paraître chez ENS Éditions (2020).

Roberto Bolaño's novels, despite the apparent antithesis of these two geographic and symbolic entities. In globalized geopolitical and migratory contexts, the border city of Santa Teresa—a fictional lookalike of Ciudad Juárez—gathers the traffic flows which connect the south of the American continent to the United States: this migratory airlock constitutes the apparently consubstantial scenery of thousands of feminicides. While, on the one hand, the city usually appears as the geographical embodiment and as the spatial realization of a certain form of political and civilizational achievement, on the other hand, Bolaño's opus nonetheless leaves its readers facing the defeat of the city's civilizational ambitions. This article attempts to clarify how Santa Teresa is here literarily built as a topological incubator of absolute evil, and aims at showing how this case exemplifies the paradox of a *barbaric urbanity*.
**Keywords** : Bolaño, city in literature, Mexico, feminicide, desert, border, 21st century.

**Pour citer cet article – *To cite this article*** : Ibáñez-Drillières, Louise, 2020, « L'urbanité barbare. Ville, désert et féminicides dans l'œuvre de Roberto Bolaño », *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines*, nº 6, <https://cecil-univ.eu/c6_v3>, mis en ligne le 16/12/2019, consulté le jj/mm/aaaa.

Reçu – *Received* : 27.08.2019
Accepté – *Accepted* : 08.10.2019

*Le désert croît : malheur à celui qui recèle des déserts !*
*La pierre crisse contre la pierre, le désert vous enserre et vous étouffe.*
*La monstrueuse mort jette un regard ardent et ténébreux*
*Et mastique — sa vie entière est sa mastication…*
*Ne l'oublie pas, homme, tanné, consumé de volupté :*
*C'est toi qui es la pierre, le désert, c'est toi qui es la mort…*

NIETZSCHE, *Dithyrambe de Dionysos*,
« Parmi les filles du désert »

## Introduction

1. La ville fictive de Santa Teresa, située au nord du désert de Sonora, à la frontière entre le Mexique et les États-Unis, constitue le point névralgique de toutes les intrigues du roman posthume *2666* de Roberto Bolaño, publié en 2004. Œuvre labyrinthique et tentaculaire de plus de mille cent pages, celui-ci se présente comme un composé de cinq romans dont chacun aboutit à Santa Teresa, où se déroule une grande partie de l'action. La ville apparaît également, plus brièvement, dans *Les détectives sauvages*, du même auteur, publié en 1998. Ces deux œuvres sont considérées comme le couple de longs romans tardifs de Bolaño, par ailleurs auteur de poésie, de romans courts et de nouvelles.

2. Santa Teresa représente le double littéraire de Ciudad Juárez, ville mexicaine située au nord de l'État de Chihuahua, qui se trouve être le décor urbain d'une série d'assassinats de femmes depuis les années 1990. Ces « fémicides » ou « féminicides » ne sont pas des faits divers mais constituent un phénomène socio-culturel à part entière, qui semble témoigner d'une forme inédite de violence associant torture, sévices sexuels et mutilation des corps[2]. Les premiers cas ont été recensés en 1993, bien que l'on compte des précédents

[2] Pour une étude sociologique des féminicides et une justification de l'emploi de ce terme dans le cas mexicain, voir les travaux de Jules Falquet, notamment Falquet 2014. Pour une conceptualisation générale du féminicide

dès 1992. Le nombre total de femmes assassinées au cours des 25 dernières années s'élèverait à presque 1 800 en 2019, mais les chiffres divergent et peinent à être connus avec précision[3]. Malgré les alertes de diverses associations locales et organismes internationaux, les crimes restent impunis et se poursuivent.

3. Ce phénomène fait converger en un seul point géographique – la ville frontalière et bordée de désert – diverses tensions sociales portées à leur comble dans la société mexicaine : la banalisation des pratiques d'ultraviolence, la brutalisation des rapports de genre, la collusion entre forces politiques institutionnelles et mafias, et la dissolution consécutive d'un État de droit capable de garantir la vie de ses citoyens. La coexistence de ces tendances s'incarne dans un quadrillage du territoire urbain en dispute, l'organise et le marque. Ainsi concentrés, ces antagonismes sociaux configurent un espace urbain régi par un état d'exception, concrètement caractérisé par des trous noirs spatiaux qui sont autant de zones de non-droit. Cette étude propose d'interroger le phénomène urbain contemporain des féminicides en disséquant les mécanismes de sa représentation littéraire dans ce qui peut être considéré comme le roman de référence consacré à ce thème par l'un des plus grands auteurs hispano-américains contemporains ; il s'agit donc d'une approche esthétique d'un pan révélateur de la réalité sociale mexicaine.

4. La quatrième partie de *2666* est celle qui nous intéresse le plus particulièrement, dans la mesure où elle se présente comme une litanie recensant la levée des corps de femmes assassinées, aussi bien dans la ville que dans le désert alentour (« La partie des crimes »). Elle est la seule où le récit se cantonne à une géographie aussi circonscrite : l'auteur balise, par l'écriture impersonnelle des relevés légistes et policiers des cadavres de femmes, un parcours urbain macabre dans Santa Teresa. Celle-ci apparaît dès lors comme une ville infernale, cité du crime universel et de l'horreur, où convergent les pulsions meurtrières de l'histoire récente du XXe siècle et les nouvelles formes de violence finiséculaires. L'œuvre se clôt en effet par l'histoire de la vie d'Archimboldi, témoin direct des horreurs du Troisième Reich, qui fait ainsi communiquer deux sommets de la barbarie du siècle.

5. Pour *Les détectives sauvages*, nous nous concentrerons dans cet article sur la troisième et dernière partie du roman, intitulée « Les déserts de Sonora (1976) », qui se présente comme un pendant à la première dans la mesure où l'une et l'autre sont composées d'extraits du journal du jeune poète García Madero, narrateur intra-diégétique de l'œuvre. Elles sont circonscrites, pour l'espace narratif, à la géographie du Mexique (Mexico D.F. dans la première partie, et le désert de Sonora dans la dernière), et se suivent chronologiquement (1975-1976), mais entre elles se trouve insérée une longue partie polyphonique qui donne la parole à une multitude de témoins à travers le monde ayant croisé la route des détectives sauvages, Roberto Belano et Ulises Lima, sur une période de vingt ans.

6. La présente étude travaille à une analyse comparée du quatrième roman de *2666* et de la dernière partie des *Détectives sauvages*, en confrontant le traitement littéraire de deux espaces principaux et du thème sous-jacent à l'ensemble de l'œuvre de Bolaño, indissociables les uns des autres : le désert comme territoire utopique et inquiétant ; la ville de Santa Teresa comme ville infernale, ville du crime ; et les conditions de possibilité du mal absolu. Dans la mesure où l'œuvre

comme fait social et politique, voir l'ouvrage pionnier de Jill Radford et Diana E. H. Russell (Radford et Russell 1992).

