La littérature frontalière mexicaine contemporaine de 1970 à nos jours: l'exemple de la Basse Californie

Anaïs Fabriol

▶ **To cite this version:**

Anaïs Fabriol. La littérature frontalière mexicaine contemporaine de 1970 à nos jours: l'exemple de la Basse Californie. Littératures. Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, 2009. Français. NNT : . tel-03175619

HAL Id: tel-03175619
https://hal.science/tel-03175619

Submitted on 20 Mar 2021

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

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

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3
ECOLE DOCTORALE 122

Thèse de doctorat
Discipline : Etudes Hispaniques et hispanoaméricaines

AUTEUR
Anaïs FABRIOL

LA LITTERATURE FRONTALIERE MEXICAINE CONTEMPORAINE, L'EXEMPLE DE LA BASSE-CALIFORNIE (DE 1970 A NOS JOURS)

Thèse dirigée par Hervé LE CORRE
Soutenue le 05/12/2009

Jury :
Karim Benmiloud
Florence Olivier
Teresa Orecchia-Havas

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION……..……7
1) Terrain et origines d'un mouvement littéraire……9
2) Littérature frontalière et postmodernité……...…….....15
3) Définition d'un *corpus* caractéristique et représentatif……17

I. BREVE CARTOGRAPHIE DE LA LITTERATURE FRONTALIERE……...…….…….19

A) **Maisons d'édition régionales parapubliques et éditeurs indépendants : une histoire complexe…….……26**

1. L'univers institutionnel : vers une littérature subventionnée ?.....28
a) Le système ICBC : ambitions, publications, prix…….28
b) Le CECUT, un système plus frontalièrement centré ?.....31
c)Les bourses FOECA : encourager l'écriture locale ?.....37
d) Le rôle de la UABC……...……...…..…….39

2. Ne pas dépendre de l'institution : de *Crunch !* à *Bitácora Cultural*……..…42
a) Le cas *Crunch !* et l'essor de la publication à la demande……..….……...……42
b) Bitácora Cultural……..……...45

B) **Percevoir et participer à la littérature de frontière hier et aujourd'hui : possibilités…….…….....44**

a) Produire une littérature visible ici et ailleurs : quel statut pour l'écrivain frontalier ?.....48
b) Construire un regard critique sur la littérature de frontière…….52

II. **L'UNIVERS FRONTALIER……58**

A) **Représenter l'espace frontalier : des territoires à faire reconnaître**……..……. ..61

1. Envers et contre tous les autres : les *chilangos*, les *gringos*……..…….……64
a) Le *topos* frontalier comme chasse gardée littéraire……...……...……...…..……..65
b) La(les) représentation(s) mentale(s) de la frontière…...……..71

2. L'osmose frontalière : *je* est tous les autres……....……...……..74

3. Les territoires intimes……..83
a) Un lieu propre pour exister....……..83
b) Un lieu intime à laisser derrière soi……..86
c) Le territoire comme frontière entre les personnages qui en possèdent un et ceux qui n'en possèdent pas……..90

B) **Les créatures de *Borderlandia* : la frontière comme point de non-retour ?.....97**

1. Caractéristiques du personnage frontalier……....99
a) Introduire un personnage : la caractérisation continue……99
b) De l'art de nommer un personnage : les patronymes sont-ils aussi importants que les toponymes ?.....107
c) Héros fictifs et noms réels……111

2. Qui est qui, de je et de l'autre ?.....114

3. Définir l'identité frontalière……122
a) Construire des images identitaires……122
b) Frontalier et fier de l'être, échelle de valeurs……124
c) Comment rester un fronterizo ou le devenir ?.....130

III. **STRUCTURES NARRATIVES……136**

A) Dissections……..……...……...139

1. Structures de romans…….....…….……141
a) *A.B.U.R.T.O,* schéma narratif……...……....143
b) *La Saga, una noveleta filosófica,* schéma narratif……...……..156
c) Déstructurer le temps et les faits……...…162

2. Dissectionde nouvelles……167
a) « Berlín 77 », schéma narratif……167
b) « La Zona Libre », schéma narratif……175

B) Les formes de la diégèse……...…….**180**

1. Les apparitions du narrateur……...……..……182
a) Narrateurs impliqués……...……...182
b) Narrateurs externes……...…187

2. Les différentes sources……...……..193

3. Le langage comme élément de la diégèse : *Como cashora al sol*…….201

IV. **LA LOI DES GENRES ET DES SERIES……..……211**

A) G. Trujillo Muñoz, du polar à la science-fiction..……214

1. Le rôle de la science-fiction : montrer les arêtes de la société…..……...216
a) Les premiers vrais monde de science-fiction : vers d'autres univers…frontaliers……...216
b) Le pire est possible maintenant : *Espantapájaros,* le *Chupacabras* et l'anticipation…...….. 222

c) *Orescu* : croisement innocent entre l'*heroic fantasy* et la science-fiction ?.....229

2. La série des Morgado : historiciser le passé de la frontière……239
a) A la recherche du temps perdu……...240
b) Le Mal est toujours présent……243

B) **Hybridations, contaminations, bâtardises……..250**

1. Traces, visions, reflets : les emprunts…. ……...…...252
a) Emprunts de personnages……...253
b) Emprunts de descriptions sociales……..257

2. Ecrire à la manière du *polar* sans faire du *polar ?*.....261

3. Un monde policier, de science-fiction ? La contamination du réel……265

V. **INTERDEPENDANCES……**..280

A) Intertextualités……...285

1. Le rôle des épigraphes……...……. .287
a) Culture savante et contrastes……...……...……289
b) La *pop culture* frontalière mise sur le piédestal de l'épigraphe ?.....292
c) L'œuvre qui s'érige elle-même en citation : le serpent (apocryphe) qui se mord la queue ?.....294

2. Références externes……...……...300
a) Citations et commentaires……...300
b) Montrer la culture de l'univers décrit : un gage de réalisme ?.....305
c) Hypotextes et hypertextes……..311

3. Intertextualité frontalière……..319

B) **Mythe urbains et frontaliers……..326**

1. Le bestiaire frontalier……..……...…...328
a) Du *chupacabras* à *Zonkey :* le carnaval des animaux……..328
b) Saints et symboles……...333

2. El cruce : le passage de la frontière ou le passage obligé de l'écrivain frontalier…….337
a) Passage banal et quotidien : marquer son appartenance à l'univers frontalier……...337
b) Passages moins quotidiens : l'ironie et les transformations……..341

3. Narco-mythes et narco-fiction……...……...…….346

CONCLUSION……354

ANNEXES……360
A) Sinopsis des œuvres étudiées……..……**361**
B) **Entretiens avec G. Trujillo Muñoz**……..……**364**
C) **Carte de Basse-Californie**…… ……**372**

Bibliographie……..….**373**

INTRODUCTION

L'apparition de la littérature frontalière mexicaine est sans nul doute concomitante d'une Histoire et d'une géopolitique récentes. De la fin des années 1970 à nos jours, la frontière mexicano-américaine est devenue non seulement une source de conflits, mais aussi le symbole de la transfiguration des rapports entre Nord et Sud, entre ce qu'il est convenu d'appeler une puissance mondiale et le Tiers-Monde, renforçant une discontinuité territoriale entre deux pays, discontinuité qui n'avait été que latente depuis l'annexion des Etats du Nord du Mexique par les Etats-Unis en 1848. La nouvelle frontière qui se constitue à partir du milieu des années 1980 n'a plus rien à voir avec tout ce qui a existé précédemment : la zone de passage devient une limite, avec toutes les acceptions que sous-entend ce terme.

C'est à cette époque que de grands bouleversements vont apparaître dans l'*ambitus* culturel du Nord du Mexique, quasi inexistant auparavant, désormais en plein essor. De même que la frontière se renforce physiquement, avec, dès le milieu des années 1990, la construction d'un Mur entre Mexique et Etats-Unis, la littérature connaît une croissance exponentielle dans les Etats mexicains frontaliers, jusqu'à en devenir l'élément le plus important et le plus novateur au début du XXIe siècle, avec des mouvements divers et considérables.

Il est cependant important de ne pas réduire ces mouvements (car il s'agit bien, comme nous le verrons au cours de cette thèse, d'une multiplicité de mouvements) à une simple représentation et retranscription de la réalité frontalière et de son évolution, de la fin des années 1970 à nos jours. Loin d'être mimétique, la littérature frontalière tend surtout à démultiplier et à transformer son univers, ses figures, ses récits, ses formes. Mais attention : l'objet-frontière est plus un dénominateur commun qu'un objet d'engagement quelconque. La littérature de frontière se situerait plus dans le nihilisme de la post-modernité la plus représentative que dans la dénonciation et l'engagement politiques, face à une réalité souvent oppressante.

Afin de ne pas rester dans le vague, il convient de cerner l'objet de notre étude : la littérature frontalière de Basse-Californie, Etat qui nous semble avoir le mieux structuré,

voire institutionnalisé son mouvement frontalier. Sans doute la proximité avec la Californie, Etat culturellement très développé, peut avoir facilité le déroulement des événements et permis à la littérature frontalière de Basse-Californie de sortir très vite de toute vélléité de régionalisme, comme le propose d'ailleurs un essai de G. Trujillo Muñoz, l'un des auteurs de notre *corpus,* avec qui nous ferons bientôt plus ample connaissance, *La Literatura Bajacaliforniana del siglo XX* (1997)[1] :

> La literatura bajacaliforniana contemporánea, aquella que inicia a mediados de los años setenta y que se consolida en la década siguiente, surge en el contexto de una explosión literaria en el ámbito nacional. Si consideramos a la literatura bajacaliforniana reciente en tal escenario, veremos una gran similitud con lo que ha occurido en otras partes del país […].
>
> Y si a esto añadimos la situación de privilegio que es (a pesar de las crisis económicas) el vivir en la frontera norte de México, situación nacida tanto por la colindancia con el estado de California y su interminable flujo de información cultural de primera línea, como por la aparición de un interés nacional (proveniente del D.F.[2]) por esta franja fronteriza a la que se ha distinguido con toda clase de apoyos, por considerársele una región estratégica para nuestro país, y eso, precisamente, ha dado un enorme impulso a los escritores bajacalifornianos, desde el momento en el que se ha vuelto, desde la óptica centralista del D.F., en un interlocutor visible que se aparta, por sus singularidades, del resto de la nebulosa y ninguneada provincia mexicana. [3]

Ainsi, la littérature de Basse-Californie, plus que celle d'autres Etats frontaliers, ou même de ce qu'il est convenu de nommer le Centre[4] ou le Sud du pays, possède sa propre force d'attraction et donc se construit autour d'un processus d'institutionalisation latente (*toda clase de apoyos)*, ainsi que d'une relation privilégiée avec le voisin californien, ce qui la différencie d'emblée des autres Etats de la *nebulosa y ninguneada provincia mexicana* (comme nous le verrons plus tard, G. Trujillo Muñoz joue rarement dans la demi-mesure en matière de critique littéraire). Ce qui peut être salvateur dans le sens où il exclut d'emblée toute perspective purement régionaliste.

[1] TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. *Literatura Baja californiana del siglo XX*. Larva, Mexicali, 1997.
[2] D.F. = Distrito Federal : ville de Mexico.
[3] *Ibidem,* pages 79-80.
[4] Mexico D.F. et Etats satellites

1) Terrain et origines d'un mouvement littéraire

Mais le processus bas-californien possède également ses propres qualités et sa propre complexité. Dans la galaxie des Etats mexicains, la Basse-Californie se définit surtout par sa relation avec le voisin états-unien, et partant, à la frontière. Il semble par conséquent que cette zone, plus que n'importe quel endroit, devait abriter une littérature frontalière. Mais réduire la littérature frontalière à une série de lieux précis ne saurait être l'objectif de notre étude. Précisons cependant que c'est la territorialisation qui construira, de manière certes détournée et complexe, les premières strates de la littérature frontalière, mais que cette territorialisation s'accompagnera de la construction de formes alternatives, de styles différents, d'univers littéraires ; il ne s'agit donc pas uniquement de décrire un monde en construction ou la séparation de deux univers qui auparavant étaient plus ou moins liés. Contrairement à ce qui était connu aux Etats-Unis à la fin du XIXe et au début du XXe siècle comme la littérature de frontière[5] ou *frontier literature*, le but n'est pas de montrer la rencontre de deux mondes bien distincts en mouvement, l'un vers la conquête –les pionniers-, l'autre dans la défense –les Indiens-, mais bien de parler d'un univers où les limites physiques sont fixées et inamovibles depuis longtemps, mais où le bornage culturel et mental est beaucoup plus subtil et difficile à cadrer.

Afin de cibler un peu plus notre *corpus*, il est également crucial de préciser que seuls nous intéressent les ouvrages issus de la fiction narrative, du moins à titre d'œuvres à analyser. La poésie ne propose pas, à notre regard, les mêmes retranscriptions et questionnements ; quant au théâtre, ses œuvres sont trop dispersées et sporadiques pour qu'on puisse étayer une théorie valable. Le cinéma, quant à lui, n'est à l'heure actuelle, pas suffisamment existant pour nous permettre une analyse poussée.

Le premier récit entrant réellement dans notre *corpus* est *Todo lo de las Focas*[6] (1978), de Federico Campbell (né en 1948), qui a toutes les caractéristiques paratextuelles et esthétiques du roman frontalier. L'élément frontière s'y trouve déjà représenté de manière démultipliée, et caractérise un récit qui se situe aux alentours de Tijuana. Pour la première

[5] Ce mouvement, circonscrit entre le dernier tiers du XIXe siècle et le début du XXe a pour thème la vie sur la « frontière » créée par les pionniers dans les terres indiennes et décrit, selon l'article qui lui est consacré par Penelope Reedy dans le *Reader's guide to literature in English* (sous la direction de M. Hawkins Dady, Londres 1996, Fitzroy-Dearborn Publishers, page 306) « *des personnages qui triomphent dans un monde de ressources fraîches et illimitées, ou deviennent des victimes du fait d'une croyance erronnée et romantique dans le paradis […] Les Américains du milieu du XIXe siècle reformulaient leur attitude de conquête du continent à la faveur du développement de leur personnalité interne, devenant des « pionniers spirituels » (Characters are either triumphing in a land of « unlimited » fresh resources, or are victimized by erroneous romanticized belief in paradise. […] Mid-century American were reining in their attitude of conquest of the continent in favor of the development of the inner person, or « spiritual pionnering ».)* Plus tard, ce mouvement dérivera dans ce qui sera connu –au cinéma, surtout- comme le *western.*

[6] CAMPBELL, Federico. *Todo lo de las focas*, 1978.

fois, la narration rompt avec les formes régionalistes et la discrétion qui caractérisaient la littérature de Basse-Californie. A l'époque, l'œuvre n'est pas perçue comme un manifeste ; du reste il n'y a pas d'école qui se constitue réellement au début des années 1980. Plusieurs autres auteurs de notre *corpus* publient à cette époque, notamment des nouvelles pour Gabriel Trujillo Muñoz (né en 1958), Luis Humberto Crosthwaite (né en 1952) et Rosina Conde (née en 1952). Des nouvelles où la frontière est déjà très présente, soit comme élément latent (« Lucky Strike » de G. Trujillo Muñoz ou encore « De infancia y adolescencia[7] », de R. Conde) ou bien déjà au centre du dispositif narratif (« Viñetas Revolucionarias », de R. Conde ou «Marcela y el Rey al fin del paseo Costero » *,* de L.H. Crosthwaite). Ces auteurs sont connus dans une partie des études locales comme la Génération de la Rupture –mais il demeure difficile de savoir exactement de quelle rupture il s'agit-.

Les années 1980 et le début des années 1990 sont marqués par les formes courtes, comme si le galop initial de *Todo lo de las Focas* avait été trop soit trop visionnaire soit trop détaché du reste de la production locale. La parution de nombreuses formes courtes permet en tous cas la publication d'un certain nombre d'anthologies, ce qui permet déjà une cartographie initiale du mouvement.

Durant les deux dernières décennies du XXe siècle, les longs romans seront rares, mais les nouvelles seront légion ; alors que progressent les moyens de publication et les maisons d'édition, il faudra attendre 1994 pour que G. Trujillo Muñoz, lauréat du prix de littérature de l'Etat de Basse Californie publie *Laberinto : As Time Goes By*[8]. L'apparition d'une production d'œuvres plus longues semble donc concomitante d'une infrastructure littéraire plus soutenue, avec les maisons d'édition et les subventions qui vont avec.

Le véritable virage littéraire sera celui de la fin des années 1990 et le début du XXIe siècle. Les prix littéraires se renforcent ; des ateliers d'écriture se créent, et de plus en plus d'auteurs sont publiés ou même créent leurs propres maisons d'édition. G. Trujillo Muñoz demeure sans doute celui qui écrit le plus, et désormais de plus en plus dans les formes longues ; de nouveaux auteurs, nés pendant la décennie 1970, commencent à publier : Alejandro Espinoza (né en 1970), Heriberto Yépez (né en 1972) ou Carlos Adolfo Gutiérrez Vidal (né en 1970), pour ne citer qu'eux. L'essor des blogs construit une galaxie d'auteurs ; ce qui amène une amplification du mouvement et une répercussion sur les littératures d'autres Etats, soit voisins –Sonora, Chihuahua et autres Etats du Nord-Ouest-,

[7] CONDE, Rosina. « Viñetas Revolucionarias » et « De Infancia a Adolescencia » *in El Agente Secreto*, ICBC, Mexicali, 1985.
[8] TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. *Laberinto, As Time Goes By*, ICBC, Mexicali, 1994.

soit même du Centre de la République, qui était auparavant considéré comme un univers différent, extérieur à l'écriture frontalière, voire dénigré.