[3] « *Estimaciones más recientes señalan que en estos 25 años han sido asesinadas alrededor de 1,779 mujeres en la ciudad, aunque habría que considerar tanto la cifra negra, como el fenómeno de desaparición forzada vigente y la actualización del fenómeno* », Andrade et Barrios 2019, p. 91.

bolanienne se caractérise par la composition d'un réseau tentaculaire qui lie inextricablement chacune de ses parcelles (romans, poésie et nouvelles), il s'agira de travailler à mettre en évidence ce réseau, en nous appuyant sur l'analyse confrontée de textes choisis.

7. Si la ville se présente traditionnellement comme l'incarnation géographique et comme la réalisation spatiale d'une forme d'achèvement politique et civilisationnel, l'œuvre de Bolaño confronte son lecteur à la débâcle des prétentions civiles de la cité. Pour tenter d'expliquer le paradoxe d'une *urbanité barbare*, cet article se propose donc d'élucider la manière dont Santa Teresa apparaît poétiquement construite comme l'incubateur topologique du mal absolu dans les romans de l'écrivain chilien. Il s'agit de détailler la façon dont le désert, en tant qu'espace utopique et symbolique de quêtes identitaires et poétiques, s'infiltre dans la ville de Santa Teresa sous la forme de ruptures du tissu urbain, et se trouve parallèlement rendu sensible par une écriture elle-même affectée d'ellipses, qui apparaissent comme autant de déserts de l'écriture.

## 1. Anatomie d'une ville dans le désert

### 1.1. *Ville dans le désert, désert dans la ville*

8. Ciudad Juárez et son homologue Santa Teresa présentent une situation géographique doublement singulière : celle d'une ville entourée de désert, et frontalière. On assiste ces dernières années au mouvement paradoxal d'une métropole qui, d'une part, gagne du terrain sur le désert par sa croissance exponentielle[4], tandis que, d'autre part, elle porte les séquelles urbaines d'une telle expansion, dans la mesure où le désert semble ronger cette ville à l'anatomie chaotique, démantelée, incohérente. Ses différents quartiers paraissent juxtaposés au hasard des nécessités de logement et de répartition des activités productives, notamment celle des bien connues *maquiladoras*, dont les usines sont installées aux marges de la ville.

9. On peut établir la partition spatiale suivante : un semblant de centre historique (église, place centrale, marché) ; une kyrielle de quartiers résidentiels, principalement ouvriers, difficilement distinguables des quartiers de prostitution et des bars, mal famés ; enfin, des zones résidentielles aisées. À cette tripartition sommaire s'ajoutent les abords de la ville, c'est-à-dire les décharges, terrains vagues, polygones industriels et usines ; jusqu'à arriver, enfin, au désert pur. La déficience, voire l'absence de voies de communication entre les quartiers du centre historique et les zones résidentielles périphériques, entre les quartiers aisés et ceux qui abritent des logements ouvriers insalubres, des bars et des hôtels de passe, de même qu'entre zones citadines urbaines et zones industrielles périurbaines, témoigne du côtoiement laborieux de couches sociales diverses dont les relations, si elles n'ont pas lieu sous forme d'interactions quotidiennes, dans le champ de la légalité et en plein jour, sont reléguées au plan de l'illégalité, de la violence et de la nuit. Ainsi de la collusion entre les « nouveaux riches » dont la fortune soudaine est souvent construite sur des réseaux de type mafieux (narcotrafic, prostitution), et la police municipale, qui consent moyennant faveurs à couvrir non seulement les activités professionnelles mais aussi les pratiques sociales de cette nouvelle classe – par exemple, les orgies, dont il est question dans *2666*.

10. On note l'insistance, dans les romans de Bolaño comme dans les articles de journaux publiés sur les féminicides, sur l'absence

[4] La population locale est passée de de presque 800 000 habitants en 1990 à plus de 1,3 million en 2015, d'après les chiffres de l'*Instituto Nacional de Estadística y Población*. *Cf*. INEGI 2015. Dans *2666*, cette réalité démographique est mentionnée, après à peine cent pages, sous forme d'hyperbole : « *Tuvieron la certeza de que la ciudad crecía a cada segundo* », Bolaño 2004a, p. 171.

d'éclairage public dans la plupart des rues excentrées, que doivent justement emprunter les femmes qui travaillent en usine pour rentrer à leur domicile dans des quartiers périphériques, ce qu'elles font souvent au milieu de la nuit, selon les horaires des tours de travail. Ces éléments de la réalité urbaine de Ciudad Juárez participent à la création, pour son homologue littéraire Santa Teresa, d'une atmosphère sombre, caractéristique du film et du roman noirs, genres à l'influence majeure pour l'œuvre bolanienne.

11. Outre cet aspect chaotique, la ville est d'emblée caractérisée par sa précarité, son caractère provisoire malgré celui, irréversible, des événements qu'elle abrite. On lit ainsi la première impression des trois critiques européens (Espinoza, Norton et Pelletier) en abordant la ville : « Ils entrèrent dans Santa Teresa par le sud et la ville leur parut un énorme campement de gitans ou de réfugiés prêts à se mettre en route au moindre signal[5] ». On relève par ailleurs l'image trompeuse qu'elle arbore pour le voyageur peu averti, ce que les critiques sont d'abord ou consentent du moins à être un moment :

> La première impression que les critiques eurent d'Amalfitano fut plutôt mauvaise, parfaitement en accord avec la médiocrité du lieu, sauf que le lieu, la vaste ville dans le désert, pouvait être vu comme quelque chose de typique, plein de couleur locale, une preuve de plus de la richesse souvent atroce du paysage humain[6].

12. Apparaît ainsi, dans l'œuvre de Bolaño comme dans la réalité, un espace urbain chaotique et entrecoupé de déserts. Il existe une Santa Teresa réelle au Nouveau-Mexique, une ville d'environ 5 000 habitants située à la frontière avec le Texas et le Mexique, au nord-est de Ciudad Juárez ; sa surface urbaine est mitoyenne de celle d'El Paso, ville jumelle de Ciudad Juárez. La pratique consistant à insérer un toponyme fictif dans une série de référents réels est récurrente chez Bolaño, et particulièrement patente dans la troisième partie des *Détectives sauvages* (« III. Les déserts de Sonora (1976) »). En tant que ville-frontière, Santa Teresa/Ciudad Juárez représente un carrefour, une plaque tournante entre les deux régions, et c'est cette échappatoire principale qui garantit, dans une certaine mesure, l'impunité des crimes. On peut s'interroger sur les conditions de possibilité sociales et politiques du crime généralisé. La sociologue et activiste féministe Jules Falquet, dans un article paru en octobre 2014, propose de lister comme suit les causes possibles des assassinats : urbanisation chaotique, délinquance généralisée, effets collatéraux du narcotrafic, à quoi s'ajoutent la négligence, la corruption de la police, et la collusion de celle-ci avec les organisations criminelles, notamment de narcotrafiquants[7]. Elle définit ainsi la violence à l'œuvre comme une « violence urbaine anomique sur toile de fond d'une profonde crise économique et sociale ».