La littérature de frontière, qui commence comme mouvement périphérique à la fin des années 1970, progresse lentement jusqu'à devenir une sorte de centre d'attraction, à fois pour les auteurs locaux, mais aussi pour l'extérieur. Il est intéressant de voir que le rapport au centre du Mexique sera, du moins pendant les premières décennies, plus conflictuel que le rapport au voisin états-uniens, puisque dès le départ se mettent en place des rencontres binationales, concrétisées un peu plus tard avec l'apparition de recueils puis, dans les années 2000, d'un prix censé récompenser des auteurs venus de tous les Etats limitrophes, tant du côté mexicain que du côté états-unien – nous verrons ultérieurement les limites de ce prix, nommé *A border of words, una frontera de palabras, tierra Adentro*-.

On l'a donc vu, la littérature frontalière se construit autour de sa figure centrale ; mais elle le fait en fuyant les poncifs et les images que l'on s'attend à y trouver, ou en les altérant, retravaillant, et revendiquant la représentation de l'univers frontalier comme outil de différenciation par rapport à d'autres auteurs mexicains, voire étrangers.

Le terrain de chasse littéraire de la Basse-Californie a, après tout, de quoi fasciner. Et pendant longtemps, il n'a pas été le seul apanage des auteurs frontaliers, loin ne s'en faut. A part le Mur, focalisation physique et représentative des rapports entre Mexique et Etats-Unis, la ville de Tijuana et ses différents lieux de plaisir ont souvent servi à des auteurs non originaires de Basse-Californie. Du Roman Noir – Hamett, Chandler- à la Beat Generation –Buckowski, Burroughs-, les auteurs californiens semblent avoir payé un certain tribut à la ville. Il n'est pas étonnant que les auteurs frontaliers de la fin du XXe siècle aient décidé de récupérer leur terrain d'écriture, de le revendiquer et de proclamer leur préemption. La revendication du Nord comme terrain d'écriture se modifieront à la toute fin du XXe siècle, pour passer à une écriture plus sûre d'elle, bien que pas nécessairement apaisée.

La période qui nous intéresse, et qui va donc de *Todo lo de las Focas* (1978) au moment où nous clôturons cette étude (premier semestre 2009), est donc extrêmement riche et diverse en ce qui concerne la création fictionnelle. Il conviendra donc de faire un tri dans cette production, qui couvre un peu plus de trois décennies. Si le choix ne nous paraît pas trop compliqué pour la période allant de 1978 à 1993, puisque nous travaillerons sur *Todo lo de las Focas,* et sur les nouvelles de Rosina Conde, Gabriel Trujillo Muñoz et Luis Humberto Crosthwaite, la seconde période de 1994 à nos jours est un peu plus complexe. 1994 n'est pas une date choisie au hasard : elle marque le durcissement du Plan Guardian, l'assassinat du candidat à l'élection présidentielle Colosio à Tijuana, mais aussi de la publication de *El*

Laberinto : As Time Goes by, qui est le premier roman publié de Gabriel Trujillo Muñoz. 1994 nous semble donc être une date charnière, à la fois dans l'histoire géopolitique de la zone, mais aussi dans l'évolution des lettres locales. L'apparition du plan Guardian et le magnicide de Tijuana semblent donner à la Basse-Californie une notoriété sulfureuse à l'échelle nationale, qu'elle n'avait que partiellement auparavant. Il n'est donc pas innocent que sa littérature se renforce et sorte peu à peu de son anonymat. L'évolution des nouvelles technologies à la toute fin du XXe siècle fera le reste ; globalisant le mouvement et lui ôtant tout côté confidentiel.

Afin de réprésenter au mieux cette évolution, mais aussi de montrer les dénominateurs communs et les grandes lignes persistantes, nous avons choisi les œuvres qui nous paraissaient les plus intéressantes et les plus emblématiques au travers du laps choisi. Ce travail ne prétend nullement être totalement exhaustif ; en effet, nous avons été confrontés au début de nos travaux à la difficulté de se procurer les ouvrages, lesquels, à tirage très limité (sauf précisément pour les cas des trois derniers de notre *corpus*, parus au moment de ce que nous pourrions appeler la propagation de la littérature frontalière), ne pouvaient souvent être trouvés que dans le reliquat de l'ICBC, à la bibliothèque de l'Université de Basse-Californie (UABC) ou, plus généralement, auprès des auteurs. C'est du reste par ce dernier moyen que nous avons obtenu un nombre disproportionné d'ouvrages de la dernière période, celle où le tri s'est avéré le plus complexe tant il y avait de possibles et de propositions, souvent de qualité.

En ce qui concerne la première période, celle allant de 1978 à 1994, nous travaillerons bien évidemment sur *Todo lo de las Focas*, qui semble annoncer tout ce que le reste développera un peu plus tard, mais aussi sur les nouvelles de Rosina Conde extraites de ses recueils *El Agente Secreto* et *Embotellado de Origen :* « De infancia y adolescencia », « Morente », « Viñetas Revolucionarias » ; nous incluerons aussi les nouvelles de Luis Humberto Crosthwaite « Marcela y el Rey al fin del Paseo Costero » (1986) et « La muerte es una cantina de la Calle Sexta » (1989), ainsi que « La Zona Libre » (1991), de Gabriel Trujillo Muñoz. Comme nous avons pu le constater précédemment, il s'agit donc, à part *Todo lo de las Focas,* de récits courts à très courts, souvent publiés dans des recueils regroupant plusieurs auteurs.

La seconde période est plus complexe. Les auteurs de la première période continuent à publier des récits, mais leur œuvre fictionnelle connaît des chemins divers. A partir de 1994, en effet, G. Trujillo Muñoz, allie l'écriture de nouvelles et de romans, mais la donne change. Ces nouvelles, toutes de genre policier, sont construites dans un objectif sériel,

celui des aventures d'un avocat des droits de l'homme, Morgado. Nouvelles réunies par trois, inialement, dans *Tijuana City Blues* (édité au Mexique par Sansores y Fernández) puis, au début des années 2000, par quatre dans *El Festín de los cuervos* (édité en Espagne par Tusquets). A côté de cela, Trujillo Muñoz ne produit plus que des romans, dont il nous semble important d'étudier, outre le déjà cité *El laberinto : As time goes by, Espantapájaros* (1996), *Orescu* (trilogie dont le premier tome date de 1999), *Codicilo* (2004), et enfin le « dernier » Morgado en date, cette fois-ci en forme longue, *La Memoria de los Muertos* (2005). Si l'on peut trouver un point commun à cette œuvre encore, à notre connaissance, en expansion, c'est bien une hybridité générique (souvent entre science-fiction et roman policier) et une revendication constante de la frontière comme objet du quotidien, mais aussi comme objet d'aliénation quotidienne.

Moins productif, du moins dans l'*ambitus* fictionnel, que G. Trujillo Muñoz, L.H. Crosthwaite va suivre un itinéraire similaire, puisqu'il continue à publier des nouvelles, comme « La Fila » (1999), que nous étudierons pour sa représentation presque unique du passage, mais aussi des romans, dont *Idos de la Mente* (2001) nous paraît un élément intéressant dans l'analyse –souvent ironique voire caustique- de la sub-culture frontalière.

Rosina Conde, le troisième auteur important de la première période –et la seule femme de notre *corpus,* nous y reviendrons-, se lance également dans le roman, avec d'abord *La Genara* (1994), qu'à l'heure actuelle nous n'avons pu nous procurer, puis *Como cashora al sol* (2007), ouvrage que nous étudierons en détail, autant pour son hybridité générique que pour son travail approfondi sur la langue.

Parmi les auteurs surgis durant la deuxième période, où le choix semblait beaucoup plus complexe à faire tant la création littéraire semble s'être démultipliée dans l'Etat à partir de la fin des années 1990, nous retiendrons –du moins pour les quatre derniers chapitres de notre étude, les plus importants à nos yeux- les œuvres des auteurs déjà cités A. Espinoza, C.A. Gutiérrez Vidal et H. Yépez.

C.A. Gutiérrez Vidal a publié en 2003 un recueil de nouvelles intitulé *Berlin 77 y otros relatos*[9]. Si le contenu de l'ouvrage dans son entier est inégal, il nous semble en revanche que la nouvelle éponyme, de par sa complexité graphique, mais aussi par son esthétique, mérite, pour parler franchement, une dissection approfondie. Parmi les *otros relatos,* il faut signaler une réécriture de *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez, sobrement intitulée *Platero y tú*, et qui vaut surtout par son côté métatextuel. Ces deux nouvelles nous semblent être ce qui définit le mieux l'œuvre de Gutiérrez Vidal, et nous nous y attarderons.

[9] GUTIERREZ VIDAL, Carlos Adolfo. *Berlin 77 y otros relatos.* ICBC, Mexicali, 2003.

Espinoza, deux fois lauréat du Premio Estatal de Literatura, commence par publier un recueil de nouvelles, qui ne nous intéresse que peu, puis *La Saga, una noveleta filosófica* (2004), courronné d'ailleurs par le prix sus-cité. *La Saga* est, à notre connaissance, le premier ouvrage à destructurer complètement le monde frontalier, ses ambitions et ses codes, et nous en ferons une étude détaillée.

Il en va de même pour le seul roman de H. Yépez qui nous intéressera dans cette thèse, *A.B.U.R.T.O.* [10] (2005). Même si nous sommes parvenus à nous procurer différents textes (nouvelles, articles) de cet auteur, il nous semble que ce roman forme un tout –un tout certes difficilement dépassable-, un sorte d'*apex* qui éclipse le reste des propositions littéraire qu'a pu faire cet auteur ; mais un tout qui permet à la fois de résumer l'œuvre complète de Yépez et une bonne partie de ce qui se construit à Tijuana dans la première décennie du XXIe siècle. De même que le magnicide sur lequel la trame du roman est bâtie –le fameux meurtre de l'homme politique Colosio par Mario Aburto, un ouvrier fou dont beaucoup, à Tijuana et dans le reste de l'Etat, pensent qu'il est une invention des services secrets mexicains- marquait un point de non-retour, on peut dire que les lettres de Basse-Californie connaissent en 2005 une sorte d'apogée avec cet ouvrage qui rompt un nombre conséquent d'amarres avec tout ce qui se faisait jusqu'alors.

Une étude plus axée sur une période historique moins vaste permettrait certainement de mieux se focaliser sur des textes mineurs et sur un nombre plus important d'auteurs. Néanmoins, il nous semble qu'entre 1978 et 2009 se jouent une série de virages capitaux qui méritent d'être étudiés de manière synchronique, et non diachronique ; la construction de l'imaginaire littéraire de Basse-Californie, s'il s'inscrit dans une évolution spatio-temporelle conséquente, n'en possède pas moins une série de dénominateurs communs et de *leitmotivs* qui doivent être étudiés sur un même plan. Il nous paraît donc essentiel que de ne garder que certains grands traits, au risque peut-être d'aller un peu vite sur certains aspects qui nous paraissent plus secondaires, tels que l'orientation politique du mouvement ou ses rapports avec des auteurs *chicanos*. Si une communication existe –et nous verrons qu'elle n'a cessé d'être revendiquée- elle existe en effet plus pour la forme que dans un véritable objectif de recherche commune. Mais à quoi correspond exactement la littérature frontalière mexicaine, quand et comment apparaît-elle ?

[10] YEPEZ, Heriberto. *A.B.U.R.T.O,* Random House Mondadori, Mexico, 2005. 230 pages.

2) Littérature frontalière et postmodernité

S'ouvre tout d'abord la question de la définition stylistique du mouvement, et son inscription, qu'il le veuille ou non, dans l'univers des lettres globalisées de la fin du XXe et du début du XXIe siècle. Cette inscription pourrait se faire au travers des canons mondialisés de notre époque. Le problème est que le début de la période qui nous intéresse se situe en plein post-modernisme, période culturelle (car peut-on réellement parler de mouvement ?) par essence excessivement difficile à cerner, si l'on en croit le résumé qu'en fait Richard Sheppard dans *Modernism, Dada and Postmodernism*[11] :

> Le terme "post-modernisme" date de 1875 ; a été fréquemment utilisé par Charles Olsen entre 1950 et 1958 ; est devenu un terme polémique de critique littéraire dans les années 1960 en Amérique du Nord […]. Mais il a connu une acception plus large au milieu et à la fin des années 1970, depuis l'essai de Charles Jencks "The Rise of Postmodern Architecture" (1975) jusqu'à culminer avec « La Condition Postmoderne » de Jean-François Lyotard. […] De plus, il existe un large consensus qui décrit le post-modernisme comme un phénomène culturel en deux phases. Au cours de la première, ce mouvement était d'opposition, anti-capitaliste et contre l'*establishment*. Mais au cours de la seconde, […] son statut devint beaucoup plus problématique, ce qui engendra le premier essai rétrospectif de Jameson en 1984 (dans lequel le postmodernisme était largement dénoncé comme la dernière légitimation du capitalisme tardif) et l'abondante postérité que l'œuvre de Jameson a engendrée, que ce soit pour accepter ou modifier sa théorie. Le postmodernisme soulève d'importants problèmes, en partie parce que le terme s'applique à un phénomène à large spectre, en partie également par la manière souvent floue d'employer le terme et ses dérivés, et enfin à cause de sa capacité à

[11] The term of « postmodernism » dates back to 1875; was used frequently by Charles Olsen between 1950 and 1958; became a polemical literary-critical term in North America during the 1960s […]. But it gained really wide currency in the mid and late 1970s, beginning with the architect's Charles Jencks' 1975 essay "The Rise of Postmodern Architecture" and culminating in Jean-François Lyotard's book *La Condition Postmoderne.* […] Furthermore, there is a broad consensus that postmodernism as a cultural phenomenon involved in two phases. During the first, it was oppositional, anticapitalist and antiestablishment. But during the second, […] its status became much more problematic, generating both Fredric Jameson's first-past-the-post essay of 1984 (in which postmodernism was roundly denounced as the late legitimisation of late capitalism) and the vast amount of secondary literature in which Jameson's thesis has been accepted or modified. Postmodernism raises complex problems, partly because of the broad spectrum of the phenomena to which the term is applied, partly because of the confused way the term and its cognates are used, and partly because of its ability to generate a range of questions to which there are no easy answers.
In SHEPPARD, Richard. *Modernism, Dada and Postmodernism,* Northwestern University Press, Evanston Illinois, 2000. (traduction effectuée par nos soins, ce qui est le cas de toutes les traductions qui suivent, sauf mention contraire)

> générer un large champ de questions sans réponse simple.[12]

Le post-modernisme est donc bien loin de posséder les attributs clairs et précis de tous les mouvements le précédent ; en fait, il pourrait s'agir d'un conglomérat de mouvements, d'une série de systèmes de mise en perspective et de transformations du champ littéraire – entre autres domaines de transformations

Deux choses semblent ressortir en tous cas : il s'agit d'une littérature composite, polymorphe, détachée de toute conception formelle ou stylistique précise. L'exigence d'un engagement –et nous y reviendrons- ne semble pas non plus primordial : si l'on en croit la thèse de Jameson, le post-modernisme est en effet là pour légitimer le néo-libéralisme – ce qui serait logique, vu que le modernisme pouvait être vu comme la parallèle littéraire du libéralisme- et non pour dénoncer, déstructurer et déconstruire. Il s'agirait donc d'un mouvement à qui l'on pourrait tout faire dire, tout et son contraire.
Ce qui ne nous paraît pas entièrement faux en ce qui concerne la littérature de la dernière décennie, particulièrement nihiliste et se refusant à toute réflexion idéologique ou même particulièrement formelle.

La littérature frontalière s'inscrit donc en partie dans ce processus, mais elle s'y inscrit souvent sciemment, ironiquement, presque à son corps défendant, en se réclamant du postmodernisme tout en le fuyant comme la peste. Ou, en déclarant parfois que c'est la réalité elle-même qui est post-moderne. Situer la littérature de frontière dans l'univers ultra-globalisé des lettres très contemporaines n'est donc pas chose aisée.

La littérature frontalière ne pose pas, comme nous allons le voir, de bases précises, de manifeste à suivre par tout le monde. Les normes d'écriture semblent se fonder au fur et à mesure, et souvent de manière totalement détournée. Cette manière de procéder n'est pas sans nous rappeler les propos de Lyotard dans *La Condition Postmoderne*[13] *:*

> En simplifiant à l'extrême, on tient pour « postmoderne » l'incrédulité à l'égard des métarécits […]. La fonction narrative perd ses foncteurs, le grand héros, les grands périls, les grands périples et le grand but. Elle se disperse en nuages d'éléments langagiers narratifs, mais aussi dénotatifs, prescriptifs, descriptifs, ect., chacun véhiculant avec soi des valences pragmatiques *sui generis*. Chacun de nous vit au carrefour de beaucoup de celles-ci.[14]

[12] *Ibidem,* pages 351-352.
[13] LYOTARD, Jean-François. *La Condition Postmoderne*. Les Editions de Minuit, Paris, 1979.
[14] *Ibidem,* pages 7-8.

Plus que par leurs revendications d'appartenir ou non au postmodernisme, les auteurs frontaliers construiraient donc une écriture postmoderne par le seul fait de construire des univers ne respectant aucun canon précis, ni littéraire, ni structurel, et se caractérisant par une défiance, voire un certain mépris, envers tout ce qui pourrait amener à une représentation réaliste ou vraisemblable. Une fois de plus, la seule continuité entre eux semble être l'objet frontière. Chaque écrit formule de nouvelles règles pour cette mise en perspective de l'objet commun ; des règles qui semblent être aussi bien formelles que thématique.

Il s'agirait plutôt d'une galaxie d'auteurs plus ou moins unis par certains aspects –sources, intertexte, voire esthétique- et complètement différents par d'autres –structures narratives, formes de représentation, construction des personnages-. La génération des plus âgés correspond, du moins chronologiquement, au postmodernisme, mais curieusement, ce seront plutôt les auteurs les plus jeunes (Yépez, Espinoza) qui le revendiqueront de la manière la plus explicite.

De plus, si post-modernisme présuppose l'abandon de certaines formes canoniques propres au grand roman ou du moins à la forme romanesque classique –récits cohérents temporellement, narrateurs simples, univers toujours vraisemblables-, nous verrons une fois de plus que les derniers venus en sont les plus éloignés, comme si les changements amorcés dans la littérature globale des années 1970-1980 avaient dû patienter un certain temps avant d'avoir un impact décelable sur la littérature de frontière.[15] L'influence de l'*underground* états-unien dans cette phase nous semble indéniable ; mais il est intéressant de voir que si tous ont été touchés, ils l'ont été de manières totalement différentes.

Partant, y a-t-il du postmodernisme dans la littérature de frontière mexicaine ? Nous serions évidemment tentés de répondre que oui. Mais par le fait même que le post-modernisme n'a pas de définition vraiment précise, qu'il s'agit d'un système de représentations aux contours extrêmement flous, il est clair que toute littérature hors écrits commerciaux –qu'il est difficile de nommer littérature- peut à l'heure actuelle plus ou moins entrer dans ce schéma. Toutefois, si la règle principale est de ne pas en avoir, les choses sont en train de muter avec l'institutionnalisation progressive du mouvement des années 2000. Un maniérisme frontalier, avec ses figures imposées –et donc ses règles- est en train de voir le jour.

[15] Question intéressante, mais hors du cadre de notre étude : quand le *mainstream* mexicain a-t-il été atteint par la *postmodernité ?*

3. Définition d'un *corpus* caractéristique et représentatif

Mais comme nous n'avons pas laissé d'ouvrages touchés par le maniérisme entrer dans notre sélection d'ouvrages, jetons plutôt un œil à la littérature vraiment innovante. Comme nous avons donc pu le constater, notre *corpus* contient donc une première famille d'auteurs nés avant 1960, et une autre, plus récente, mais aussi sans doute plus rapide, plus ambitieuse, sans doute parce qu'arrivant sur un terrain déjà préparé, née après 1970. Ces deux générations communiquent plus ou moins dans leur perception de la frontière comme d'un objet propre au quotidien, quotidien halluciné mais quotidien tout de même[16].

De plus, il nous a semblé capital d'équilibrer plus ou moins le nombre d'auteurs originaires des deux grandes villes frontalières que sont Tijuana et Mexicali. Si dans la première génération Tijuana l'emporte sans conteste –seul Trujillo Muñoz est originaire de Mexicali-, pour la seconde les choses s'équilibrent, penchant même légèrement au profit de Mexicali – Gutiérrez Vidal et Espinoza y vivent-. Cette particularité géographique, qui pourrait paraître anecdotique, marque cependant la différence entre deux écoles qui se rejoignent sur plusieurs points mais dont les disparités structurent le discours : au-delà de la frontière qui les réunit par la ligne du Mur, Tijuana a été, est, et sera –vraisemblablement- la ville du crime, Mexicali, capitale administrative, tente constamment de se draper dans un manteau de respectabilité qu'elle ne parvient jamais à endosser totalement. Ces deux lieux de création sont donc complémentaires.

Quant à la littérature des autres villes de l'Etat (Ensenada et Tecate, donc, Rosarito ne pouvant pas compter pour une ville culturellement importante), elles ne produisent pas, à notre avis, de littérature narrative suffisemment originale ou conséquente pour qu'on s'y arrête. La première exclut quasiment l'objet frontière, puisqu'elle se situe dans l'*hinterland*, et n'est au fond le lieu de production d'une poésie que l'on pourrait qualifier de décadente, naturaliste ou bourgeoise, et la seconde, bien que géographiquement haut lieu de passage de migrants –sise dans la *sierra* dite de la Rumorosa- n'a pas encore d'infrastructure littéraire (cafés, ateliers, maison d'édition) digne de ce nom. Raison pour laquelle nous avons cru bon de borner notre étude à sept auteurs de Tijuana et de Mexicali.

Reste également à considérer le manque de mixité de notre *corpus*. Nous n'avons en effet qu'une femme pour huit hommes. Les raisons sont simples. La plupart des auteurs femmes frontaliers ne consacrent pas à la *narrativa*, mais généralement à la poésie ou à l'essai. Dans la seconde moitié de notre étude, on voit cependant apparaître un certain

[16] Nous avons cru bon de ne pas placer de résumés précis des récits étudiés dans le corps du texte, mais au début de l'annexe. Toutes les synopsis des textes cités précédemment comme allant être analysés de manière détaillée se trouvent donc pages I à III des annexes.

nombre de jeunes auteurs femmes (nées entre la fin des années 1960 et le début des années 1980), dont beaucoup semblent se placer dans le sillage de Rosina Conde. Mais si Conde, comme nous le verrons plus tard, nous livre des récits certes proches de la vulgate féministe et des revendications bien connues des femmes à la fin du XXe siècle –droit à l'avortement et à décider de son corps, lutte contre le machisme et la violence conjugale, opposition à la prostitution, dénonciation des viols, exploitations professionnelles et autres oppressions de la femme, description –souvent désabusée- de l'homosexualité féminine-, son travail sur la forme et le langage reste indéniables. Ce qui est rarement le cas de ses émules, dont les récits sont si linéaires qu'il est souvent facile de deviner le destin des héroïnes à la deuxième ou à la troisième page sans que pour autant une recherche stylistique soit amenée ou même évoquée. La plupart des récits que nous avons eu l'occasion de fréquenter, souvent produit des ateliers d'écriture, se contentent de raconter une histoire, et ne cherchent pas à aller au-delà. Ce qui, à notre désespoir –nous aurions aimé trouver peut-être une femme de l'envergure de Conde dans la génération des Yépez, Espinoza et autres- semble s'apparenter aux propos que tient P. Bourdieu dans *Fondements d'une science des œuvres*[17], à savoir que ces auteurs se rattachent constamment à l'ancienne position dominante au lieu de créer un nouveau système :

> C'est un mauvais sens du placement […] qui encourage à se maintenir dans des positions déclinantes ou menacées alors que les plus avertis les abandonnent ; ou encore se laisser entraîner par l'attraction des lieux dominants […][18]

Si ce reproche ne peut être uniquement imputé aux jeunes auteures frontalières –certains de leurs congénères masculins ont été évincés du *corpus* final pour cette même raison-, en revanche chez elles il fait beaucoup plus sens, car l'utilisation de l'ancienne position dominante génériquement connotée (la nouvelle ou le court roman frontaliers à forts accents féministes) est en plein déclin et même son initiatrice l'a abandonné depuis les années 1990. Sans doute nous manque-t-il des auteures qui fassent réellement abstraction des luttes génériques. Mais à l'heure où nous écrivons ces lignes, nous sommes encore loin du compte.

Le *corpus* que nous avons choisi permet de travailler non seulement sur des textes capitaux de la littérature frontalière, mais aussi au moins sur la continuité deux œuvres à peu près complètes –encore que toujours en évolution-, celle de R. Conde et celle de G. Trujillo Muñoz. A travers leur prisme, souvent à l'opposée du mimétisme, il nous

[17] BOURDIEU, Pierre. "Fondements d'une science des oeuvres" *in Les Règles de l'Art,* Seuil coll. Essais, Paris, 1992.
[18] *Ibidem,* page 431.

appartiendra d'analyser l'évolution et la constitution de la littérature frontalière mexicaine, ce que nous pourrions d'ores et déjà appeler le *fronterismo*.

Une fois définis les ouvrages sur lesquels portera notre étude, il reste à s'interroger sur les axes et les temps forts de celle-ci. Il est clair qu'étant donné qu'il s'agit d'un mouvement récent, encore mal connu en Europe, nous ne pourrons nous passer dans un premier temps de l'étude de la construction sociale et éditoriale du mouvement en tant que tel. Cette analyse doit, de plus, permettre d'éclairer le panorama et le champ littéraire qui nous intéresse.

Ensuite, il y aura pleinement lieu de définir et d'analyser la représentation de la frontière dans les différents textes ; et les différents choix esthétiques et narratifs que tout cela présuppose. Une chose est certaine : nous nous trouvons au-delà de la fin du grand récit, peut-être dans ce que certains critiques européens ont nommé post-modernisme, en tous cas dans une hybridité formelle qui mérite d'être disséquée, analysée, reconstruite ; un travail sur les structures nous paraît également inévitable.

Enfin, il s'agira de travailler sur les influences génériques, et surtout celles issues des genres dits mineurs –science-fiction, roman policier-, et sur l'intertextualité, qui comme dans tous les textes de la fin du XXe siècle, nous semble tout ce qu'il y a de plus capital et omniprésent.

Tout cela doit nous mener, d'une certaine manière, à cartographier le mouvement frontalier de Basse-Californie. Cette cartographie ne saurait être totalement exhaustive, elle essaiera néanmoins d'être précise sur les textes choisis et le rôle qu'ils peuvent jouer.

Il s'agira donc surtout de savoir comment l'objet frontière est mis en perspective par la littérature, mais aussi comment cette mise en perspective ironise sur d'autres représentations possibles : celles qui ne proviennent pas de la zone frontière, celles qui jouent d'autres cartes que celle de l'hybridité, celles qui font preuve d'un certain misérabilisme. L'étude qui va suivre va montrer une littérature somme toute assez pessimiste, caustique et prenant le contrepied de tout ce qui pourrait être témoignage, engagement et réalisme.

Au fond, s'il y a réalisme, ce réalisme est noyé et contrasté par des multiples dûs à l'univers frontalier lui-même. L'écriture frontalière s'inscrit donc dans la démultiplication et la déconstruction contemporaines. Ces phénomènes s'accompagnent cependant d'une grande localisation territoriale. Si le *chronos* et la réalité sont distordus, ce n'est pas le cas d'un *topos* omniprésent, caractéristique et revendiqué.

La littérature de frontière est donc avant tout une littérature géographiquement marquée. Cependant, énoncer ce terme présuppose également faire un sort au régionalisme. La littérature frontalière apparue à la fin des années 1978 succède à un mouvement intitulé *Bajacalifornidad*, et partant on ne peut plus marqué régionalement. Le monde décrit dans *Todo lo de las Focas* ne sort de la Basse-Californie que pour aller vers la Californie, et les autres romans de notre *corpus* s'y établiront sans exception. Le monde n'est cependant pas celui des terres de l'Etat, mais bien celui des limites de l'Etat, ces lieux où la frontière exerce une influence modificatrice, méphitique. L'objet du *fronterismo*, son champ, son terrain de chasse sont donc les lieux influencés par la frontière, au-delà de la simple limite. Son but est donc de transformer une ligne –la frontière- en surface, surface qui représente une sorte de *no man's land* culturel, mais aussi représentatif.

Il faudra cependant s'abstenir de définir l'influence de la frontière uniquement comme la forme la plus sournoise de l'influence de ce qu'il est convenu d'appeler l'impérialisme culturel états-unien. La frontière, comme nous le verrons dans notre étude, demeure un objet composite, résultat d'influences binationales et d'une transculturation polymorphe. Sa représentation ne peut donc être neutre ou simpliste : elle est liée à une situation en constante évolution, complexe et multiple.

Au cours de cette étude, nous nous interrogerons donc sur le rôle que joue cet objet dans l'imaginaire et les représentations de la littérature du Nord du Mexique, et plus précisément de la Basse-Californie, mais aussi sur les constructions et les formes qu'il engendre. L'un des fils conducteurs sera l'analyse de la constante hybridité et la démultiplication des formes et des représentations.

Nous commencerons par nous occuper des aspects sociologiques de cette littérature, et par définir les infrastructures dans lesquelles elle a vu le jour.

I. BREVE CARTOGRAPHIE DE LA LITTERATURE FRONTALIERE

L'apparition et l'amplification d'un mouvement littéraire dans une région initialement peu touchée par les phénomènes culturels de grande envergure présuppose déjà des modifications dans la perception locale de ce mouvement. En ce qui concerne celui-ci, l'évolution de cette perception a été en grande partie liée à la constitution de ce que nous pourrions appeler une infrastructure littéraire locale (maisons d'édition, prix, ateliers d'écriture), au sein de laquelle s'est construit une sorte de canon propre à la littérature frontalière de Basse-Californie. Dire cependant que ce canon est clair et cohérent serait, à ce stade notre étude, une grossière approximation, d'une part parce que s'il est un point commun entre toutes les littératures de la fin du XXe siècle, c'est bien l'absence de canon précis, d'autre part, parce que ce canon n'a fait qu'évoluer et se démultiplier depuis les années 1970.

La période qui nous intéresse est, de plus, celle de la plus immédiate contemporaneité. Ses productions s'inscrivent dans des œuvres encore en cours de construction, dont la diffusion évoluera possiblement dans les années qui suivront cette étude. Si nous devons analyser la progression de l'écriture frontalière de Basse-Californie, nous le ferons dans l'optique de ce qui a déjà été fait, mais aussi de ce qui est en cours.

Comme nous avons pu le suggérer dans l'introduction, la littérature frontalière surgie au milieu des années 1970 ne s'installe pas sur une *tabula rasa* littéraire, mais bien sur une sorte de ferment en maturation depuis le milieu du XIXe siècle. Si l'on en croit l'ouvrage *Mensajeros de Heliconia*[19], de G. Trujillo Muñoz, c'est à partir de la fin des années 1910 et au début des années 1920 que démarre une véritable activité littéraire, bien qu'elle puisse encore être qualifiée de sporadique :

> Hasta fines del siglo XX (*sic*)[20], el paisaje de la literatura bajacaliforniana se extendía como un lago desconocido donde

[19] TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. *Mensajeros de Heliconia, capítulos sueltos de las letras bajacalifornianas,* UABC, 2004, Mexicali.
[20] L'erreur de frappe du document original est patente.

> sobresalían unas cuantas piedras-autores, visibles apenas y con pocos datos en su lisa superficie como para tener una visión cabal de su importancia, menos para estudiar a tales creadores dentro de una tendencia cultural reconocible que no llegaba más allá de los periodistas-poetas […]. [21]

Néanmoins, la période allant de la fin de la Révolution aux années du cardénisme voit l'apparition de plusieurs journaux et revues, comme *La Vanguardia* (Mexicali, 1917-1920), *El Mercurio (*Mexicali), *La Voz (*Tijuana)*, El Tecolote* (Mexicali, années 1920-1930). Autour de cette presse commence à se construire, comme le dit poétiquement G. Trujillo Muñoz, quelques îlots isolés de littérature ; œuvres souvent très dépendantes de l'*hinterland* et de la vie locale. A propos de *La Vanguardia,* Trujilo Muñoz note :

> […] *La Vanguardia* fue, en sus tres años de existencia, un periódico de y para los mexicalenses. La mayoría de sus noticias eran locales aunque las noticias mundiales se colaran de vez en cuando […]. Era como si los bajacalifornianos estuvieran a una dieta de noticias del resto del país […] y pudieran enterarse mejor de lo que pasaba en Berlín que en la Ciudad de México. [22]

L'étrange statut de la *Vanguardia* semble déjà préfigurer celui des lettres de Basse-Californie : plus proche de la littérature californienne que du *realismo mágico* issu du Centre ; plus enclin à revendiquer des racines européennes qu'amérindiennes. Berlin, tout comme Mexico, sont des villes éloignées, étrangères. Tant qu'à en parler, autant choisir ce qui est vraiment étranger, et non pas ce qui devrait être proche, mais ne l'est pas.

Le véritable essor des lettres de Basse-Californie se situe autour de la création de l'Etat Fédéral (1964). La fin des années 1950 et le début des années 1960 voient l'apparition et la consolidation d'œuvres romanesques comme celle de Rubén Vizcaíno (1919-2006) ou celle de Miguel Ángel Millán Peraza (1911-1982), entre autres. Dans *Tenía que matarlo* (1959) et *En la Baja* (1962)*,* Vizcaíno semble exalter une certaine vision picturale de la Basse-Californie, malgré la dénonciation des injustices dont sont victimes, par exemple, les ouvriers agricoles. Millán Peraza, lui, dans *¡A Tijuana ! (Nosotras las gringas)* (1952), dresse un portrait acerbe de la société de Tijuana. Ces deux auteurs, comme bien d'autres, marquent l'émergence d'une littérature très liée au monde de la presse : l'un comme l'autre seront chroniqueurs à *El ABC* (Mexicali) ou *El Mexicano* (Tijuana).

Mais il s'agit encore d'une littérature qui s'oriente essentiellement autour du régional, du local, de l'Etat en tant que partie du plus vaste territoire mexicain. Jusqu'à la fin des années 1970, on peut dire que la littérature sera un satellite de la presse. Mais elle existe et se

[21] *Idem,* page 13.
[22] *Idem,* page 42.

trouve bien en plein essor quand arrive une nouvelle génération, celle que la critique a baptisée « de la Rupture », rupture avant tout stylistique si l'on en croit encore G.Trujillo Muñoz :

> Son la generación de la ruptura, los poetas y los narradores que se caracterizan por el uso del lenguaje coloquial, […], la libertad expresiva y la rebelión crítica contra las formas establecidas de hacer y de vivir la literatura.[23]

La première chose que l'on peut dire de cette définition, c'est qu'elle est relativement floue et qu'elle pourrait tout aussi bien s'appliquer à n'importe quelle avant-garde, des surréalistes au Nouveau Roman. D'autre part, l'écriture frontalière concernée par cette thèse n'a pas de manifeste affirmé et il n'existe pas de *corpus* bien défini. Mais il semble que *Todo lo de las focas,* de Federico Campbell, marque en 1978 une sorte de frontière entre les schémas narratifs structurés et explicites précédents, et une nouvelle génération beaucoup plus complexe. L'œuvre est publiée et imprimée à Mexico. L'infrastructure littéraire, telle que nous la connaissons aujourd'hui, n'existe pas encore. Du reste, *Todo lo de las Focas*, et une partie des œuvres postérieures de la littérature frontalière, passeront inaperçues lors de leur publication pour le monde littéraire externe, c'est-à-dire non frontalier.