13. Un extrait de *2666* condense ces différents aspects de manière particulièrement frappante ; il se situe dans la quatrième partie du roman, « La partie des crimes », et se présente comme une forme de panorama urbain et social de Santa Teresa[8]. Le texte évoque, d'une part, la réalité industrielle des villes de la frontière (« les bâtiments de quatre *maquiladoras* ») et la situation sociale qui lui est liée : pauvreté, précarité des logements[9], longue distance entre le lieu de

[5] Bolaño 2008, p. 136 (traduction de Robert Amutio).
[6] *Ibid.*, p. 139.
[7] Falquet 2014.
[8] Le texte est issu de Bolaño 2008, p. 411 (traduction de Robert Amutio). Nous ne le reproduisons pas ici dans toute son extension, mais mentionnerons les termes, expressions ou phrases qui nous ont semblé les plus pertinents.
[9] *Ibid.*, p. 411 : « Émergeaient les toitures des baraques qui s'étaient installées là peu avant l'arrivée des *maquiladoras* et qui s'étendaient jusqu'au-delà de la voie ferrée. »

travail et le lieu de résidence[10], et conditions de travail (absence de cantine dans la majorité des usines). Le texte mentionne, d'autre part, que la plupart des ouvriers sont des femmes. On note aussi la présence d'éléments picturaux caractéristiques du désert : la poussière invasive et la couleur jaune prédominante. L'insertion de la découverte de « la morte » dans une description générale de la *maquiladora* et dans le récit itératif d'une journée-type de travail ouvrier permet, sans l'expliciter, de suggérer, sinon une relation de cause à effet entre réalité sociale de la ville frontalière et criminalité, du moins une cohérence entre ces deux faits de société. La description de la levée du cadavre est complétée par l'assimilation du corps aux détritus. L'apparition des trois personnages de policiers, deux Mexicains et un États-Unien, permet de rappeler la collaboration usuelle entre les forces de sécurité des deux pays. Si celle-ci est éventuellement sujette à tensions (« Ce serait mieux que le *gringo* la touche pas, dit le policier »), elle aboutit également à indifférencier la pratique des deux polices dans la mesure où la corruption est de toute évidence générale[11].

### 1.2. *Dissémination des corps dans la ville*

14. La quatrième partie de *2666*, « La partie des crimes », relate la levée des corps de femmes assassinées dans la ville, à ses abords et dans le désert. On peut la lire comme une réponse à l'incrédulité des deux critiques Espinoza et Pelletier face à la nouvelle des crimes, dans le premier roman. Les cadavres sont pour la plupart découverts dans des lieux peu fréquentés de la métropole (terrains vagues, impasses, décharges, polygones industriels), ou dans le désert. La notice nécrologique s'organise peu ou prou toujours sur le même modèle : date de la découverte du corps, lieu, nom de la victime si elle a été identifiée, âge, sévices subis, condition sociale et éventuelle situation familiale, suppositions ou établissement de l'identité de l'assassin. Il suffit ainsi de lire les premières lignes de chaque description pour établir un aperçu du parcours macabre imposé dans la ville au lecteur. La compilation des extraits suivants permet de brosser un panorama de l'investissement littéraire des terrains vagues et des décharges :

> La morte fut trouvée dans un petit terrain vague dans la colonia Las Flores [...] Vers la mi-février, dans une ruelle du centre de Santa Teresa, des éboueurs trouvèrent une autre femme morte [...] Le mois suivant, en mai, on trouva une femme morte dans la décharge située entre la colonia Las Flores et le parc industriel General-Sepúlveda. Emilia Mena Mena mourut en juin. Son corps fut retrouvé dans la décharge sauvage proche de la rue Yucatecos, dans les environs de la fabrique de briques Hermanos Corinto[12].

15. Pour ce qui est du désert et de la zone frontalière, on rapporte les exemples qui suivent :

> La première femme morte de l'année 1994 fut trouvée par des routiers sur une déviation de la route vers Nogales, en plein désert [...] Ce jour-là, on découvrit Lucy Ann Sanders pas très loin du grillage de la frontière, à peu de mètres de quelques dépôts de pétrole qui s'étendent sur une certaine distance parallèlement à la route de Nogales[13].

16. Le tissu urbain fait ainsi figure de « [...] gigantesque et erratique ossuaire ou dépôt de cadavres, un espace dont la croissance chaotique a laissé des ruptures entre

[10] *Ibid.* : « Dans un angle de la place se trouvait l'arrêt des bus qui amenaient les travailleurs depuis les différents quartiers de Santa Teresa. Ensuite, il fallait marcher un bon moment dans des rues en terre battue. »

[11] *Ibid.* : « Le policier dit : Mais bien sûr, et fourra les deux billets que lui avait tendus l'autre cadre dans la poche de son pantalon réglementaire. »

[12] « La partie des crimes », *ibid.*, pp. 405, 407, 410 et 426.

[13] *Ibid.*, pp. 456 et 467.

les parties urbanisées, où n'importe quel recoin peut receler la plus absolue sauvagerie, où à n'importe quel moment ont pu se produire des actes sadiques en toute impunité[14] ».

17. En fin de compte, Santa Teresa n'apparaît plus comme une *metropolis* telle qu'on peut la trouver dans le cinéma de Fritz Lang ou dans la peinture de George Grosz, mais, à proprement parler, comme une *necropolis*[15].

18. L'assimilation des corps aux ordures, dans la mesure où ils sont bien souvent retrouvés dans des décharges, encourage à lire la caractérisation progressive de la ville comme corps aussi torturé que ceux que l'on retrouve en elle. La sociologue argentine Rita Laura Segato, citée par Jules Falquet, caractérise ainsi les féminicides comme un « langage entre hommes de groupes délinquants rivaux qui s'envoient mutuellement des messages par le biais de corps torturés de femmes[16] ». Il s'agirait là d'un nouveau langage de terreur, de pouvoir et de contrôle sur le territoire, enraciné dans les zones frontalières emblématiques de la mondialisation. Tout porte ici à déchiffrer une allégorie englobante : ces corps de femmes sont les déchets d'une société malade où la violence prend des proportions invraisemblables, et cette ville apparaît elle-même comme un déchet de la mondialisation. La population de Santa Teresa semble appartenir à une humanité résiduelle qui se concentre dans ces métropoles-ateliers de la mondialisation et de la société de consommation dont les États-Unis, de l'autre côté de la frontière, sont l'éclatante réalisation. Les ouvriers, immigrés des autres États plus au sud du Mexique ou des pays voisins d'Amérique Centrale, viennent en effet fournir une main-d'œuvre bon marché aux *maquiladoras* des villes jumelles de la frontière (Ciudad Juárez-El Paso, Tijuana-San Diego), en attendant de la franchir ; et les femmes migrantes travaillant en usine, ce que sont la plupart des victimes, constituent la frange la plus vulnérable de ce groupe.

### 1.3. *Autopsie d'un corps urbain mutilé et « autopsie littéraire »*

19. La dissémination des corps dans la ville est rendue littérairement par une fragmentation du récit en un processus d'accumulation accablante des cas. Dans un style technique, constatif et dépourvu d'investissement émotionnel énonciatif, qui semble reproduire le format des rapports de médecin légiste, l'auteur lance la litanie de 108 découvertes de femmes violées, assassinées et mutilées. Par ce recueil scrupuleux des noms et de l'image des corps de ces femmes anonymes, *2666* se constitue en cénotaphe littéraire des féminicides de la frontière. Dunia Gras et Leonie Meyer-Kreuler commentent ainsi le procédé : « La manière choisie par Bolaño pour raconter les crimes de Ciudad Juárez est une façon narrative de donner crédit à la réalité à partir de l'insistance, de la répétition[17] ». Les descriptions, séparées typographiquement par un saut de ligne systématique, ne sont pas psychologiques ; elles détaillent les traits physiques de la victime (taille, couleur des cheveux, vêtements, blessures). Leur caractère nettement photographique, et la précision qu'il implique, rend la lecture d'autant plus éprouvante. Ce procédé a été utilisé précédemment par Bolaño dans *Étoile distante* (1996), pour le récit de l'exposition privée de photographies de torture organisée par un ancien militaire chilien sous Pinochet, Carlos Wieder. Il s'agit là d'une scansion insupportable dont le lecteur est écœuré et, pourtant, dont il ne se lasse pas. C'est en scrutant notre propre intérêt à la lecture de cette série macabre que l'on cerne ce que cherche à élucider l'écriture bolanienne, chez les personnages

[14] Olivier 2007, p. 33.
[15] Bejarano 2011, pp. 45-54.
[16] Falquet 2014.
[17] Gras Miravet et Meyer-Krentler 2010. Sauf mention contraire, les traductions sont de l'auteur du présent article.

assassins, certes, comme chez le lecteur : non pas les causes ni les origines du mal, mais ses conditions de possibilité – ce qu'il nomme « le *secret* du mal », selon le titre d'un de ses recueils de nouvelles[18].

20. Il décrit ainsi *Étoile distante* comme « une tentative d'approche, très modeste, du mal absolu[19] » ; en réalité, l'ensemble de son œuvre peut être lue, à divers degrés, en ces termes. C'est en ce sens qu'Alberto Bejarano propose l'expression d'« autopsie littéraire », qu'il emprunte à Victor Hugo dans *Le dernier jour d'un condamné*, pour qualifier la démarche de Bolaño[20]. L'expression paraît en effet pertinente dans la mesure où ce n'est pas un questionnement éthique qui est ici à l'œuvre, mais un questionnement esthétique des violences et des formes de rationalité ou d'irrationalité qui s'y jouent. Il s'agit bien de traiter le réel non en thérapeute mais en autopsiste : il y a chez Bolaño une « autopsie du réel », pas de « thérapeutique du réel ». Cette démarche esthétique s'appuie sur ce que le critique Ignacio Echevarría nomme une « poétique de l'inconclusion ». On lit dans la note préliminaire à son ouvrage *Le secret du mal* :

> C'est toute son œuvre narrative, et non pas seulement *Le secret du mal*, qui semble régie par une poétique de l'inconclusion. En elle, l'irruption de l'horreur détermine, pourrait-on dire, l'interruption du récit ; ou peut-être cela a-t-il lieu dans l'autre sens : c'est l'interruption du récit qui suggère au lecteur l'imminence de l'horreur[21].

21. En effet, la suspension du récit se fait toujours avant un désastre imminent : on peut penser que la description sérielle des cadavres fait office de conclusion, les extrémités de la violence et de la cruauté étant atteintes ; pourtant, les femmes continuent de mourir à Santa Teresa, l'impunité n'est pas résolue et la découverte de la dépouille suivante ne tient qu'à l'avancée des habitants dans les lieux déserts de la ville et de ses alentours.

22. Par ailleurs, l'inconclusion tient aussi à la mise en place d'un réseau tentaculaire de détails disséminés qui, tout en se faisant nettement écho d'une œuvre de Bolaño à l'autre, ne voient pas leurs relations explicitées. Il s'agit le plus souvent d'objets ou d'actions qui fonctionnent comme de mauvais augures.

23. Pour ne prendre qu'un exemple particulièrement représentatif, examinons le motif du couteau : l'arme blanche imposante est attachée dès le début des *Détectives sauvages* à la figure d'Alberto, proxénète de Lupe, et ce dès l'apparition du personnage féminin qui raconte que son amant a l'habitude de se mesurer, tous les jours, le pénis avec son arme. Le couteau est ainsi associé à l'image du souci maladif de la virilité. Or, il semble difficile de ne pas envisager les féminicides comme le fruit et comme le symptôme d'une crise de la virilité : l'acharnement sur le corps féminin apparaît comme une forme d'affirmation de l'identité et de la maîtrise dont ces hommes voudraient prouver qu'ils sont encore capables. On apprend dans la troisième partie de ce roman que Cesárea Tinajero, la mère de la jeune poésie mexicaine à la recherche de laquelle les détectives sauvages se sont lancés dans le désert de Sonora, possède un couteau similaire, qui porte le mot « *Caborca* » gravé sur la lame et qui est évoqué au même moment que la date fatidique « *dos mil seiscientos y pico*[22] » :

> [...] et elle avait vu l'arme : un couteau à cran d'arrêt, avec le manche en corne et le mot *Caborca* gravé sur la lame. Et

[18] Bolaño 2009 (traduction de Robert Amutio).
[19] « *En* Estrella distante *(1996), intento una aproximación, muy modesta, al mal absoluto* ». Bolaño 2004b, p. 20.
[20] Bejarano 2011, p. 52.
[21] Bolaño 2007.
[22] Bolaño 1998, p. 596 : « *Pero Cesárea habló de los tiempos que iban a venir y la maestra, por cambiar de tema, le preguntó qué tiempos eran aquéllos y cuándo. Y Cesárea apuntó una fecha: allá por el año 2.600. Dos mil seiscientos y pico.* ».

> quand elle avait demandé à Cesárea à quoi lui servait le couteau, cette dernière lui avait répondu qu'elle était menacée de mort et ensuite elle avait éclaté de rire[23].

24. Ni le mot ni le rire ne sont élucidés dans la suite du roman. Caborca est une petite ville à l'est de Ciudad Juárez qui a notamment été le théâtre d'affrontements, le 6 avril 1857, entre trois cents habitants et des troupes de soldats états-uniens venus dans l'intention d'annexer le Sonora aux États-Unis[24]. Une expression du folklore de la *lucha libre* s'est par ailleurs lexicalisée en référence à ce toponyme : « *que no vaya a pasar lo que en Caborca* », que l'on pourrait traduire par « il ne faudrait pas que ça finisse comme à Caborca » ; elle s'emploie comme formule de prévention dans les situations où un événement tragique se profile[25]. En tout état de cause, le lien entre l'intrigue du roman et le nom du bourg en question demeure mystérieux ; la raison pour laquelle Cesárea Tinajero avait baptisé du même nom la seule revue du réalisme viscéral ne l'est pas moins. Les habitants de Caborca ayant réussi à mettre en déroute les soldats américains au XIXe siècle, on peut, d'une part, envisager Cesárea Tinajero comme une figure vengeresse d'avance, armée et revendiquant pour elle la résistance d'un peuple à une invasion. Mais l'expression idiomatique permet, d'autre part, de formuler une hypothèse plus probable, étant données les affinités culturelles entre le monde de la *lucha libre* et l'univers bolanien : dans les temps sombres prédits par Cesárea Tinajero, l'invasion sera celle de la violence extrême et du mal absolu. Il convient enfin de mentionner que quinze pages avant ce passage du roman, on lisait dans le journal intime du jeune García Madero, en date du 16 janvier : « Belano a acheté un couteau »[26]. Information d'autant plus remarquable qu'elle figure seule à cette date, sans autre commentaire, et contraste ainsi avec les autres jours dont le récit se développe souvent sur plusieurs pages ; ce statut isolé lui confère un relief spécifique, qui étoffe encore la réticulation du motif.