Cet univers va cependant évoluer à partir de la fin des années 1980, pour connaître un véritable essor dans les années 1990 puis 2000. A l'heure où nous écrivons ces lignes, le phénomène continue à muter, puisque maintenant les organismes locaux dépendants du CONACULTA[24], l'ICBC[25] et le CECUT[26] ont chacun leur maison d'édition et leurs prix : le prix de littérature de l'Etat pour le premier, le prix binational *Tierra Adentro* pour le second. Cette évolution irait donc vers une officialisation de la littérature frontalière en Basse-Californie.

Il sera de plus loisible d'étudier l'évolution des catalogues éditoriaux de ces deux maisons –ainsi que de plusieurs autres, en ligne ou en papier-, ainsi que les profils des lauréats des différents prix. D'emblée, on remarque que la décennie 90 est marquée par la montée en puissance des auteurs locaux, de Tijuana ou de Mexicali. La décennie 2000 est plus complexe, divisée entre ceux qui, après avoir publié à l'ICBC dans les années 1990, passent désormais aux grandes maisons d'édition mexicaines voire espagnoles –c'est notamment le cas de

[23] TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. *La literatura bajacaliforniana en el siglo XX. Op. cit.* Page 77.
[24] *Consejo Nacional para la Cultura y las Artes*. Equivaudrait plus ou moins au Ministère de la Culture.
[25] *Instituto para la Cultura de Baja California*. Cet organisme parapublic possède son siège à Mexicali, la capitale de l'Etat, et possède sa propre maison d'édition, comme nous pourrons le voir plus en détail dans ce chapitre.
[26] Centro Cultural de Tijuana. Dépendant de l'ICBC, l'un des sites les plus importants de la culture en Basse-Californie. Est à l'origine du Festival de Littérature de Tijuana, mais aussi de prix, d'éditions.

G. Trujillo Muñoz qui transforme son recueil de nouvelles policières *Tijuana City Blues*, parues chez un éditeur peu connu, Sansores et Fernández, en *Mexicali City Blues*, paru en 2005 chez Tusquets- ; ceux qui continuent à publier *via* l'ICBC ; ceux qui s'attaquent directement aux grandes maisons d'édition en langue espagnole, comme le fera H. Yépez avec *A.B.U.R.T.O* chez Random House Mondadori. D'autres cas, plus classiques, ou pas encore parvenus au même terme de célébrité, font encore les grands jours de l'ICBC, comme A. Espinoza. Quant aux maisons d'édition sur Internet, certaines ont acquis un certain pouvoir, et il sera bon de s'y intéresser, comme par exemple CRUNCH !, dont l'un des instigateurs est Carlos Adolfo Gutiérrez Vidal, l'un des auteurs de notre *corpus*.

C'est donc une certaine disparité et une démultiplication croissante qui s'offrent à celui qui décide d'étudier les lettres de Basse-Californie, d'autant plus que tous revendiquent, d'une manière ou d'une autre, le *fronterismo.* Ce qui ne va pas sans certains paradoxes. Si el *Premio Estatal de Literatura* reste souvent acquis aux auteurs locaux, en revanche, *Tierra Adentro* récompense –du moins dans les éditions allant depuis la création du prix, en 2000, jusqu'à l'époque actuelle, à la fin de la décennie- des auteurs souvent originaires de ce qu'il est convenu de nommer le Centre. Nous en étudierons les possibles raisons, qui peuvent être trouvées dans le règlement du prix, dans ce chapitre.

Il est donc nécessaire de nous rendre à l'évidence : la littérature de la frontière semble être, en Basse-Californie, du moins dans la période qui nous intéresse, tout sauf une appellation d'origine contrôlée. Bien au contraire, elle semble émaner d'une constante contradiction et de paradoxes. Il convient donc de commencer par essayer de comprendre quelles sont les bases sociologiques, mais aussi éditoriales, et comment cela peut ou non influencer la création narrative et ses formes.

Nous commencerons donc par exposer l'histoire de l'infrastructure littéraire de Basse-Californie, en essayant de définir en quoi consiste réellement son champ littéraire (pour reprendre l'expression de Bourdieu), car il nous semble indéniable que l'évolution de cette littérature ne peut se limiter à son côté purement stylistique.

A) Maisons d'édition régionales parapubliques et éditeurs indépendants : une histoire complexe

Il est bien évident que le panorama littéraire des années 1970 en Basse-Californie n'a strictement rien à voir avec le monde littéraire *mainstream* de la même époque, ni même avec la littérature hispano-américaine alors en plein *boom*. Il existe quelques auteurs, quasiment pas de structures de publication et de diffusion. La publication de *Todo lo de las Focas* passe quasiment inaperçue. Il est vrai qu'à l'époque la frontière n'est qu'une limite territoriale que l'on traverse dans un sens ou dans un autre au gré des saisons. La Basse-Californie, territoire et non Etat jusqu'en 1964, n'a pas vraiment de culture propre : tout au plus pioche-t-elle dans les différents collectifs qui la peuplent : descendants d'émigrants européens, groupes d'états-uniens en villégiature ou encore tribus indigènes aux effectifs de plus en plus réduits. L'absence d'infrastructure culturelle n'est pas donc la seule cause de l'absence d'une vraie vie littéraire.

Trente ans plus tard, le panorama est totalement différent. Outre deux organismes culturels parapublics, qui possèdent leurs propres publications et sont à l'origine de prix, l'ICBC et le CECUT, s'est constitué un réseau de collectifs d'écriture, de petites maisons d'édition et d'ateliers. Un festival (organisé d'ailleurs par le CECUT) officialise tous les ans le *nec plus ultra* de la littérature frontalière.

Entre le début et la fin de la période étudiée, la situation a donc radicalement évolué. Le mouvement marginal des années 70-80 s'est transfiguré en un nouveau centralisme, avec ses vedettes, ses historiens, ses courants divers. Expliquer ce changement par la simplification des moyens de communication et de publication liés à l'arrivée et à la massification de l'informatique serait, à notre humble avis, plus que réducteur. La cause est autre : si la Basse-Californie est devenue, en trois décennies, l'un des hauts lieux de la création littéraire mexicaine, c'est avant tout à cause de la frontière. Des villes comme Tijuana ou Mexicali ont été façonnées par la limite, et par une limite qui a, comme nous l'avons vu, radicalement changé d'apparence en trois décennies. Or, ce sont avant tout des auteurs issus de ces villes qui ont construit la littérature de frontière et donc mis en avant un certain prisme, une certaine perception. Et il est maintenant évident que ces auteurs n'auraient pu exister sans le soutien, du moins initial, des entités étatiques : les premières

nouvelles de Rosina Conde, avant d'êtres publiées par le CONACULTA –pour l'édition de 1991 intitulée *Embotellado de Origen*- sont parues sous l'égide de la UABC, l'université de Basse-Californie. Il en va de même pour Gabriel Trujillo Muñoz ou Luis Humberto Crosthwaite. Le fait que la plupart des auteurs soient liés à l'université ou aux grands organismes culturels montre bien à quel point le monde littéraire est un circuit relativement fermé, dont les portes d'entrée se trouvent dans les ateliers d'écriture ou dans certains postes, comme dans l'équipe de rédaction de la *Revista Universitaria* à Mexicali.

La construction et la constitution de l'univers littéraire frontalier ne peuvent donc pas tout à fait être conçues sans une analyse plus précise des organismes parapublics locaux.

1. L'univers institutionnel : vers une littérature subventionnée ?

Dans le courant des années 1970, la Basse-Californie devenue Etat se dote des attributs culturels qui, du fait de sa territorialisation, n'existaient pas encore. Il s'agit donc de créer des instances gouvernementales pour mettre en place des infrastructures culturelles ; instances qui vont devenir des échelles locales du FONAPAS (*Fondo Nacional para Actividades Sociales*), puis, en 1988, du CONACULTA (*Consejo Nacional para la Cultura y las Artes*), organismes nationaux proches de ce qu'il serait convenu d'appeler un ministère de la Culture. C'est lui qui sert de médiateur entre les concepteurs (les artistes) et un public supposé. En fait, on remarquera très vite que le manque de diffusion et le faible nombre d'exemplaires publiés font que le mouvement frontalier n'envisage pas, dans un premier temps, un public précis. Etudions d'abord à quoi correspondent ces structures et ce que leur doivent les auteurs frontaliers.

a) Le système ICBC : ambitions, publications, prix

L'ICBC apparaît, selon sa page web, en 1975-1976[27]. Il dépend d'abord du FONAPAS (*Fondo Nacional para las Actividades Sociales*) puis de l'INBA (*Instituto Nacional de Bellas Artes*) avant d'être rattaché au CONACULTA lors de sa fondation en 1988.

Sa zone d'influence première est indéniablement Mexicali ; le cahier des charges –ou la déclaration de principes, c'est selon- initial ne parle pas franchement de publication et de littérature. Il est même ce qu'il est convenu d'appeler très généraliste :

> 1. Fomentar y ejercer a través de sus centros de enseñanza, las artes en todas sus disciplinas y especialidades.
> 2. Auspiciar la investigación en todas las áreas de la cultura y las ciencias de la comunicación social.
> 3. Prestar y organizar permanentemente servicios de apoyo técnico a los artistas que lo requieran.
> 4. Fomentar la formación y la capacitación de grupos sociales, promotores de cultura y coordinar sus acciones.
> 5. Usar adecuadamente los medios de comunicación masiva con programas que motiven el desarrollo espiritual y la superación intelectual del hombre, provocando la convivencia pacífica de la sociedad.
> 6. Realizar programas de coordinación para el mejor aprovechamiento de los recursos humanos, materiales, económicos; promover la creación de centros de difusión

[27] http://www.bajacalifornia.gob.mx/icbc/historia.html (01/02/2009)

> cultural.
> 7. Promover actividades artísticas dirigidas a niños, estudiantes, profesionistas, obreros, campesinos y público en general despertando en ellos la inquietud y el interés por las bellas artes.
> 8. Asumir la responsabilidad de su tiempo y respetar todas las ideologías, para así cumplir con el derecho universal de la libertad de expresión.[28]

Si le but est de diffuser la culture, la nature des *medios de comunicación* n'est pas précisée. En 1976, les visées de l'ICBC sont vagues –*libertad de expresión, promover actividades artísticas, [motivar] el desarrollo espiritual y la superación intelectual del hombre-* et l'édition ne semble pas être un objectif déclaré, ni même affirmé. Et la référence à une culture locale déjà existante reste mince –elle apparaît timidement dans les points 3 et 4, dans la rubrique de l'aide aux artistes et à la promotion d'événements culturels.

Plus tard dans sa chronologie, le site indique effectivement l'édition parmi ses objectifs, mais mêlée avec d'autres possibilités artistiques. Une antenne voit le jour à Tijuana, précisément en 1978. Mais ses objectifs sont semblables : il s'agit plus de diffuser une culture venue de l'extérieur –Centre de la République, Etats-Unis, Europe- que d'en construire une vraiment originale. Ce qui n'est pas très surprenant : l'objectif culturel post-révolutionnaire mexicain a toujours été de mettre à la portée de tous ce qu'il est convenu d'appeler la culture universelle. Le CONACULTA n'a fait que prendre la suite de l'organisme qui le précédait, le FONAPAS, dont l'un grands travaux éditoriaux aura été la collection *Sepan cuantos* et le *Fondo de Cultura Económica,* qui diffusait à bas prix de grands classiques de la littérature occidentale, et non les dernières innovations en matière de littérature mexicaine, même *mainstream.*

Du reste, c'est une partie de ce qu'on peut reprocher, dans tous les domaines, à l'ICBC : de chercher à multi-diffuser la culture dite universelle plutôt que d'encourager une création locale. Dans le cas de la littérature, nous allons voir comment la politique évoluera vers l'encouragement d'une création vraiment originale et différente des autres Etats. En ce qui concerne les autres arts, on restera au niveau de l'imitation et de la constitution d'un volet de pratiquants culturels qui pourraient aussi bien exister ailleurs et n'ont pas de spécificité liée au milieu ou à l'*ambitus* culturel.

Malgré toutes ces réserves, l'ICBC devient dès le début des années 1980 un éditeur d'auteurs locaux. C'est à sa collaboration matérielle que l'on doit les premiers recueils issus des ateliers d'écriture qu'il produit sous l'égide de l'INBA. Et c'est également le même ICBC qui organisera le premier prix local important de littérature à partir de

[28] *Idem*.

Pourquoi la littérature a-t-elle connu un chemin différent, vu que dans les textes fondateurs elle était confondue avec les autres formes d'expression culturelles, voire artistiques ? Quelle influence faut-il y voir ?

Une réponse simpliste serait de considérer que la littérature ne nécessite, contrairement aux autres formes d'expression culturelle, que peu de moyens. L'apparition du *Premio Estatal de Literatura*, émanation de l'ICBC, au début des années 1990[29], marque une nouvelle époque. Ce prix, ouvert aux auteurs nés ou résidant en Basse-Californie, sélectionne déjà des écrivains affiliés à l'univers littéraire qui nous concerne. Du reste, la plupart des gagnants seront originaires de Mexicali, et deux des œuvres de notre *corpus* en font partie. Peut-on cependant dire que le *Premio Estatal* a forgé une partie de la littérature de frontière ?

Le règlement –inchangé au fil des éditions- ne parle pourtant pas de frontière. Il établit clairement, comme nous l'avons dit, qu'il est ouvert à *todos los escritores de la lengua española nacidos en Baja California o con un mínimo de cinco años de residencia en la entidad*[30]. L'appartenance géographique est donc primordiale; la plupart de la pléthore de prix littéraires organisés au Mexique se limite à être ouverts à n'importe quel auteur résidant dans le pays ou mexicain de naissance –quel que soit l'Etat. Un même bornage géographique, quoi que plus vaste, sera également requis pour le prix organisé à partir de 2001 par le CECUT, *A Border of words, una frontera de palabras*, sur lequel nous reviendrons un peu plus bas.

Contrairement à celui-ci, qui impose d'avoir moins de trente-cinq ans à la publication de l'œuvre, le *Premio Estatal* n'impose pas de limite d'âge, ni de thématique particulière. La frontière n'apparaît jamais dans le règlement, qui stipule juste le nombre de catégories littéraires, le prix, les normes d'édition. La frontière n'est pas, dès le départ, un élément qualifiant ou disqualifiant.

Or, parmi les ouvrages de notre *corpus*, deux d'entre eux ont remporté le prix dans sa catégorie *novela* : *El Laberinto As Time Goes By,* en 1994, puis *La Saga, una noveleta filosófica*, dix ans plus tard[31]. Les deux auteurs, G. Trujillo Muñoz puis A. Espinoza, sont originaires de Mexicali, ce qui à notre avis n'est pas totalement innocent, du moins pour la description d'une thématique purement frontalière. L'ICBC et son prix restent donc, comme le disait déjà la déclaration de principes de 1976, un système aux ambitions extrêmement généralistes : il serait difficile de dire que c'est cet organisme qui a permis à lui seul une vraie

[29] Le premier jury s'est tenu en 1990.

[30] *Convocatoria* parue dans la presse culturelle de l'Etat, ici capturée sur la page de *Bitacóra*, journal édité par plusieurs organismes culturels frontaliers, sur le rôle duquel nous reviendrons un peu plus avant dans ce chapitre : http://bitacoracultural.com/index.php?option=com_content&task=view&id=468. Il s'agit ici du règlement de 2008 ; mais ayant en notre possession un règlement de 1996, nous pouvons dire qu'il n'y a eu aucun changement dans les règles, sauf celles concernant les normes d'édition du manuscrit. (12-02-2009)

[31] Notons que Heriberto Yépez l'a également obtenu dans la catégorie *ensayo* en 2000.

diffusion de la littérature de frontière. Mais il l'a fortement encouragée ; non seulement à travers des infrastructures déjà citées, mais aussi avec des foires du livre, des ateliers –le système des ateliers, organisés par des auteurs reconnus, a fonctionné dès le début des années 1990-, des rencontres.

Somme toute, le système mis en place par l'ICBC a permis un certain développement et une certaine diffusion de la littérature de frontière. Une diffusion limitée : la plupart des tirages hors prix sont entre 200 et 300 exemplaires ; la première édition des Prix se situe autour de 1000 exemplaires[32]. Autant dire qu'il est difficile, voire quasiment impossible, de se procurer des exemplaires anciens autrement que par des réseaux spécialisés, une recherche approfondie chez des libraires d'occasion des universités des grandes villes californiennes –il n'est pas rare de voir ressurgir, quinze à vingt ans après, un exemplaire de *El Agente Secreto* dans l'arrière boutique d'un *bookstore* de Berkeley[33]-, ou en s'adressant directement aux auteurs, qui gardent encore un exemplaire parmi ceux qui leur étaient attribués.

Il s'agirait donc plus d'une mise en lumière que d'une véritable diffusion. La plupart des ouvrages ont, du reste, été republiés ultérieurement –sauf pour les Prix les plus récents- ; ce qui les a rendus plus accessibles. L'ICBC a servi, en quelque sorte, à permettre l'expansion de la littérature frontalière.

b) Le CECUT : un système plus frontalièrement centré ?

Si l'ICBC possédait des antennes dans toute la Basse-Californie et ne pouvait donc être vu comme une invention propre à une ville donnée, le CECUT est géographiquement beaucoup plus déterminé. Son nom dit déjà presque tout, puis qu'il s'agit de l'acronyme de Centro Cultural Tijuana. Il s'agit déjà d'une structure physique –un immense centre culturel faisait à la fois office de galerie d'art, de cinéma art et essai et possédant l'une des plus grandes –si ce n'est la plus grande- bibliothèque de l'Etat ; la seule salle de concerts locale

[32] Si l'on en croit les indications figurant sur la page de garde des textes publiés (*El Agente Secreto* a eu un premier tirage à 1000 exemplaires, et le chiffre semble se maintenir puisque *La Saga* a également été publié à ce tirage).