25. La série « Caborca » relaie ainsi la série « couteau » : il apparaît de cette analyse que les motifs romanesques, dont les occurrences sont disséminées dans chaque texte et dans l'œuvre bolanienne tout entière, s'enchâssent les uns dans les autres sur un mode tentaculaire. On peut donc conclure avec Patricia Espinosa :

> Si j'étais obligée de répondre rapidement à la question de l'origine du plaisir que génère l'œuvre bolanienne, je serais très tentée de dire que ce plaisir vient de la multiplication *ad infinitum* d'une espèce de super-connectivité, c'est-à-dire d'une connectivité portée à ses limites, poussée jusqu'à l'absurde. Chaque point, chaque élément de son œuvre romanesque semble pouvoir exploser à chaque instant, rendant extrêmement incertains chaque origine et chaque effet qui, seulement quelques instants auparavant, paraissaient si convaincants[27].

## 2. « Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui ! »

### 2.1. *Le désert comme abri du vortex et nid de la ville infernale*

26. Le désert et l'écriture qui l'organise, dans l'œuvre de Roberto Bolaño, apparaissent comme le motif et la forme d'une géographie de la perdition. Dans la troisième partie des *Détectives sauvages* en particulier, la litanie des toponymes dans le journal de García Madero rend sensible une errance plutôt qu'un

[23] Bolaño 2006, pp. 856-858 (traduction de Robert Amutio).
[24] Bataille commémorée tous les 6 avril, jour de la Fête municipale de Caborca. *Cf.* INAFED 2004.
[25] L'expression n'est pas recensée par les dictionnaires académiques. Elle n'est évoquée que sur les blogs d'*aficionados* de *lucha libre*, où les débats vont bon train pour tenter d'en élucider les origines historiques. Voir par exemple Fuera Máscaras Official 2016.
[26] Bolaño 1998, p. 584 : « *16 de enero. Belano ha comprado un cuchillo* ».
[27] Espinosa 2006, pp. 71-79.

voyage[28]. Une errance plutôt qu'une quête, même, ce qu'elle est pourtant. Se dessine donc une constellation de villes et de hameaux dans le désert de Sonora, que les détectives parcourent comme une carte de la perdition. Il est à noter que l'espace réel du Sonora manifeste des prédispositions pour la fiction, du moins pour ce qui est des noms de lieux-dits et de villages au sud de Juárez, évocateurs et dont pas un n'échappe au champ lexical de la douleur ou de la mort : *Hueso*, *Los Lamentos*, *El Infierno*, *El Sacrificio*, *El Llanto*[29].

27. Le désert se présente par ailleurs comme le réceptacle d'une mémoire macabre et impersonnelle. C'est le lieu où résonnent des voix sans corps ni propriétaire, qui pourraient être celles des morts et des âmes en peine, si chères au folklore mexicain dont la légende de la Llorona est le plus célèbre exemple, aussi bien que les cris des femmes violées et torturées. On lit ainsi dans *2666*, lorsque le roman se concentre sur l'un des détectives sauvages féminins, Liz Norton :

> À mesure que je connaissais d'autres cas, à mesure que j'entendais d'autres voix, ma fureur a pris une stature, disons, de masse, ma fureur est devenue collective ou l'expression de quelque chose de collectif, ma fureur, lorsqu'elle se laissait regarder, se voyait elle-même comme le bras vengeur de milliers de victimes. Sincèrement, je crois que j'étais en train de devenir folle. Ces voix que j'entendais (des voix, jamais de visages ou de formes vagues) venaient du désert. J'errais dans le désert un couteau à la main. Sur la lame du couteau se réfléchissait mon visage. J'avais les cheveux blancs et les pommettes comme avalées et couvertes de petites cicatrices. Chaque cicatrice était une petite histoire dont je m'efforçais vainement de me souvenir[30].

28. L'écriture hallucinée et l'atmosphère onirique de cet extrait sont loin d'être en contradiction avec la caractérisation du désert menée tout au long de l'œuvre : ce sont les rêves d'une multitude de personnages qui constituent la principale porte d'accès au désert. Dans la première partie de *2666*, à l'arrivée à Santa Teresa, le rêve du critique Espinoza[31] fonctionne ainsi en triptyque avec ceux de Norton et de Pelletier, eux aussi liés à un élément de leur chambre d'hôtel (tableau représentant le désert, le miroir, les toilettes). Quant au rêve de Norton, on le voit, il condense de manière exemplaire les différents motifs attachés au désert : non seulement l'élément sonore des voix perdues du désert, mais aussi la figure de Cesárea Tinajero et son « bras vengeur de milliers de victimes », sans compter l'évocation, une fois de plus, du couteau. La mention, enfin, d'un travail de mémoire impossible, pourtant entamé par l'errance vengeresse du personnage en train de rêver.

29. Les anecdotes historiques liées au désert abondent : on assiste à un mélange des temps induit par cet espace, sans histoire et pourtant porteur d'une fatalité séculaire. Cet environnement hostile à la vie humaine sécrète une série d'anecdotes historiques dont il semble garder mémoire, se rendant indissociable d'une fatalité du mal. On pense par exemple, dans *Los sinsabores del verdadero policía*, à la généalogie souillée des María Expósito, femmes qui sont les fruits de viols reconduits à chaque nouvelle génération de 1865 à 1968[32]. Dans *Les détectives sauvages*, c'est l'histoire entendue dans une cafétéria près de la frontière et rapportée par García Madero dans son journal du 11 janvier, qui

[28] Bolaño 2006, p. 566 et suivantes (traduction de Robert Amutio).
[29] En français : Os, Les Lamentations, L'Enfer, Le Sacrifice, Les Pleurs.
[30] Bolaño 2008, pp. 712-713 (traduction de Robert Amutio).
[31] « La partie des critiques », *ibid.*, p. 140.
[32] Bolaño 2011, « V. Asesinos de Sonora », chap. 2, pp. 237-243.