[33] Et même plus probable que de le trouver là qu'à la boutique de l'ICBC à Mexicali !

pouvant accueillir de grandes formations et autres commodités culturelles-[34]. Une fois de plus, l'historique de sa page *web* nous livre certaines informations :

> Fue inaugurado el 20 de octubre de 1982 como parte del Fondo Nacional para Actividades Sociales (FONAPAS), con la finalidad de fortalecer la identidad nacional en la frontera norte de México y fomentar el turismo cultural procedente de Estados Unidos.[…]
> Durante tres años fue sede del Programa Cultural de las Fronteras y en 1986 logró su autonomía con aprobación para ejercer su propio presupuesto, elaborar su programa de trabajo e integrar su Consejo de Administración.
> En diciembre de 1988, a raíz de la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), el CECUT quedó bajo su coordinación y a partir de entonces se diversificaron sus acciones, orientándose hacia una política cultural nacional integral. [35]

Deux points semblent retenir notre attention : si l'ICBC ne se réclamait d'aucune structure fédérale –bien qu'il finisse par faire partie du CONACULTA à partir de 1988, date de sa création-, le CECUT, lui, semble rendre ses comptes directement aux organismes fédéraux : d'abord le FONAPAS, puis le CONACULTA. Autre point capital : la frontière, et l'identité frontalières, sont présentes d'entrée de jeu, perçues comme une finalité en elle-même.

Ce qui peut apparaître comme paradoxal au vu du dernier paragraphe, qui donne comme objectif d'aller vers *una política cultural nacional integral.* En effet, cette formulation paraît plus qu'absconse : s'agit-il de répandre la culture centraliste ? Ou bien de transformer Tijuana en aire de rayonnement culturel à l'échelle nationale ? Les deux réponses nous paraissent envisageables.

De même qu'au sein de l'ICBC la littérature n'était que l'un des éléments de la diffusion culturelle, les événements littéraires ne sont au sein du CECUT qu'une partie des multiples facettes que propose le Centre Culturel de Tijuana. Mais une fois de plus, elle demeure l'un des éléments les plus –si ce n'est le plus- originaux. Sans doute parce qu'elle est l'une des seules –avec sans doute les arts plastiques-, à proposer une orientation qui ne

[34] L'histoire de ces centres culturels reste cependant à faire de manière objective ; pour cette étude, nous n'avons eu accès qu'à quelques sources publiques : pages *web,* dépliants, ect., ce qui fait qu'en aucun nous ne saurions être totalment exhaustive à ce sujet.
[35] http://www.cecut.gob.mx/acerca.php (12/2/2009)

peut exister nulle part ailleurs[36]. La programmation musicale ou cinématographique est strictement la même que dans n'importe quelle ville universitaire des Etats-Unis ou même d'Europe ; les propositions théâtrales ressemblent beaucoup à celle d'une Scène Nationale française. Disons que la littérature –avec peut-être les arts plastiques, mais cela sort de notre propos- est l'un des éléments qui évite au Centre de se complaire dans son côté culture *mainstream* et lui donne une patine aisément post-moderne.

Mais qu'a produit le CECUT en matière de littérature ? (car sur ce point, sa déclaration de principes n'est guère plus explicite que celui de l'ICBC). Le service éditorial –ou la maison d'édition aux armes du CECUT- apparaît dans les dernières décennies du XXe siècles-. En 2009, son catalogue est particulièrement fourni[37], et on peut même y trouver des titres de G. Trujillo Muñoz et auteurs du même acabit. Les ouvrages sont marqués comme étant produits par le CECUT, mais aussi par le CONACULTA. Ainsi, il est évident que l'organisme local se place toujours sous l'autorité du système fédéral.

Parmi ces publications, on trouve aussi les lauréats du concours *Border of worlds, frontera de palabras*, aussi connu sous le nom de *Premio de Frontera Joven*. L'objectif du concours est très clair : récompenser chaque année un roman frontalier écrit par un auteur de moins de trente-cinq ans, résidant dans un des Etats frontaliers mexicains ou états-uniens. Le premier article du règlement est relativement clair sur le profil recherché :

> 1. Podrán participar las y los escritores mexicanos que residan en los estados fronterizos de México (Baja California, Sonora, Chihuahua, Coahuila, Tamaulipas y Nuevo León), y de Estados Unidos (California, Texas, Arizona y Nuevo México), de hasta treinta y cinco años cumplidos hasta el cierre de la convocatoria. Quedan excluidos: trabajos que se encuentren participando en otros concursos en espera de dictamen; obras que hayan sido premiadas en otros certámenes; las autoras o autores que hayan recibido cualquier premio otorgado por el Programa Cultural Tierra Adentro, y el personal de la Dirección General de Publicaciones

[36] G. Trujillo Muñoz, que l'on peut parfois soupçonner de partialité, dit à juste titre que *la literatura bajacaliforniana, para fines del siglo XX, es la fuerza que mueve a la cultura del estado, el arte que mayores reconocimientos recibe, junto con las artes plásticas, en el contexto de la cultura mexicana.* (*Literatura Bajacaliforniana del siglo XX, op. cit*, page 79) Pour confirmer ses dires, il suffit une fois de plus de jeter un oeil à l'affiche du cinéma du CECUT et à la programmation de musique symphonique: du bon *mainstream,* peut-être, mais du *mainstream* tout de même, quant à la création locale et orientée vers la frontière, il faudra peut-être repasser d'ici à quelques décennies.

[37] Et la plupart des titres postérieurs à 2001 peuvent être entrevus sur le site du CECUT à l'adresse : http://www.cecut.gob.mx/novedades.php. (12/02/2009)

del Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, así como del Centro Cultural Tijuana. [38]

Pour organiser le concours et autres événements littéraires, le CECUT a constitué du reste un collectif satellite, qui répond au nom paradoxal de *Tierra Adentro* (curieux, en effet, de nommer d'après l'*hinterland* un travail sur la frontière), dont les membres, issus surtout du journalisme et de l'essai, constituent le jury.

Les règles pour obtenir un récit vraiment frontalier sont beaucoup plus précises que pour le *Premio Estatal* : les candidats doivent résider dans un Etat frontalier, avoir moins de trente-cinq ans et ne jamais avoir remporté le prix. Jusque là, tout semble correspondre à l'appellation du prix. Mais le projet n'a de binational que le titre: *podrán participar las y los escritores mexicanos que residan en los estados fronterizos de México […] y de Estados Unidos*. Sont donc exclus d'emblée les auteurs états-uniens en langue espagnole ; le côté *binacional* serait donc assumé par les auteurs mexicains résidant aux Etats-Unis[39] -d'ailleurs les grands gagnants de la plupart des prix.

Le *Premio Binacional de Novela Joven* est donc aussi paradoxal que le nom de l'organisme qui l'organise. Si on analyse le profil du lauréat-type, on trouve généralement un auteur originaire des Etats du Centre du Mexique (Mexico et Etats satellites) étudiant dans une grande université états-unienne, ce qui présuppose un certain formatage. A l'heure actuelle, aucun auteur originaire de Basse-Californie, ou résidant en Basse-Californie, ou employant la Basse-Californie comme terrain d'écriture ne l'a remporté, ce qui exclut ces textes de notre *corpus*. Ce qui n'est guère un fait nouveau, mais bien un *leitmotiv,* puisque G. Trujillo Muñoz le déplorait déjà à la fin des années 1990 (et sur un fait concernant les années 80[40]). Ce qui indiquerait une certaine périodicité dans l'attraction-répulsion littéraire qu'engendre la zone frontière : elle est certainement liée au processus de conquête créative d'une apparente *tabula rasa* littéraire (combat entre les locaux et les visiteurs qui se solde par une apparente victoire des locaux) puis à celui de l'institutionnalisation du mouvement, donc à l'apparition de prix, de festivals sérieux et pris en charge par les autorités culturelles. Et là, le fameux *Premio binacional frontera de palabras* ouvre toute grande une brèche : il suffit de

[38] Cet article provient de la page http://www.cecut.gob.mx/convocatorias.php#c7, où l'on peut aussi trouver le reste du règlement. (12/02/2009)

[39] Bien entendu, l'article 3 du règlement, qui demande une copie de l'acte de naissance, veille à ce que cette clause soit respectée.

[40] Gabriel Trujillo Muñoz, *in La literatura bajacaliforniana del Siglo XX* : "*En 1981 se lleva a cabo el primer encuentro de literatura fronteriza en Tijuana. De casi cincuenta participantes, ni el 20% era oriundos o residentes del frontera norte de México. La reacción contra tales imposiciones y distorsiones llevó a que los propios escritores fronterizos buscaran explicar lo que la frontera significaba en términos tanto sociales como existenciales.*" L'invasion littéraire n'est donc pas un fait nouveau, mais périodique, qui se serait apparemment estompé pour mieux revenir.

vivre dans un Etat frontalier mexicain ou états-unien pour pouvoir participer. Ce qui pourrait amener d'autres visions et d'autres possibilités… ou plutôt la formation d'une sorte de norme frontalière, une norme qui commence à poser des codes.

Mais il y aurait lieu d'étudier plus en profondeur les constructions qu'engendre ce prix, et surtout de s'interroger s'il modifie ou non le terrain de la création locale. Pour notre part, et d'après ce que nous avons pu en juger, il est surtout en train d'engendrer un maniérisme frontalier pauvre en innovations, mais dont la constitution pourrait susciter une intéressante analyse ultérieure. Pourquoi, en effet, le canon se construirait-il uniquement autour d'un prix ? Quel est son formatage ? Pourquoi a-t-on plus de chance de le remporter si l'on a suivi des cours d'écriture ?

Outre ses publications et le *Premio Binacional Novela Joven*, le CECUT organise également le *Festival de Literatura del Noroeste-Trasladando fronteras*, qui permet à la fois aux auteurs de présenter leurs derniers écrits, mais aussi aux critiques de venir commenter les parutions de l'année, et aux universitaires de venir faire des conférences critiques. On remet également le *Premio Binacional* à cette occasion ; ces rencontres ont cependant tendance à tourner en vase clos ; la liste des invités est souvent bien similaire. Le premier Festival a eu lieu en 2002 ; à l'heure actuelle, on en sera bientôt à la septième édition. Les résultats, un peu comme toutes les productions culturelles, en Basse-Californie, sont inégaux mais intéressants. En tous cas, cela permet d'assurer une véritable visibilité à la littérature frontalière, en mettant souvent la génération fondatrice – Gabriel Trujillo Muñoz, Rosina Conde- en communication avec la nouvelle. Et, en quelque sorte, d'institutionnaliser la littérature frontalière comme mouvement à part entière. Car si le Festival s'appelle « del Noroeste », il ne faut pas oublier que son sous-titre est *Trasladando fronteras* : la frontière est posée comme objet littéraire à part entière ; objet de construction savante, objet de reflexion critique, et *in fine* objet d'écriture primordial pour déterminer enfin les bases de la forme de littérature qui existe pourtant depuis deux décennies. D'autres rencontres inter-étatales avaient certes eu lieu auparavant, mais de manière moins poussée et surtout moins institutionnalisée : la liste, jusqu'aux années 1990, apparaît plus ou moins mise à jour dans la *Literatura Bajacaliforniana del siglo XX* de G. Trujillo Muñoz :

> […] han surgido varios encuentros, festivales y coloquios, donde se han establecido los vasos comunicantes indispensables para oxigenar a la literatura bajacaliforniana actual, como el primer festival de literatura fronteriza (San Diego-Tijuana, 1981), el Festival de Poesía Bajacaliforniana (Mexicali, 1984), el Encuentro Poético de las Californias (Tijuana, 1984), el

> Coloquio de Literatura "La frontera y su Ámbito" (Mexicali, 1985), el Primer encuentro de Literatura de las fronteras (Tijuana, 1988), el Encuentro de Literatura Fronteriza (Mexicali-Calexico, 1990), así como los tres coloquios "Mujer, literatura mexicana y chicana" (Tijuana, 1987, 1988 y 1989) […][41]

Si, comme souvent au cours de notre étude, une innovation n'arrive pas dans un désert culturel et littéraire total, force est de constater que le Festival de Tijuana, s'il est le dernier avatar d'une série de tentatives de production, n'en est pas moins le premier à perdurer sur une durée de plus de cinq ans. Les manifestations antérieures ont certes existé et certainement été fructueuses –pour notre part, nous n'avons pu mettre la main que sur les actes du deuxième colloque de *Mujer, literatura mexicana y chicana*-, il n'en reste pas moins qu'elles ont été sporadiques et itinérantes. Le Festival de Tijuana est le premier à fixer une ville, un lieu et un système d'organisation précis (le CECUT, encore et toujours).

L'apparition du Festival de Tijuana est donc un pas de plus dans cette construction institutionnelle du mouvement pour et par des auteurs frontaliers. Avec quelques réserves dont nous nous sommes déjà occupés, et qui proviennent surtout de ce que le *Premio Binacional de Frontera Joven* est en train de fabriquer –cela nous paraît être le terme le plus adéquat-.

Les années 2000 sont donc un virage dans la perception de la littérature frontalière par les organismes parapublics, et surtout par la promotion qu'ils en font. La trajectoire de l'unité littéraire du CECUT est exemplaire en ce sens. Tout semble être mis en place pour que se construise et se mette en place une sorte de label frontalier ; la ville de Tijuana semble être l'endroit le plus adapté pour sa constitution. Au fond, le *Premio de Novela Joven*, le *Festival* et la maison d'édition du CECUT sont avant tous les instruments de la labélisation du mouvement frontalier, labélisation institutionnelle s'il en est, et qui provoque donc une sensation d'institutionnalisation du mouvement. A l'heure actuelle, il est peut-être trop tôt pour dire si le *fronterismo* va prendre des formes plus établies –et donc plus pauvres, car tout roman qui respecte forcément un cahier des charges perd une partie de son côté novateur-. Et, dans ce cas, devenir une sorte de maniérisme dans les lettres hispano-américaines. Le manque de recul nous interdit de nous y arrêter.

Nous pouvons juste constater qu'un nouveau centre littéraire est en train de se constituer, attirant peut-être aussi des écrivains du Centre et d'autres Etats non-frontaliers. Légitimée, la littérature de frontière va sans doute se systémiser et engendrer sa propre

[41] TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. *Literatura Bajacaliforniana del siglo XX*. Ed. Larva, 1997, Mexicali. Page 80.

forme de *mainstream*. A moins qu'elle ne se retourne comme un gant et n'utilise, une fois de plus, le système fourni par l'Etat pour muter et ouvrir de nouvelles perspectives. Ce qui est fort possible et tout à fait souhaitable. Seul l'avenir nous apportera une réponse, mais il y a tout lieu de supposer qu'elle sera tout sauf simple et manichéenne.

Si l'ICBC et le CECUT possèdent donc chacun un système d'aides à l'écriture par le biais de concours récompensant des œuvres déjà écrites, une autre aide locale à l'écriture est possible, avec l'aide du CONACULTA : le système des FOECA.

c) Les bourses FOECA : encourager l'écriture locale ?

Parmi les ouvrages de notre *corpus*, *Berlin 77 y otros relatos,* de C.A. Gutiérrez Vidal, a reçu en 2003 la bourse FOECA (Fondo de Estímulos para la Cultura y las Artes). Contrairement donc aux deux grands Prix littéraires de l'Etat, cette bourse ne se base pas sur un travail déjà achevé, mais est censée financer un travail artistique à temps plein, et la publication de l'ouvrage qui clôture ce travail. Cette aide à l'écriture –pour parler avec les termes utilisés dans la création littéraire française- peut donc permettre des créations beaucoup plus libres que les autres prix. Cependant, ces bourses ne récompensent pas seulement la littérature et sont toutes disciplines artistiques confondues. Ce qui peut être considéré comme déplorable si l'on considère le manque d'innovation dans certaines disciplines, heureusement, la littérature figure en bonne place pour ce qui est du nombre de bourses obtenues.

Le règlement est relativement imprécis et flou, comme nous allons le voir, beaucoup de propositions peuvent être retenues par les jurys :

> Podrán participar todos aquellos artistas que comprueben una residencia continua de los últimos tres años en la entidad. Deberán presentar una solicitud de apoyo, copia de comprobante de residencia, currículo artístico individual y/o de grupo, y el plan de trabajo por desarrollar durante la vigencia de apoyo que incluya explicación detallada del proyecto que se presenta a concurso: nombre del proyecto, objetivos, justificación, plan de trabajo calendarizado (estimación trimestral de los grados de avance), producto final, material de apoyo que se considere pertinente, carta de compromiso firmada por los solicitantes, guión

de la propuesta y una relación del equipo con el que cuenta. [42]

Il s'agit donc ni plus ni moins de ce qu'en Europe nous considérerions une bourse de création et/ou d'écriture. Les conditions pour l'obtenir sont extrêmement larges : il faut être un artiste et avoir résidé au moins trois ans dans l'Etat. Rien de plus –à l'exception d'un projet artistique, bien sûr- n'est exigé au candidat. Il y a donc de fortes possibilités pour qu'un auteur suffisamment sûr de son projet puisse obtenir une bourse pour subventionner l'écriture, puis la publication de son œuvre.

Toutes ces possibilités offertes par les organismes para-publics ont finalement une répercussion sur le milieu socio-professionnel d'appartenance des auteurs. La plupart d'entre eux sont des cadres de l'ICBC (Espinoza), des enseignants ou des responsables de département de la UABC –l'Université de Basse Californie- (Trujillo Muñoz, Yépez), ou travaillent ou ont travaillé pour le CONACULTA (Conde, Campbell) ; ce qui n'ôte rien à la qualité de leurs écrits mais délimite le lieu d'énonciation du mouvement. L'auteur frontalier peut donc être vu comme une émanation d'un système auquel il a contribué de manière parfois invisible, parfois explicite.