met en scène sous forme de récit amusant l'exécution sommaire d'un prisonnier dans le désert de Sonora[33]. Il fait un froid innommable et le condamné, comme ses bourreaux, ne cessent de pester. Soudain, le prisonnier se met à rire à la surprise de tous : il s'amuse de ce que dans quelques minutes il n'aura plus à souffrir du froid, tandis que les soldats et le shérif devront faire le chemin du retour. Ce motif de la mort dans le désert, et plus précisément de l'exécution, bien qu'évoqué ici sur le ton de l'ironie macabre, n'est pas sans rappeler l'abandon des corps de femmes dans le désert aux alentours de Santa Teresa, dans les années 1990. C'est ici, grâce aux discours de la généalogie et de la plaisanterie, toujours actuelles car anhistoriques, qu'est mise en évidence l'intemporalité caractéristique du désert : cet espace imperméable à tout progrès ne peut avoir pour chiffre que la spirale, ligne qui avance sur elle-même en se répétant sans rémission. Différentes époques y coexistent en un non-temps globalisant et rétif à toute dialectique, qui est celui du mal. Le désert est l'espace d'un imaginaire littéraire, l'espace où le rêve se mue en cauchemar, où la vengeance se nourrit des victoires et des affronts passés pour s'accomplir en faisant justice à des temps qui n'ont pas encore eu lieu.

### 2.2. *Continuités oniriques de la géographie : les lieux et les espaces comme supports du pressentiment*

30. On pourrait parler d'organisation littéraire de l'imminence du mal dans l'œuvre de Bolaño, qui débouche *in fine* sur l'expérimentation d'un sentiment indicible de l'horreur absolue. Aussi bien dans *2666* que dans *Les détectives sauvages* point un sentiment de malaise croissant chez les personnages, qui semble toujours inexplicable. On assiste en quelque sorte à la construction progressive du pressentiment des personnages, dont les outils littéraires principaux sont le maniement de toponymes signifiants, la référence indirecte aux féminicides sur le mode du on-dit, et la réminiscence de rêves à caractère prémonitoire.

31. Dans le journal de García Madero, on lit à la date du 15 janvier 1976 : « Mais qu'est-ce qu'il y a dans ces noms qui parvient à me troubler, à me rendre triste, à me rendre fataliste, à me faire regarder Lupe comme si elle était la dernière femme sur terre[34] ? ». Les crimes, dans un premier temps, ne sont pas au centre de l'action de *2666* : ils sont évoqués une première fois lorsque Morini en lit la nouvelle dans un journal italien, puis ils se trouvent explicités au moment où Espinoza, quelques jours après l'arrivée à Santa Teresa, se remémore la soirée précédente où de jeunes hommes ont mentionné l'affaire dans un bar[35]. Le sentiment d'incompréhensible angoisse transparaît également dans les rêves des trois critiques, préparés par la notification des caractéristiques de chacune des trois chambres d'hôtel (un cadre représentant des hommes à cheval dans le désert pour Espinoza, deux miroirs au lieu d'un dans la chambre de Norton, et le morceau de cuvette manquant dans les toilettes de la salle de bains de Pelletier). À partir de ce moment, l'atmosphère du roman devient sensiblement plus inquiétante – on sait d'ailleurs que de nombreuses femmes assassinées sont retrouvées, précisément, dans des chambres d'hôtel.

32. La dimension prophétique – bien que non élucidée – du rêve de Norton fait écho à d'autres épisodes de *2666* où des femmes rêvent de femmes. On comprend que le double qu'elle voit, dans les deux miroirs de sa chambre d'hôtel, *est* et *n'est pas* elle tout à la fois. Le détail d'une veine enflée dans le cou du double rappelle que la plupart des femmes assassinées à Santa Teresa/Ciudad Juárez sont étranglées. Outre cette discrète

[33] Bolaño 2006, pp. 581-582 (traduction de Robert Amutio).

[34] *Ibid.*, p. 840.

[35] Bolaño 2008, p. 181 (traduction de Robert Amutio).

fonction référentielle, le rêve démontre une efficacité dramatique, puisque Norton décide de quitter la ville quelques jours plus tard pour rentrer à Londres. Et l'épisode se clôt par cette phrase significative : « […] Norton, son sang-froid retrouvé, prenait des notes à toute vitesse sur tout ce qui se passait, comme si c'était là qu'avait été chiffré son destin ou sa quote-part de bonheur sur la terre, et cela la tint occupée jusqu'au réveil[36] ».

33. Bolaño prend soin de ne jamais expliciter les liens entre les objets qu'il mentionne ou les événements qu'il relate – nous l'avons signalé. Or, le lecteur pressent que l'angoisse tient précisément à ces rapports non-élucidés, mais il se trouve face à un réseau tentaculaire de détails qui s'étend à toutes les œuvres de Bolaño, auquel il lui revient en propre de donner cohérence.

### 2.3. *Le motif de la disparition : Santa Teresa comme trou noir au milieu du désert*

34. La ville apparaît comme un trou noir qui engloutit irrémédiablement ceux qui l'approchent. Le simple fait de s'y trouver paraît suffire à infléchir la conduite des personnages. Il en va ainsi lorsque, dans la troisième partie des *Détectives sauvages*, Arturo Belano et l'institutrice, à la suite d'une promenade dans le désert, rentrent et dorment ensemble. On apprend aussi par le récit de la vieille femme indienne que Cesárea Tinajero est venue au désert accompagnée d'un homme – le toréador sur la tombe duquel se rendent les détectives sauvages –, mais qu'elle en est revenue seule. Le désert, mangeur d'hommes et de femmes, semble ainsi surpeuplé, si l'on peut dire, de disparus.

35. Dans cet espace magnétique agit un centre ardent, le vortex de Santa Teresa. Là encore, le séjour des personnages dans la ville paraît avoir une influence inexplicable, et surtout inexpliquée, sur leur comportement. On sait par exemple que Cesárea Tinajero, ayant été institutrice dans diverses villes et villages de la région jusqu'à arriver à Santa Teresa, cesse brusquement et sans explication, d'appartenir au corps enseignant dès lors qu'elle s'est fixée dans la capitale de l'État[37]. Bien entendu, d'un point de vue chronologique, la vague de violence extrême des féminicides n'a pas encore commencé lorsque Cesárea arrive dans le Sonora, dans les années 1930-1936. Pourtant, Santa Teresa se présente déjà comme un trou noir dans le désert, un point actif et attractif qui avale ceux qui s'en approchent.

36. À cette aimantation dévorante s'ajoute la familiarité suspecte avec le désert des personnages qui le parcourent pour la première fois. À plusieurs reprises, García Madero explicite son sentiment de déjà-vu, et va jusqu'à dire qu'il a l'impression « non seulement d'avoir déjà parcouru ces putains de terres, mais même d'être né là[38] ».