Le statut de l'auteur établi est donc, du fait de cette appartenance, parfaitement double : il a sa place dans les organismes d'attribution de fonds –il suffit de regarder le jury qui a attribué la bourse à Gutiérrez Vidal pour y découvrir deux membres de l'ICBC et un autre appartenant à la UABC-, dans les revues –G. Trujillo Muñoz, par exemple, dirige la *Revista Universitaria* de la la UABC-, ou par la direction de collections. Ce qui, une fois de plus, forme sciemment ou non une patine, une sorte de *border's touch* qui pourrait bien être en train d'aboutir à l'institutionnalisation du mouvement dont nous avons parlé, et à la constitution de formes préétablies et de figures imposées.

Mais ces trois émanations du système para-étatal ne sont pas les seules à exister. Il faut aussi prendre en compte l'Université de Basse-Californie, qui, comme tout organe de concentration et de diffusion des connaissances culturelles, a bien entendu un rôle important à jouer dans l'évolution des lettres frontalières.

[42] Conditions du dernier appel en date, celui de 2009. Le règlement complet peut être consulté page CC des annexes ou sur http://bitacoracultural.com/index.php?option=com_content&task=view&id=1722&Itemid=111 (12/02/2009)

d) Le rôle de la UABC

L'Université de Basse-Californie, la UABC[43], a joué, de même que les structures précédemment citées, un rôle déterminant dans la construction des lettres frontalières. Etant apparue avec l'Etat, en 1963-64, tout d'abord faculté très généraliste et plutôt axée sur le droit, les sciences exactes et la communication, la UABC devient à partir des années 1980 un autre vecteur de diffusion des arts et de la culture en général.

C'est notemment à l'unité de Mexicali que l'on doit les premières publications critiques de G. Trujillo Muñoz ou la publication de nouvelles de Rosina Conde, au début des années 1980. C'est également cet organisme qui va publier les premières anthologies de littérature frontalière. Un partenariat avec l'ICBC voit le jour au milieu des années 1980, qui permettra des éditions communes et un plan culturel suivi[44]. C'est également à la UABC que l'on doit une partie des premiers ateliers d'écriture, si l'on en croit la toujours très utile –encore qu'évidemment très subjective dans ses aspects critiques- *Literatura Bajacaliforniana del siglo XX* de G. Trujillo Muñoz :

> Los años ochenta inician con un aire nuevo: en 1980 surge el programa estatal de talleres de creación literaria por parte del Estado[45] […] y más tarde por la UABC en todo el Estado. Son el fermento de una nueva generación de literatos. [46]

Par la pratique littéraire engendrée par l'Université s'est donc créée une première génération d'auteurs –dont beaucoup appartiennent à la liste citée un peu plus bas sont d'ores et déjà tombés dans l'oubli-, mais dont les plus importants ont constitué les piliers de la première littérature de frontière: G. Trujillo Muñoz bien sûr, mais aussi L.H. Crosthwaite et d'autres tout aussi connus que nous n'avons pas inclus dans notre *corpus* pour être plutôt connus comme chroniqueurs ou comme poètes.

Mais l'apport le plus intéressant de la UABC, si l'on exclut la licence de lettres, possible à Tijuana et à Mexicali, et qui n'a encore donné ni critique ni écrivain visible est, indubitablement la *Gaceta Universitaria,* et, apparue un peu plus tard, la *Revista Universitaria.* La *Revista*, mensuelle, possède en effet un tirage assez réduit, mais important : une vitrine en quelque sorte.

[43] Son site internet, relativement incomplet, offre peu de données historiques: http://www.uabc.mx/ (12/02/2009)
[44] Là encore, il est difficile de trouver des références sur le site de la UABC autre que les programmations culturelles du mois à venir.
[45] C'est-à-dire, qui passera un peu plus tard entre les mains de l'ICBC.
[46] TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. *Literatura Bajacaliforniana del Siglo XX.* Larva, 1997, Mexicali. Page 78.

Vitrine qui a permis la publication d'articles d'une partie des auteurs de notre *corpus*, mais qui est aussi dirigée par l'un d'eux, puisque G. Trujillo Muñoz en est rédacteur en chef depuis les années 2000.

Toutefois, autant peut-être que l'ICBC et autres systèmes centralisés dans la capitale de l'Etat, on peut noter que l'univers de Mexicali y est surreprésenté ; la position hégémonique de Mexicali est cependant sans doute compensée par le rôle culturel chaque fois plus important du CECUT et du système mis en place à Tijuana. D'autre part, la UABC n'a pas, en tant qu'université, encore académisé le mouvement frontalier. Si nous avons vu que des cadres ou des enseignants appartiennent au mouvement, nous n'avons pas encore franchement décelé de traces d'une construction pédagogique autour de la littérature de frontière : il n'existe guère encore de cours l'enseignant. Le rôle de la UABC est donc plus scientifique. La recherche, elle, tourne effectivement autour du problème ; mais l'appareil critique ne s'approche pas le système d'enseignement. On serait donc tenté de dire qu'il n'y a pas de tentative d'institutionnalisation de la part de la UABC. Ou de volonté d'apprendre la littérature de frontière dès la première année d'université. La UABC est donc plus un acteur secondaire que le véritable protagoniste de la diffusion des lettres dans la sphère culturelle locale. C'est le versant critique que propose la UABC à travers la *Revista (*apparue dès 1962), et dont nous parlerons un peu plus avant, ou sa consoeur la *Gaceta*. Un versant critique souvent intéressant, mais également partisan, car beaucoup des intervenants, sont, comme ils le reconnaissent d'ailleurs en toute franchise, juge et partie.

*

Que ce soit l'ICBC ou le CECUT, l'histoire des organismes culturels de Basse-Californie est chronologiquement parallèle à celle de la littérature, des balbutiements des années 1970 à l'institutionnalisation du début du XXIe siècle, les deux processus sont concomitants. Comme nous l'avons vu, les deux organismes ont modifié le paysage littéraire et éditorial local, jusqu'à construire une sorte de label frontalier et ce que nous pourrions appeler une image de marque. La construction de la littérature frontalière s'accompagne donc de celle des infrastructures littéraires parapubliques locales. Si les ouvrages publiés sont progressivement de plus en plus nombreux, il semble cependant que

la qualité n'ait pas suivi la quantité ; de plus, l'apparition d'institutions de plus en plus ciblées quant au fait frontalier semble avoir engendré la construction d'une écriture peut-être moins innovante, plus maniériste et moins à la recherche de création stylistique. D'où une lente, mais certaine, séparation entre la littérature primée et la publication d'ouvrages importants, ou du moins innovants. Notons également que l'existence de la UABC et de son apport, du moins théorique, ne sont pas allées dans le sens de l'institutionnalisation, du moins jusqu'à l'heure actuelle. Dès lors, quel avenir pour la littérature de frontière en Basse-Californie ?

Il passe sans doute par l'apparition d'éditeurs indépendants, et par la recherche d'autres voies de publication. Il faut sans doute désormais analyser les formes de publication hors système d'Etat : y a-t-il eu fondation réelle de maisons d'édition spécialisées dans le *fronterismo* ? Si le mouvement littéraire est officialisé par les organismes culturels publics, engendre-t-il une cascade dans le secteur privé ? Ou bien l'édition indépendante reste-t-elle, en Basse-Californie du moins, extrêmement conviviale et participative ?

2. Tentatives de supports ne dépendant pas totalement de l'institution : de *Crunch !* à *Bitácora Cultural*

Malgré le *boom* de la littérature frontalière et l'apparition d'auteurs de plus en plus nombreux, l'existence de maisons d'édition indépendantes – c'est-à-dire n'ayant strictement rien à voir avec le CONACULTA et ses émanations locales, ou même les publications littéraires de la UABC- est un phénomène qui se développe relativement tard ; c'est-à-dire à la fin de la première moitié des années 2000. L'essor des blogs et de la littérature *internet* n'y est pas totalement étranger, tant l'acte même de diffuser un écrit s'en est retrouvé simplifié. On est passé des lectures et des gazettes souvent confidentiels des années 1980-1990 à une globalisation de la production de base, avec certes toutes les dérives que cela présuppose, qui a permis de nouvelles avancées sur le plan de la diffusion. A ce titre, le cas *Crunch !*, la maison d'édition-librairie en ligne de C.A. Gutiérrez Vidal, est intéressant. Mais son optique, essentiellement due au développement d'Internet, ne peut qu'être complétée par la présentation et l'analyse de revues semi-indépendantes comme *Bitácora Cultural*.

Intéressons nous d'abord au cas *Crunch !* qui, s'il est le plus récent, est sans doute aussi celui qui se rapproche le plus d'une perspective littéraire consciente et argumentée.

a) Le cas *Crunch !* et l'essor de la publication à la demande

L'un des exemples les plus intéressants à plusieurs titres est celui de *Crunch !* Editores, maison fondée par C.A. Gutiérrez Vidal en 2003. *Crunch !* ne dépend d'aucune structure institutionelle et publie, bon an mal an, une dizaine d'ouvrages dont beaucoup peuvent être classés dans la catégorie de la *narrativa*[47]. Si on y trouve d'autres noms déjà connus, d'autres semblent avoir commencé à y publier récemment.

[47] Le catalogue est disponible sur le site internet de Crunch ! : http://www.cruncheditores.com/ (12/02/2009)

Crunch ! a indubitablement surfé sur la vague de la littérature téléchargeable en PDF, mais pas uniquement. Intégré à un réseau qui lui permet de publier les livres à la demande, *Crunch* joue sur un double fil : d'une part, il permet d'éditer à des coûts extrêmement réduits, puisqu'*a priori* il n'y a de support physique qu'à la demande du lecteur –ou de l'auteur qui voudrait diffuser la version papier-, d'autre part il permet à la littérature frontalière de se faire une place beaucoup plus légitime que celles des simples blogs au sein des opérateurs de recherche *internet*. Encore une fois, cette simplicité de publication engendre une production importante, dans laquelle il y a évidemment à prendre et à laisser, mais qui permet néanmoins d'une présence et une puissance supplémentaire aux lettres de la frontière Nord.

Si le profil principal de *Crunch !* est situé à Mexicali –du moins en ce qui concerne sa place sur le site d'édition *online*-, ses visées en tant que système de contribution d'auteurs est beaucoup plus généraliste :

> Crunch! Editores es la primera editorial en México dedicada exclusivamente a la publicación de eBooks gratuitos en español y una red social inteligente.
> Como pioneros del libro electrónico nos interesa mantener vivo el ímpetu inicial de la world wide web, recuperando la idea de que el conocimiento debe estar al alcance de todos y ofreciendo nuestros títulos de manera gratuita.
> Nuestra línea editorial tiene un especial énfasis en la literatura, las artes, las ciencias sociales y las humanidades, y a partir de 2008, hemos decidido constituirnos como una red social que nos permita seguir compartiendo ideas y contenidos de calidad.
> Regístrate, tómate tu tiempo para echar un vistazo, invita a tus conocidos y haz nuevos amigos.[48]

Crunch ! existe donc en tant que site de publication en ligne, mais s'est aussi modernisé comme réseau de communication entre auteurs, qui s'ouvre donc à tout auteur ou prétendu auteur hispanophone. Mais il est tout d'abord intéressant de noter que la littérature fournie par *Crunch !* se veut globalisée : d'une part par sa position au sein de la diffusion des lettres mondiales, d'autre part par l'annonce qu'elle est la *« primera editorial en México »* d'*E.books*, c'est-à-dire qu'elle sort de l'*ambitus* purement bas-californien pour aller vers une définition plus vaste et plus large. Notons également que dans cette déclaration de principes il n'est nullement question de la frontière, comme si Internet et sa production en

[48] http://www.cruncheditores.com/ (12/02/2009)

ligne ne pouvaient être qu'ouvertes à tout le monde, à la fois en tant que diffuseur, mais aussi en tant que récepteur.

Du reste, il est relativement facile de s'y inscrire, ce qui montre bien la volonté d'expansion d'un certain système. Mais revenons au catalogue des ouvrages publiés en lui-même : il s'agit tout de même de textes certes basés sur les arts et la littérature, mais également très focalisés sur la frontière. La présence d'ouvrages de G. Trujillo Muñoz ou d'A. Espinoza ne nous semble nullement surprenante : *Crunch !* reste tout de même une maison d'édition reliée au monde littéraire de Mexicali et à ses principaux impétrants.

Crunch ! est donc une vitrine, une vitrine qui a la possibilité d'exister parallèlement aux maisons d'édition étatiques comme les éditions de UABC ou les émanations du CONACULTA, et surtout d'Internet, ce qui réduit considérablement ses coûts. La révolution médiatique du début du XXIe siècle a somme toute complètement changé la donne en matière de diffusion et de publication des œuvres.

La modification du paysage médiatique a aussi permis de construire des bibliographies en ligne, ce qui les rend plus accessibles de l'étranger, mais aussi de diffuser ces mêmes bibliographies sous un contrat *Creative Commons*[49], qui permet donc de citer et de diffuser l'œuvre, à la condition qu'elle ne soit ni altérée ni vendue. Tout but lucratif est donc, en apparence, exclu.

D'un point de vue sociologique, les membres de la communauté créée après 2008 seraient en grande majorité des auteurs nés après 1970, dont les écrits sont encore purement virtuels –*blogs, ebooks*-. Quoi qu'il en soit, il semble que *Crunch !* inaugure une nouvelle manière de faire de la littérature au Mexique, et encore plus sur la zone frontière.

En ce qui concerne celle-ci, il est intéressant de voir qu'elle n'apparaît que dans le catalogue et que la déclaration de principes admet tous les auteurs hispanophones : le but est de rassembler, et quelque part d'ignorer la limite existante. S'il existe une sélection des ouvrages liée à la proximité géographique des proches de l'administrateur du site, cette sélection ne se répercute pas au sein des *blogs* et des publications.

. Il faut cependant introduire quelques limites à ce processus : si *Crunch !* diffuse aujourd'hui une quarantaine d'ouvrages –principalement dans trois domaines différents (essai, *narrativa* et poésie), son champ d'action semble encore relativement limité. Il semble difficile de chiffrer encore la portée exacte des publications et, du fait de leur tirage individuel, le nombre exact d'exemplaires *Crunch !* en circulation. En ce qui concerne leur diffusion, il semblerait surtout que pour l'instant les plus prompts à s'en procurer

[49] Voir http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/mx/(13/02/2009)

soient…les auteurs frontaliers eux-mêmes. Mais les choses peuvent évoluer dans les années à venir.

Internet serait peut-être le seul endroit où la frontière demeure un objet thématique diffus, mais aussi un endroit où il ne s'agit pas de la seule thématique de recrutement. Sur le le long terme, ce sera peut-être le moyen de contrer la rigidification qui est en train de se jouer, mais rien n'est totalement prévisible. Reste que l'apparition d'autres *Crunch !* –ce qui devrait être possible vu l'apparente faible complexité de la mise en place- modifiera sûrement de manière durable le paysage des lettres frontalières.

Si en effet une bonne partie de la littérature frontalière abandonne le support papier – et c'est ce qui se joue là en partie- il y a de fortes chances pour que la littérature subventionnée par les concours –qui peut d'ailleurs, chose intéressante être le fait des mêmes auteurs- passe en position de *mainstream* et que le reste devienne un *underground*. L'*underground* de l'ancien *underground*, en sorte. Et tout cela, en moins d'un demi-siècle.

Crunch ! a beau être unique en son genre, il existe d'autres moyens de publication, peut-être moins indépendants, mais qui ne peuvent être attribués à un seul système étatique, ou qui possèdent tout de même assez d'intervenants hors académie pour ne pas être classifiés comme appartenant à l'un où à l'autre.

b) Bitácora Cultural

Bitácora Cultural[50], revue culturelle indépendante, ressemble, par certains aspects, à l'un de ses organismes fondateurs, le CECUT. On peut y trouver de nombreux articles sur ce qui a trait à la culture, dans l'acception la plus large du terme ; tout n'y donc pas digne d'intérêt. Par contre, certains auteurs comme G. Trujillo Muñoz ou autres y ont longtemps eu une chronique. C'est d'emblée cette hétérogénéité qui caractérise la publication, qui en quelque sorte cherche à créer une sorte de magazine culturellement utile. Contrairement à *Crunch !* ou aux publications subventionnées –dont les destinataires-types semblent relativement flous-, *Bitácora Cultural* vise un public bien déterminé : la moyenne bourgeoisie intellectuelle des grandes villes de l'Etats : universitaires, chercheurs, médecins. Moyenne bourgeoisie cultivée mais à qui il faut donner des dates de concerts, l'adresse d'un

[50] http://www.bitacoracultural.com (au 12/02/09)

restaurant à la mode ou un cours de philosophie orientale. On peut presque entrevoir son lecteur idéal rien qu'aux titres des articles : un universitaire ayant fait ses études en Europe ou aux Etats-Unis, amateur de grands vins, propriétaire d'un abonnement à l'année à l'opéra de San Diego et ne ratant pas une inauguration au CECUT.

Mais qu'apporte *Bitácora* aux lettres en général, et aux lettres frontalières en particulier ?

Tout d'abord, il s'agit d'un moyen de promotion et de diffusion des lettres relativement important, car, comme nous le verrons, il est diffusé dans tout l'Etat sous sa version papier, mais aussi par mail sur Internet. L'hebdomadaire joue donc sur les deux tableaux ; à l'inverse de *Crunch !* nous dirons qu'il a commencé par le papier pour ensuite se centrer sur Internet. Les deux publications sont strictement identiques. Chose intéressante, la revue donne non seulement les références de la plupart des événements liés à la littérature frontalière, mais permet aussi d'ouvrir de nouvelles tribunes à des auteurs frontaliers que certes l'on a déjà vus ailleurs (G. Trujillo Muñoz en tête), ce qui parfois peut être beaucoup plus intéressant que dans d'autres revues plus sérieuses comme l'est la *Revista Universitaria.*

Bitácora Cultural revendique constamment son indépendance… jusque dans la page dédiée aux annonceurs publicitaires, qui d'ailleurs nous donne certains chiffres que nous ne pourrions sans doute avoir autrement :

> Somos el único medio impreso independiente en la región, dedicado a la difusión del arte y la cultura.
>
> Tenemos un público constante de más de 15 mil lectores y cada semana va en ascenso.
>
> Nuestro sitio en Internet recibe un promedio de de 5,000 visitas únicas cada semana, y contamos con una base de datos de más de 15,000 correos electrónicos que semanalmente reciben nuestro boletín. [51]

Première chose, on remarque la revendication d'indépendance totale du journal, à la fois par le fait qu'il revendique sa position dominante en matière de publication, mais aussi en ce qui concerne les supports : il est effectivement le seul journal à visées culturelle publié de manière hebdomadaire en Basse-Californie. Mais ses chiffres, chose curieuse, sont uniquement ceux de l'édition Internet, et non du nombre d'exemplaires qu'il tire chaque mercredi (aux alentours de 10.000, selon nos sources).