## 3. Entre deux villes et hors de la ville, le désert comme lieu d'accomplissement

### 3.1. *Déserts et villes en miroir*

37. Dans ces deux grands romans, à qui a-t-on affaire ? À des détectives en action. Les groupes de personnages protagonistes, jeunes poètes du D.F. ou critiques littéraires européens, sont en effet lancés sur la trace de quelqu'un. Pourtant, ils ne sont pas détectives professionnels, ni même amateurs : ce sont des détectives *sauvages*. Qu'est-ce à dire ? Les jeunes poètes mexicains sont relativement marginaux socialement, et on sait qu'ils sont eux-mêmes poursuivis. Comment parler d'enquête lorsqu'il s'agit en réalité d'une course-poursuite ? Le modèle policier traditionnel est subverti tout à la fois par le moteur premier de leur filature, par la nature de celle-ci et par son objet. Car la trace qu'ils suivent n'est pas celle d'un coupable présumé,

[36] *Ibid.*, p. 142.
[37] Bolaño 1998, p. 592.
[38] Bolaño 2008, pp. 591-593 (traduction de Robert Amutio).

au contraire, c'est celle de héros littéraires et de figures mythiques (Cesárea Tinajero, la mère de la jeune poésie mexicaine, et Benno von Archimboldi, mystérieux romancier allemand).

38. À cela s'ajoute le fait qu'il ne s'agit pas à proprement parler d'une enquête, bien que soit traitée de manière très détaillée l'étape canonique de la récollection d'indices : c'est d'une quête qu'il s'agit. L'investigation est en effet motivée par la recherche d'un idéal, davantage que d'un individu : Cesárea incarne l'avant-garde poétique moderne, Archimboldi le roman confronté au mal. Il n'est dès lors pas étonnant que Cesárea soit dotée de tous les traits d'une figure mythique : une femme énorme, imposante, *Pachamama* cachée dans le désert et géant abattu, mère de la poésie se sacrifiant dans la rixe avec Alberto et ses hommes pour laisser vivre ses jeunes successeurs.

39. D'autre part, poètes et critiques n'ont aucune garantie de trouver leur auteur, figure fantasmatique et peut-être fantasmée, d'abord et avant tout parce qu'ils n'ont aucun moyen de s'assurer qu'il ou elle soit vivant ou vivante. Mieux encore : les trouver passe presque au second plan, ne serait-ce que parce que le contenu de leurs œuvres n'est jamais précisé au lecteur de Bolaño. Ce contenu, escamoté voire tabou, joue comme un point aveugle des deux romans et comme condition de possibilité du fantasme. On comprend dans le cas d'Archimboldi qui, ayant été soldat pendant le Troisième Reich, fait figure de témoin historique du mal (alors que Cesárea est voyante du mal à venir), que l'objet inconscient de la quête des critiques est la confrontation au mal absolu et à son caractère ineffable. Dans le cas des jeunes poètes, la confrontation au mal est moins violente et moins métaphysique, bien que plus directe et plus individuelle : de fait, les détectives sauvages sont confrontés à la mort qu'ils ont causée, celle d'Alberto et de son acolyte policier. Il s'agit là d'une étape initiatique et du point de départ pour une nouvelle errance à travers le monde où ils pourront, en connaissance de cause, devenir poètes avertis du rapport au mal que la fonction implique.

### 3.2. *Quêtes et enquêtes*

40. La correspondance entre le personnage d'Arturo Belano et son auteur Roberto Bolaño a souvent été soulignée, ne serait-ce que par le biais de la quasi-homophonie du nom. L'exil chilien qui affecte le protagoniste des *Détectives sauvages* est aussi le lot, en outre, du professeur Amalfitano dans *2666*, ou des *Neochilenos*, groupe protagoniste du poème éponyme[39] ; il s'agit là de l'un des plus puissants *leitmotives* de l'œuvre bolanienne. À partir de ce mouvement ascendant d'exil, du sud vers le nord, s'organise un réseau de correspondances. Le chemin trace les limites du continent latino-américain, dont ces personnages parcourent toute la longueur, de la Patagonie à la frontière avec les États-Unis, faisant l'expérience de la défaite politique, de l'exil et de la cruauté. C'est là le voyage initiatique et la quête identitaire d'une génération « perdue » de jeunes poètes latino-américains décédés prématurément. Dans l'imaginaire géographique de l'œuvre, une correspondance implicite s'instaure entre le désert sud, le désert chilien d'Atacama, et celui du nord, le désert mexicain de Sonora. Surtout, ils apparaissent l'un et l'autre comme des cimetières à ciel ouvert, réceptacles des corps des *desaparecidos* de la dictature de Pinochet et de ceux des femmes assassinées de Ciudad Juárez/Santa Teresa.

41. Que cherchent les détectives sauvages ? Concrètement, Cesárea Tinajero, poétesse des années 1930 et instigatrice du mouvement « réel-viscéraliste » dont ils sont désormais les représentants[40]. Cette quête romantique dans le désert où la figure mythique est censée

[39] Bolaño 2000, « Los Neochilenos ».

[40] Équivalent littéraire de l'« infraréalisme », courant poétique dont Bolaño, avec son ami le poète Mario Santiago Papasquiaro, fut le co-fondateur.

s'être volatilisée donne à l'errance qui en résulte une dimension utopique et sacrée. Elle aborde en effet le lieu supposé abriter l'origine de la poésie et, les détectives s'en rendent compte, l'origine de la mort. La quête des quatre critiques dans *2666* est similaire, dans la mesure où il s'agit aussi d'un groupe partant à la recherche d'un individu seul, incarnation fantomatique d'un idéal littéraire douteux.

42. Dans l'œuvre bolanienne, Santa Teresa, « cette horrible ville », s'oppose à Mexico D.F. On pourrait poser Santa Teresa comme ville de la mort, de l'*eros* macabre et de la violence infra-rationnelle comme le contrepoint d'un D.F. qui serait l'espace de la vie et de la jeunesse, de l'amour, des initiations politiques et poétiques. La violence, dans la capitale, reste circonscrite à une certaine logique du crime suivant le modèle classique de l'offense, de la vengeance et des représailles (c'est celle du milieu des proxénètes représenté par Alberto, le souteneur de Lupe) ; ou bien elle obéit à la logique déjà classique du crime d'État (entrée des chars de l'armée dans l'UNAM). Qui plus est, du point de vue de l'histoire littéraire, Santa Teresa intervient comme centre de l'œuvre de la maturité, tandis que le D.F. constitue le décor et l'un des personnages principaux du *Bildungsroman* que sont *Les détectives sauvages*, où Bolaño s'acquitte d'un hommage adulte à sa jeunesse et règle ses comptes avec elle.

### 3.3. *L'imminence topologique du désastre*

43. C'est au cours de l'errance dans le désert de Sonora, autour de Santa Teresa, que devient palpable le caractère potentiellement monstrueux et catastrophique de l'aboutissement de la quête. Les détectives sauvages avancent dans le désert pris en tenaille entre la menace que représente Alberto, qui les poursuit pour un règlement de comptes, et devant eux l'incertitude de trouver Cesárea Tinajero là où ils trouveront ce qu'ils ne cherchaient pas : la mort, celle des autres, mais enfin la mort.