[51] http://bitacoracultural.com/index.php?option=com_content&task=view&id=25&Itemid=101

Il faut préciser que *Bitácora* est entièrement gratuit pour le lecteur, qui n'a qu'à le récupérer sous sa forme papier dans les endroits partenaires : le CECUT, les antennes locales de l'ICBC, la UABC et ses « extensions » culturelles. Et s'il vit hors Basse-Californie, il peut s'abonner sans frais aux flux RSS.

Mais *Bitácora* est-il vraiment, comme il le prétend, un hebdomadaire gratuit et totalement indépendant, puisque entièrement financé par la publicité ? Il l'est évidemment plus en théorie qu'en pratique. D'abord parce que ceux qui y publient des chroniques « sérieuses », ou pour le moins liées à la littérature ou la culture en général sont ceux qui dominent déjà le monde des instances éditoriales officielles, que ce soit G. Trujillo Muñoz ou d'autres grandes figures du monde culturel local, comme H.F. Berumen, Sergio Rommel ou J. M. Di Bella –plus versés dans la critique littéraire que dans l'écriture de fiction-. Or, ce que G. Trujillo Muñoz publie –quasiment chaque semaine- dans *Bitacóra,* il peut tout aussi bien l'écrire dans la *Revista Universitaria*. Et il en va de même pour ses comparses. *Bitacóra* peut donc être vu, en quelque sorte, comme un organe supplémentaire de ce qui existe déjà, comme un instrument de diffusion plus large et surtout plus récurrent de la littérature locale. Sa parution hebdomadaire et son format papier relativement bon marché lui donnera toujours une longueur d'avance sur la *Revista Universitaria,* mensuel en papier glacé dont le tirage est beaucoup plus réduit (1000 exemplaires contre 10 000).

Bitácora peut donc être considéré comme un hebdomadaire relativement accessible, et par-là même, comme une sorte de matériau de vulgarisation de la culture frontalière. Il reste néanmoins plus acquis au commentaire et à la critique qu'à la création en elle-même.

B) **Percevoir et participer à la littérature de frontière hier et aujourd'hui : possibilités**

Une fois analysées briévement et de manière non exhaustive, les infrastructures littéraires de Basse-Californie, il est maintenant temps de chercher quelles sont les politiques éditoriales des auteurs et les buts qu'ils poursuivent en matière de diffusion des ouvrages. Il y a lieu également de s'interroger sur la durée de vie d'un ouvrage, son existence et sa distributino dans un univers culturel de plus en plus globalisé. Il est tout aussi nécessaire de nous interroger sur la diffusion du mouvement de par le monde et surtout sur l'impact qu'il commence à avoir aux Etats-Unis et en Europe. La littérature de frontière de Basse-Californie, du fait d'Internet et des différents moyens de communication, commence en effet à s'exporter et à devenir peu à peu disponible ailleurs que dans les librairies les plus discrètes ou sur les sites internet les plus reculés. Il s'agit donc de voir quels sont les processus de création, le statut et le parcours des auteurs.

a) Produire une littérature visible ici et ailleurs : quel statut pour l'écrivain frontalier ?

Dans sa toujours très utile *Literatura Bajacaliforniana del siglo XX*, G. Trujillo Muñoz dresse un portrait expansionniste du devenir éditorial des *narradores bajacalifornianos* :

> Además, buena parte de los libros publicados en Baja California a partir de 1980, tanto en forma individual como en colectivo, tanto independientes como institucionales, son la prueba más visible del nuevo perfil con que cuenta la literatura que aquí se realiza. Así, por más que alguna de ellas hayan sido editadas localmente, tales publicaciones han obtenido una respuesta favorable en el ámbito literario nacional por sus propias cualidades y virtudes. [52]

[52] TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. *Literatura Bajacaliforniana del siglo XX. Op. cit,* pages 80-81.

Si les termes employés sont quelque peu laudatifs, nul doute qu'ils résument bien le processus éditorial qui se dessine au cours de la toute fin du XXe siècle et le tout début du XXIe. Et le cas de G. Trujillo Muñoz lui-même est intéressant à plus d'un titre. Publié soit par des petites maisons d'édition (Larva, Sansores & Fernández, Times Editores) soit par des organismes para-étatiques (à l'occasion de certains prix, de Basse-Californie ou d'ailleurs, dans des recueils groupés) jusqu'au début des années 2000, il passe à ce qu'il serait convenu d'appeler l'échelle supérieure lorsque *Tijuana City Blues* est traduit en italien en 2005, puis publié sous le titre de *El Festín de los cuervos* par Tusquets, donc en Espagne, donc dans une sphère plus large qui embrasse tout le monde hispanophone. D'ailleurs, c'est cette publication plus large qui l'amène à être finalement disponible –bien qu'encore peu connu- dans les catalogues des fournisseurs de livres européens. Il reste cependant relativement peu cité comme auteur frontalier dans la sphère européenne et sa distribution demeure somme toute assez confidentielle[53].

Appartenant à la même génération, L.H. Crosthwaite a, en quelque sorte, connu le même chemin. Son premier recueil de nouvelles, *Marcela y el rey juntos en el paseo costero* (1988), aujourd'hui introuvable car tiré à un nombre relativement limité d'exemplaires, était produit par une maison locale. Son dernier roman en date, publié en 2001, *Idos de la Mente*, a été, lui, publié par Joaquín Mortiz, la grande maison d'édition de Mexico.

A la génération suivante, on remarque des cas plus rapides, plus spontanés. Ainsi, comme nous l'avons sans doute déjà vu, c'est assez rapidement que H. Yépez saute le pas entre les maisons d'édition étatiques et/ou locales et les grandes maisons d'édition centralistes. Ce qui n'intervient qu'après plusieurs décennies dans le cas de certains se fait pour lui très rapidement, à peine quelques années après des publications qui ont à peine été remarquées et aucune victoire à un prix local. *A.B.U.R.T.O,* publié en 2005, à la suite de *El Matasellos*, chez Random House Mondadori –maison d'édition qui sort déjà du cadre purement mexicain-, marque donc une sorte d'étape dans la littérature frontalière : celle d'un roman qui n'a plus forcément besoin des structures locales pour parvenir à ses fins, mais qui peut se faufiler dans une production nationale de plus en plus morcelée et transformée par les avancées du post-modernisme. Mais tout n'est pas dans ce cas dans la dernière génération ; repensons à l'existence de *CRUNCH !* et à la persistance des prix et

[53] Bien qu'il n'existe pas encore de traduction en français ni de possibilité d'obtenir *El Festín de los cuervos via* une librairie en ligne française (à l'heure où nous écrivons ces lignes, en mars 2009), nous avons pu observer qu'un fragment figurait dans le chapitre sur l'immigration du manuel de Terminale *Cuenta Conmigo* (Hatier). Resterait à savoir comment les auteurs se sont procuré la référence…

autres possibilités d'écriture, qui, pour le prix de l'Etat du moins, continue à être gagné par des auteurs frontaliers originaires ou résidant en Basse-Californie.

Dès lors, ne doit-on pas envisager les perspectives éditoriales de la littérature de frontière de Basse-Californie sur plusieurs niveaux et envergures ? Nous pouvons dire qu'il a toujours existé plusieurs niveaux d'écriture ; le plus difficile n'est assurément pas d'être publié[54] vu qu'il est facile de trouver des références d'auteurs relativement jeunes ayant déjà un ou plusieurs ouvrages parus, mais bien de perdurer : la plupart de ces livres ont en effet eu un tirage très faible –nous avons déjà mentionné le fait qu'un *Premio Estatal* oscillait entre 200 et 300 pour la première édition-, qui s'est amélioré puisque maintenant la première édition du *Premio Estatal* compte environ 1000 exemplaires. Ce qui est encore loin de constituer un tirage conséquent, mais qui au moins permet d'avoir accès aux œuvres à l'achat plusieurs années après leur parution. Du reste, le livre de Trujillo Muñoz paru « localement » -c'est-à-dire dans le Nord-Ouest du Mexique- au plus grand nombre d'exemplaires est *La Memoria de los Muertos* (2005), qui a été tiré à 2000. Autant dire que l'on n'atteint pas encore les scores des grandes maisons d'édition « centralistes », et que la diffusion va encore bien entendu à l'avenant de cette parution relativement discrète.

Du reste, quel est le statut social de l'auteur dans ce système ? Comme nous avons pu le dire lors de notre chapitre sur les structures publiques et parapubliques, aucun d'entre eux n'est qu'écrivain de fiction. F. Campbell a travaillé pour le CONACULTA, tout comme Rosina Conde. G. Trujillo Muñoz dirige, comme nous l'avons déjà constaté, la *Revista Universitaria* et enseigne à la UABC, campus de Mexicali. Yépez enseigne également à la UABC, mais à Tijuana, tandis qu'Espinoza est membre de l'ICBC. Moins liés aux pouvoirs publics, mais tout aussi représentatifs des activités multiples de l'auteur mexicain en général –car ce que nous sommes en train d'exposer n'est guère caractéristique de la Basse-Californie-, L.H. Crosthwaite maintient une activité de chroniqueur dans plusieurs journaux californiens, tandis que C.A. Gutiérrez Vidal a fondé *Crunch !*, dont nous avons déjà eu l'occasion de parler.

Aucun d'entre eux ne semble donc écrire de la fiction dans un but purement pécuniaire –sauf peut-être, et encore, de manière limitée, L.H. Crosthwaite-. Et tous ont un emploi dans une entreprise ou un système étatique lié à la culture et à sa diffusion. C'est cet emploi qui leur donne avant tout un statut d'intellectuel, une place proche des groupes décideurs en matière de publication. C'est aussi certainement cette place qui les a aidés à construire leur carrière, mais aussi a construit leur relation à l'espace où ils vivent –pour

[54] Un rescenscement du nombre de productions imprimées par an dans l'Etat de Basse-Californie et/ou par des auteurs résidents prenant pour thème la frontière serait intéressant à faire.

ceux qui résident encore en Basse-Californie- ou d'où ils sont originaires –pour ceux qui l'ont quittée. C'est en quelque sorte cette appartenance qui sert d'assise à leur discours. Ce n'est pas chose innocente, mais la Basse-Californie ne fait que prolonger un schéma existant déjà à l'échelle mexicaine : dans la plupart des Etats, les groupes qui gravitent autour du monde littéraire sont souvent composés d'universitaires et de membres des institutions culturelles. Et cela n'a pas vraiment diminué avec la diffusion croissante de la littérature frontalière. Il faut cependant prendre garde à ne pas réduire la littérature frontalière et ses auteurs à un groupe d'auteurs officiels et à une littérature subventionnée : comme nous avons pu le constater, et comme nous le constaterons au cours de cette étude, la réalité est beaucoup plus complexe.

Comme nous l'avons vu, l'essor de la littérature frontalière ne s'est pas non plus accompagné d'un véritable *boom* des structures de production, à la fois techniques mais aussi financières. Si la littérature de frontière aspire à une certaine institutionalisation, sa publication, elle, reste proche d'un *underground*. Les parutions issues de *Crunch !* et autres en sont la preuve : il ne s'agit pas de chercher à tout prix à conquérir un marché, mais bien de diffuser la littérature là où le besoin s'en fait sentir –d'où le fait que l'impression soit souvent plus subordonnée à une commande qu'à une décision de la part de l'auteur de se vendre dans un circuit local. Les circuits locaux étant du reste extrêmement resserrés, on comprend aisément pourquoi lorsque les auteurs recherchent une notoriété nationale, ils proposent leurs œuvres à une maison *chilanga*[55], voire espagnole. Le secteur semble donc détaché de tout aspect vraiment lucratif –sans doute parce qu'il reste un *underground* malgré ses récents succès-. Nous n'avons pas encore rencontré d'éditeur songeant à s'enrichir avec le phénomène de frontière, ni tout le bestiaire qui pullule habituellement dans le milieu littéraire ou semi-littéraire : agents, *scripts doctors*, directeurs littéraires et assimilés.

La nouvelle visibilité des auteurs frontaliers s'est néanmoins accompagnée d'un intérêt croissant pour l'histoire du mouvement. Il nous paraît intéressant de nous attarder un instant sur la vision que la littérature de frontière a d'elle-même. Certes, comme nous l'avons vu avec l'étude de G. Trujillo Muñoz déjà citée à maintes reprises[56], on n'y est pas à l'abri d'opinions d'auteurs qui sont parfois juges et parties, mais cela montre une cartographie depuis l'*hinterland* même du mouvement, et non à ses bornes ou ses frontières. Il nous paraît donc capital de nous y arrêter.

[55] De la ville de Mexico.
[56] *Literatura bajacaliforniana del Siglo XX*, *op. cit.*

b) Construire un regard critique sur la littérature de frontière

La littérature de frontière a très tôt été capable de mettre à la disposition du reste du monde – et, ne nous leurrons pas, à sa propre disposition- une réflexion sur sa place dans l'*ambitus* frontalier et ses relations avec le reste de l'univers intellectuel, qu'il soit *chilango*, mexicain au sens large, hispano-américain ou encore états-unien –les relations avec l'Europe sont encore trop récentes et n'ont pas assez été théorisées pour que l'on s'y arrête dans ce chapitre-. Cette réflexion, dont nous avons déjà pu voir des extraits dans la *Literatura Bajacalifornia*na de G. Trujillo Muñoz, n'évite certes pas les écueils de la subjectivité, tant le sujet analysé est proche. Mais Trujillo Muñoz ne s'en cache nulle part, et surtout pas dans la préface de l'ouvrage :

> Sobre un aviso no hay engaño. Aquí quiero dar constancia de que este libro no es una historia de la literatura bajacaliforniana ni una antología crítica de la misma, aunque tiene algo de ambas. […] Esta obra se remite a ofrecer, tanto a legos como a enterados del tema, un panorama de nuestras letras por medio de ensayos, semblanzas y reseñas vinculados por un orden cronológico y una visión, […], que responde a mis propios entusiasmos y querellas con respecto a una literatura de la que soy, desde 1981, testigo y protagonista.[57]

Ce qu'on serait tenté d'appeler un pacte de lecture est on ne peut plus clair : G. Trujillo Muñoz ne cache aucunement qu'il est juge et partie dans l'affaire, et que le travail qu'il va livrer correspond en grande partie à son ressenti de l'univers des lettres frontalières de Basse-Californie, qu'il côtoie presque depuis son apparition. Mais s'il nous faut laisser l'objectivité de côté, l'ouvrage de G. Trujillo Muñoz (et on l'aura bien vu au cours de ces pages !) nous est très précieux pour plusieurs raisons : d'abord parce que l'auteur, grâce au rôle qu'il a joué dans l'essor des lettres frontalières, a été un témoin de premier choix de cet essor. Ensuite, de par sa position importante, d'abord à l'ICBC puis à la *Revista Universitaria* de la UABC, il a eu accès à toute une série de documents qui sont, à l'heure actuelle, difficilement accessibles voire introuvables, et qu'il est difficile d'être subjectif sur des dates de publication et des résultats de prix littéraires. Enfin, de par même sa subjectivité, son travail nous permet aussi de voir quelles sont les relations qui se tissent entre les auteurs frontaliers et quel est leur rapport aux autres écrivains de même génération.

[57] TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. *Literatura Bajacalifornia*na *del siglo XX, op. cit.* Page 5.

D'ailleurs, G. Trujillo Muñoz est peut-être celui qui a consacré le plus d'articles (dans la *Revista*, mais aussi dans *Bitácora* ou sur des sites divers) à la littérature frontalière, son devenir et ses rôles.

Il est intéressant de comparer sa situation à celle de Campbell, qui lui aussi excerce une activité de critique, mais une activité devenue plus *mainstream*, et assez peu centrée sur la frontière, puisqu'on peut surtout lire sur son blog[58] des interviews d'auteurs du « Centre » voire espagnols, activité d'ailleurs concrétisée par la publication en 2004 de *Conversaciones con escritores*[59], qui contient des interviews d'auteurs européens et mexicains, mais aucun auteur frontalier. La plupart de ces interviews sont relativement anciennes[60], certaines datent de l'époque exacte de la publication de *Todo lo de las Focas* ; on peut donc entrevoir l'activité critique de Campbell comme étant complètement détachée de l'objet frontière (ce qui n'est pas étonnant si l'on sait qu'il ne réside plus dans l'Etat depuis les années 1980).