44. D'après les dates du journal de García Madero, cette errance dans le Sonora a lieu entre janvier et février 1976 ; si elle est une avancée erratique dans l'espace, elle trace en revanche une progression irrémédiable dans le temps. Car, même si le temps cyclique de la barbarie du désert se répète, le temps commun des événements sociaux suit son cours chronologique. 1976 : c'est moins de vingt ans avant le début des féminicides. Tout se passe comme si, quoiqu'il advienne, les détectives sauvages devaient finir par se confronter à un désastre, qu'il soit d'ordre romanesque (confrontation avec Alberto), poétique et symbolique (la mort de Cesárea et le risque de ne pas la trouver), ou d'ordre historique, géopolitique et idéologique, dans un XX^e^ siècle finissant qui n'aura été que celui de l'exacerbation extrême des formes de la violence et du mal.

## Conclusion

45. Que conclure de ces quêtes idéalistes qui, touchant à leur but dans le désert, y rencontrent du même coup la mort, le crime, la violence incompréhensible ? Santa Teresa, cité du mal, doit-elle être envisagée, du point de vue de la littérature, comme la contrepartie fatale de l'identité et de la poésie enfin appréhendées par les critiques et par les détectives sauvages ? Toute affirmation ontologique et toute création littéraire trouveraient donc inévitablement leur fondement dans la violence et la négation, le travail de l'écrivain et du poète en particulier apparaissant ainsi comme une activité périlleuse qui ne peut être pleinement réalisée qu'en se mesurant à l'ampleur du désastre de la cruauté humaine.

46. Dans le recueil posthume *Le gaucho insupportable*, on lit ce semblant de testament littéraire intitulé « Littérature + maladie = maladie ». Bolaño y affirme, commentant Baudelaire et ces quelques vers du « Voyage »,

dont il a choisi un extrait pour former l'épigraphe de *2666* :

> Dans les immenses déserts d'ennui et les oasis de l'horreur, pas si rares, il existe, pourtant, une troisième option, une entéléchie peut-être, que Baudelaire met ainsi en vers : « Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau, / Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* ! ». Ce dernier vers, au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau, est la pauvre bannière de l'art qui s'oppose à l'horreur qui s'ajoute à l'horreur, sans changements substantiels, de la même façon que si l'on ajoutait plus d'enfer à l'enfer, l'infini reste le même infini. Une bataille perdue d'avance, comme presque toutes les batailles des poètes[41].

47. Les deux grands romans de Bolaño n'explicitent pas de manière systématique le lien causal entre urbanisation chaotique, proximité de la frontière, précarisation du travail salarié dans le cadre de la globalisation capitaliste, montée en puissance du narcotrafic, mise en concurrence violente de l'État et de forces politiques non-institutionnelles, militarisation de la société civile et féminicides. Là n'est pas leur propos. En revanche, ils s'attachent à élucider la parenté symbolique et les connexions oniriques qui relient ces tendances au phénomène des crimes de femmes. Plutôt que de travailler à une explication scientifique qui n'est pas de leur ressort, les deux œuvres sondent le paysage existentiel commun, désertique et urbain, à l'aune de ces différentes dynamiques de la réalité frontalière mexicaine. Par-dessus tout, Bolaño s'attaque à une gageure : élaborer une écriture apte à rendre sensible l'horreur la plus ineffable. *2666*, en particulier, apparaît comme une tentative d'écrire et de faire lire, par la représentation de l'urbanité barbare et de la barbarie désertique, l'indicible du féminicide.

48. Ironie macabre, le toponyme officiel de Ciudad Juárez, adopté en 2011 pour tenter de raviver symboliquement l'attrait de la ville malgré la vague de violence extrême qui l'affecte, est désormais *Heroica Ciudad Juárez*, Héroïque Ciudad Juárez. Nom dérisoire qui sonne comme un salut millénaire aux nouvelles formes du mal.

## Références bibliographiques


Andrade Olvera, Guadalupe, Barrios Rodríguez, David, 2019, « Feminicidio en México: 25 años de impunidad », *Revista CEPA – Centro Estratégico de Pensamiento Alternativo* (Bogotá), nº 28, pp. 86-93.

Augé, Marc, 1992, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil.

Bejarano, Alberto, 2011, « Roberto Bolaño et les faits divers », *Forma: revista d'estudis comparatius. Art, literatura, pensament*, 3, pp. 45-54.

Bolaño, Roberto, 1998, *Los detectives salvajes*, Barcelone, Anagrama.

Bolaño, Roberto, 2000, *Tres*, Barcelone, El Acantilado.

Bolaño, Roberto, 2003, *El gaucho insufrible*, Barcelone, Anagrama.

Bolaño, Roberto, 2004a, *2666*, Barcelone, Anagrama.

Bolaño, Roberto, 2004b, *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003),* Barcelone, Anagrama.

Bolaño, Roberto, 2006, *Les détectives sauvages*, trad. de Robert Amutio, Paris, Christian Bourgois.


[41] Bolaño 2003, p. 154 : « Literatura + enfermedad = enfermedad ».

Bolaño, Roberto, 2007, *El secreto del mal*, Barcelone, Anagrama.

Bolaño, Roberto, 2008, *2666*, trad. de Robert Amutio, Paris, Christian Bourgois.

Bolaño, Roberto, 2009, *Le secret du mal*, trad. de Robert Amutio, Paris, Christian Bourgois.

Bolaño, Roberto, 2011, *Los sinsabores del verdadero policía*, Barcelone, Anagrama.

Espinosa, Patricia, 2006, « Secreto y simulacro en *2666* de Roberto Bolaño », *Estudios filológicos* (Valdivia, Universidad Austral de Chile), 41, pp. 71-79.

Falquet, Jules, 2014, « Des assassinats de Ciudad Juárez au phénomène des féminicides : de nouvelles formes de violences contre les femmes ? », *Contretemps,* <https://www.contretemps.eu/des-assassinats-de-ciudad-juarez-au-phenomene-des-feminicides-de-nouvelles-formes-de-violences-contre-les-femmes/>, consulté le 18/02/2019.

Gras Miravet, Dunia, Meyer-Krentler, Leonie, 2010, *El viaje imposible: en México con Roberto Bolaño*, Saragosse, Tropo Editores.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía, 2015, « Número de habitantes. Chihuahua », sur *INEGI – Instituto Nacional de Estadística y Geografía*, <http://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/chih/poblacion/default.aspx>, consulté le 3/10/2019.

Instituto Nacional para el Federalismo y el Desarrollo Municipal, 2004, « Enciclopedia de los Municipios y Delegaciones de México. Sonora – Caborca », sur *INAFED – Instituto Nacional para el Federalismo y el Desarrollo Municipal*, <http://www.inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM26sonora/municipios/26017a.html>, consulté le 3/10/2019.

Olivier, Florence, 2007, « Santa Teresa en *2666* de Roberto Bolaño: ciudad límite, ciudad del crimen impune », Teresas Orecchia Havas (éd.), *Ciudades y el fin del siglo XX en América latina: literaturas, culturas, representaciones*, Berne, Peter Lang, pp. 31-41.

Radford, Jill, Russell, Diana E. H., 1992, *Femicide: Politics of Woman Killing*, New York, Twayne Publishers.