Les autres auteurs ne semblent pas s'être risqués à publier un ouvrage critique de l'acabit de *Literatura Bajacaliforniana*[61], les douze ans écoulés depuis sa publication ayant été capitaux pour la transformation de la littérature frontalière en Basse-Californie. En ce qui concerne la critique locale, exercée par des critiques qui ne sont pas romanciers, Trujillo Muñoz propose de se souvenir de quelques noms, qui sont effectivement ceux que l'on retrouve au gré des programmes de congrès et autres publications sur le fait littéraire en Basse-Californie –et cela a globalement peu changé depuis 1997- :

> En nuestra entidad, donde campea el refrito y la imitación barata de la literatura o de la filosofía tradicionales, el ensayo literario carece de antecedentes importantes. […] En la década de los ochenta, […] con los suplementos culturales *Identidad* de *El Mexicano*, […] se entrenaron autores como Ramiro León Zavala, Fernando Vizcarra, Humberto Félix Berumen, Leobardo Saravia Quiroz y Roberto Castillo. Quien no necesitaba entrenamiento era Sergio Gómez Montero, quien colaboró también en *Inventario*, pero cuyo espacio de publicación fue sobre todo los suplementos culturales de la ciudad de México. [62]

[58] http://federicocampbell.blogspot.com/ (03/10/2009)
[59] CAMPBELL, Federico. *Conversaciones con escritores.* Mexico, 2004, CONACULTA.
[60] On trouve même une interview de C. Fell datant de 1970, sur le roman latino-américain ! (pages 268-276)
[61] G. Trujillo Muñoz récidive en 2002 avec *Entrecruzamientos*, sobre d'annuaire critique sur la culture en Basse-Californie, qui, en ce qui concerne la littérature, n'actualise pas vraiment le propos et les conclusions de *La literatura bajacaliforniana*.
[62] TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. *Op. cit,* pages 91-92.

Là encore, si les opinions sur la critique littéraire préexistante n'engagent que Trujillo Muñoz, on remarque qu'une critique journalistique apparaît bel et bien au cours de la première décennie du mouvement, et que certains de ces critiques vont consolider très rapidement leur position au sein des lettres de Basse-Californie. S'il est particulièrement difficile de mettre la main sur des chroniques de cette époque –comme nous ne le déplorerons pas assez au cours de cette analyse-, en revanche, il est aisé de voir que nombreux sont les critiques –essentiellement originaires de Tijuana, d'ailleurs-, à avoir poursuivi une carrière dans les journaux et les systèmes de conférences locaux. Il est juste regrettable que leurs écrits, souvent publiés par des journaux locaux, ne soient pas plus accessibles. Les actes des *Festivales de Literatura del Noroeste- Trasladando Fronteras,* disponibles sur Internet, nous permettent, du moins pour la dernière décennie, de réparer en partie cette injustice, avec, en format .pdf, notamment des conférences de H.F. Berumen[63].

La critique frontalière a donc existé et perduré durant tout le processus qui nous intéresse ; si nous suivons les dires –aisément confirmables- de G. Trujillo Muñoz, nous notons de plus que cette critique a surgi presque au même moment que la littérature de frontière ; les formats d'écriture précédents n'en comportant point. C'est donc, une fois de plus, la démultiplication culturelle amorcée à la fin des années 1970 et au début des années 1980, et qui n'a jamais diminué depuis, qui a permis de publier des critiques sur le mouvement qui était en train de se construire. Tout semble donc être concomitant : structures, auteurs, appareil critique ; même si ce dernier demeure secondaire et subjectif. La littérature de frontière en Basse-Californie semble donc, d'un certain point de vue, s'être développée de manière plus ou moins homogène, avec donc un système critique à l'avenant, et donc l'éveil d'un regard spécifique sur ce qui était en train de se produire.

*

La littérature de frontière, si elle n'a pas de manifeste ni de canon initial concret, est pourtant bien consciente de son évolution. D'abord, en la retranscrivant à travers un système critique subjectif et interne, où dans certains cas les auteurs se critiquent eux-mêmes. Ensuite, par le jeu constant entre les différentes publications, les auteurs « établis » possédant, somme toute, une partie des leviers qui permettent la publication d'œuvres au niveau régional (prix, maisons étatiques, revues, voire maisons d'édition de petite envergure). Publier en Basse-Californie est chose facile, mais se fait

[63] http://www.cecut.gob.mx/festival.literatura.html (01/02/2009)

aussi au sein d'un certain réseau d'écriture, dans un certain monde, et peut être envisagé comme un but dépassable, en grande partie pour des raisons parfaitement techniques, à savoir la faiblesse des tirages, mais aussi la diffusion qui reste très confidentielle. C'est sans doute l'un des raisons pour lesquelles l'ancienne et la nouvelle génération semblent saisir la moindre opportunité de publier dans des structures à échelle nationale, voire internationale.

S'il faut trouver une conclusion sur les aspects les plus sociologiques de la littérature frontalière en Basse-Californie dans la période qui nous intéresse, nous commencerions par évoquer l'évolution croissante des possibilités locales et du nombre d'auteurs qui participent au mouvement. Une véritable infrastructure littéraire s'est mise en place durant ces trente années ; une infrastructure qui doit beaucoup aux politiques culturelles étatiques et aux investissements fait par les trois grands pôles culturels que sont l'ICBC, le CECUT et la UABC. La littérature de frontière est donc tout sauf un mouvement détaché de l'aide et du système public ; le fait que presque tous nos auteurs – mais c'est finalement chose commune au Mexique- travaillent pour l'un ou l'autre de ces organismes ne fait que montrer que ce qu'ils vont créer est détaché d'un art purement lucratif ou totalement expérimental. Il s'agit au contraire d'une pratique relativement raisonnée, instaurée par des personnages qui construisent leur carrière littéraire au même titre qu'un travail intellectuel et culturel inséré dans le monde frontalier contemporain. Le fait que tous, sans exception, jouent sur plusieurs tableaux nous montre bien que la littérature se fait non seulement lors de la composition des textes, mais aussi, une fois de plus, par le rôle joué par l'auteur dans l'univers intellectuel frontalier.

Ce qui, sans nul doute, va construire une optique différente de ce qui habituellement se lit sur l'univers frontalier. Un habitant de la zone, qui possède un travail dans l'univers culturel de l'endroit et soit a choisi d'y rester soit y revendique ses origines, a des chances de proposer un regard littéraire forcément différent de celui qui ne s'inspire que des coupures de journal de plus en plus violentes qui apparaissent sur le secteur. La violence, nous allons le voir, sera certes un thème omniprésent et fondateur de la littérature de frontière, mais un thème parmi d'autres, et plutôt un catalyseur qu'un instrument dramatique propre à faire constamment surgir du sensationalisme, qui est peut-être ce qui fonde le regard que le *mainstream* a sur l'univers frontalier. Le regard du frontalier, plus proche et partant, moins éloigné de sa cible, ne saurait être aussi imprécis.

L'heure est donc venue d'entrer dans les textes de notre *corpus*. Nous commencerons par ce qui nous semble le plus fondamental : définir les mises en perspective de l'espace frontalier et de ses habitants, à travers les œuvres que nous avons auparavant sélectionnées. Et, comme nous allons le voir, le premier élément de la littérature de frontière de Basse-Californie n'est pas la description de la violence, mais bien la revendication territoriale : c'est l'espace, le *topos*, qui passe avant toute chose. Ce qui, au regard du reste de notre étude, est peu étonnant.

II. L'UNIVERS FRONTALIER

Si l'on excepte certains ouvrages de science-fiction de G. Trujillo Muñoz, la plupart des textes de notre *corpus* ont pour coordonnées précises l'espace-temps frontalier moderne. L'utilisation d'un *topos* frontalier précis constitue déjà un acte de revendication en soi, puisqu'il introduit dans la narration les données d'un monde spatialement déterminé, et donc, avec lui, un certain nombre de données sociales et historiques. Il semble donc que la volonté d'ancrer la narration dans la réalité de l'univers frontalier de Basse-Californie soit primordiale. Mais cette volonté ne présuppose ni un réalisme borné, ni une vraisemblance inaltérable, et encore moins une frontière nette entre fiction et Histoire.

Pourtant, autant les personnages que les lieux semblent vouloir dresser une sorte de chronique de ce qui pourrait caractériser la vie sur la frontière des trente, voire des quarante dernières années. Le choix d'événements et de lieux montre bien une volonté d'écrire *depuis* la frontière, avec une grande précision, *ce qui se passe* sur la frontière. Il s'agit, d'une certaine manière, de revendiquer sa légitimité à narrer les événements d'une des zones les plus étranges et les plus propices à la fictionnalisation d'Amérique Latine. A travers la représentation d'espaces précis, les auteurs frontaliers « marquent » en quelque sorte leur territoire, leur zone exclusive d'écriture. Il semble donc nécessaire de créer un univers fictionnel qui corresponde étroitement à la réalité frontalière telle que la vivent ses habitants. Mais cet univers, une fois de plus, n'est pas forcément construit sur des représentations fidèles et mimétiques. La littérature frontalière ne peut en effet faire totalement abstraction de l'époque où elle se construit, et se doit donc d'être résolument post-moderne.

Cette postmodernité, étrangement, se manifeste bien plus dans la présentation de personnages schizoïdes et polymorphes que dans la représentation des lieux frontaliers ; celle-ci se doit d'être assez fidèle, et cette fidélité ne peut être entièrement fortuite, ni soumise à l'exigence de réalisme du roman moderne, depuis bien longtemps dépassée. Il faut donc chercher le sens qu'ont ces descriptions précises de la Calle Sexta ou de la Revo[64], le pourquoi de tous ces lieux (bars, routes, passages, rues, postes frontières) nommés avec une précision redoutable, précision qui se trouve au milieu de personnages soit fictifs, soit fictionnalisés, soit, chose encore plus troublante, entre les deux.

[64] Grandes rues touristiques de Tijuana, celles où se trouvent tous les bars les plus célèbres.

La représentation du territoire peut être bien plus mêlée à l'intime que celle d'individus ou d'entités proches du personnage. C'est en effet à travers cette représentation que le narrateur –et partant, l'auteur- s'identifie comme étant un vrai frontalier. Désacraliser la frontière ou lui donner un autre rôle que celui de la zone de passage vers un paradis (vision si omniprésente dans la représentation *mainstream* des frontières en général et de celle-ci en particulier) est déjà un manifeste en soi. Représenter son franchissement comme un acte banal, anodin, en est un autre. Présenter des personnages ancrés dans le territoire, qui font de ce monde leur terrain de chasse ou d'existence l'est aussi. Il s'agit, d'une certaine manière, de sortir la représentation de la zone frontière de la victimisation constante ; de transformer la limite en sorte de centre, de la faire devenir le cœur et non un simple point névralgique. Ici, il n'y a plus nécessité de montrer le migrant, le trafiquant de sans-papiers, la Border Patrol ou les *narcos*[65] comme les seuls personnages possibles d'un espace qui se réduit aux plus proches alentours des postes frontières, et dont les donnés spatiales sont aléatoires –car on les a récupérées dans un journal de Mexico ou dans un reportage d'une grande revue états-unienne-.

Au contraire, les décors et les personnages mis en scène par le roman frontalier, loin de dissimuler les inégalités et les remous sociaux de ce monde, les satirisent et les redessinent. Ce qui est peut-être rejeté est le sensationnalisme à tout crin, l'écriture venue de l'extérieur, la vision critique de quelqu'un qui n'appartient pas à ce monde mais tient à donner son avis sur le trafic humain lié au passage de la frontière, la drogue et la prostitution à Tijuana, ou les enlèvements d'enfants à Mexicali, et ce, uniquement pour condamner le monde où cela se passe.

Cependant, la littérature frontalière n'est nullement élégiaque et ne décrit pas l'endroit comme idyllique, bien au contraire. La connaissance parfaite du *topos* permet de rajouter une certaine couche de satire, et l'utilisation de personnages caractérisés curieusement, souvent de manière anarchique, permet de transformer ce qui n'aurait pu être que la peinture fidèle de la réalité frontalière en une sorte de scène spécialement agencée pour montrer la faiblesse de la condition humaine, voire ses côtés parfaitement ridicules. S'il y a un point commun entre tous les ouvrages étudiés, c'est qu'ils fuient le sentimentalisme comme la peste, tant dans la représentation du paysage post-industriel de Tijuana que dans la vision chaotique du Cañon Zapata[66] , ou dans la présentation de personnages originaux, souvent montrés dans leurs aspects les moins reluisants et les plus dérisoires. Le surhomme –ou la sur-femme- n'existe que dans leurs illusions, ou, s'il est présent, c'est de manière complètement altérée, dérisoire.

[65] Trafiquants de drogue.
[66] Défilé connu pour être un passage de migrants clandestins.

La représentation de l'univers frontalier est avant tout la mise en perspective d'un univers humain, dans ce que l'humain a de ridicule, de dérisoire et de faillible, mais aussi dans son esprit de possession et de conquête territoriale.

Voilà pourquoi il nous semble important de présenter dans un même chapitre, et quasiment de manière parallèle et comparative, la mise en perspective de l'espace et la construction du personnage frontalier.

A) Représenter l'espace frontalier : des territoires à faire (re)connaître

L'histoire de la littérature frontalière mexicaine n'est certainement pas dissociable de l'histoire nationale mexicaine, ni de l'évolution des relations internationales avec le voisin nord-américain. Il n'est pas fortuit en effet de la voir apparaître dans le dernier tiers du XXe siècle, alors que divers bouleversements géopolitiques font de la frontière Nord la région la plus active économiquement et sociologiquement de toute l'Amérique du Nord et Centrale.

L'objet de notre étude étant avant tout littéraire, nous ne nous étendrons pas sur l'impact démographique de l'industrialisation de la frontière Nord, ainsi que sur les conséquences de la fin du *Plan Bracero*. Cependant, il est intéressant de signaler que la Basse Californie ne devient un Etat souverain qu'à cause de l'attraction démographique exercée par la frontière, en 1964 –soit quatorze ans avant la publication du premier ouvrage de notre bibliographie, *Todo lo de las focas*. Nous avons schématisé dans le chapitre précédent les grandes lignes de ce que nous serions tentés d'appeler la littérature préfrontalière.

A partir de 1964, avec la nouvelle définition politique de la zone frontière Nord-Ouest –il ne s'agit plus d'une zone sous commandement militaire mais bien d'un Etat fédéral avec tout ce que cela implique- et la modification des rapports bilatéraux avec les Etats-Unis, c'est plutôt vers le monde frontalier que la culture des Etats du Nord va se tourner, dans une volonté de se différencier du monde culturel « centraliste »[67]. Univers culturel auquel le *fronterismo*[68] veut montrer qu'il ne lui doit rien, ou alors très peu de choses.

Dans un premier temps de cette étude, il nous semble nécessaire d'axer notre propos sur cet objet qu'est la frontière ; objet dont l'essence première est d'être la traduction spatiale d'un accord bilatéral entre deux pays, traduction qui se manifeste par la création d'une limite physique entre deux territoires. Dans un premier temps, il s'agit donc de traiter l'aspect

[67] Par « centraliste », nous entendrons toujours la culture *mainstream* mexicaine, provenant principalement de la ville de Mexico.

[68] *Fronterismo* nous semble le terme le plus approprié pour définir notre objet d'étude. Bien que le terme n'ait pas encore été excessivement employé, il nous semble plus concis que *literatura fronteriza* ou *literatura de la frontera Norte,* ou encore *literatura del Noroeste*, qui sont ses synonymes.

primordial de cet objet : sa territorialité, et donc tout d'abord comment celle-ci se définit par rapport à son principal antagoniste, ou du moins contraire : le Centre.

Le *fronterismo*, comme tout courant post-moderne, est avant tout un mouvement polymorphe et multiple. Mais plusieurs aspects se retrouvent dans nos trente-cinq années d'étude, malgré la disparité stylistique et thématique des ouvrages étudiés : l'un des premiers et des plus évidents est la revendication de l'objet frontière comme élément fondateur d'une parole non pas plus réaliste, mais du moins plus crédible que celle qui pourrait venir d'ailleurs, soit du *D.F.*[69] *;* soit de l'étranger. La représentation de l'univers frontalier est revendiquée comme marque de fabrique, propriété ininscriptible –mais intelligible- pour quiconque d'extérieur. Cette relation, si elle va évoluer au cours de notre période, restera cependant très ancrée dans la définition même de l'écriture frontalière.

Cette image de la frontière ne définit pas seulement les particularités d'un mouvement anti-centraliste, elle sert également à marquer combien la zone frontière est une zone d'osmose, de mélanges, carrefour culturel qui ne peut se résumer à la simple interférence avec la culture anglo-saxonne. A ce titre, la Basse-Californie est peut-être l'un des Etats les plus cosmopolites du Nord, voire de tout le Mexique. Il est clair qu'en dépit de l'apparente barrière de la langue, il est plus facile de mettre en place des échanges culturels avec les Etats-Unis qu'avec le Centre du Mexique. La frontière, cet élément commun, se transforme paradoxalement en objet symbole d'un mouvement continu, puisqu'il s'agit de représenter des personnages passant d'un monde à l'autre, appartenant à ces deux mondes puisqu'ils appartiennent à la frontière. Définir l'autre et se définir soi-même passe d'abord par une définition de l'espace propre et de l'espace étranger, mais cette définition est-elle facile sur la zone frontière ? Et d'ailleurs, est-elle tout simplement possible ? Le processus d'osmose n'a-t-il pas brouillé définitivement et explicitement les cartes ?

C'est d'ailleurs ce processus d'osmose qui fait de l'écriture frontalière le laboratoire idéal pour la représentation d'une certaine forme de désenchantement post-moderne ; alors que la littérature antérieure s'acharnait à ancrer ses personnages dans un territoire, une atmosphère, un monde, ici, dès le départ vont primer des figures exilées, migrantes, nomades, incapables de se fixer. Leur définir un univers propre paraît un acte proche de la gageure. Nous verrons néanmoins comment, à travers la subversion de la description de l'espace personnel, du territoire propre en ce qu'il a de plus intime, la littérature frontalière constitue un espace propre complexifié. Ces espaces troubles, fantomatiques, souvent aussi mortifères, schizoïdes et méphitiques que les espaces publics que nous aurons analysés

[69] Abréviation de *Distrito Federal*, l'appellation la plus commune de la ville de Mexico.

auparavant sont aussi caractéristiques du monde frontalier que les douanes, le quartier des plaisirs de Tijuana ou les parcs d'attraction de San Diego. Ils expriment simplement d'une manière individuelle et localisée un monde qui se veut massif et délocalisé.

1. Envers et contre tous les *autres* : *los chilangos*, *los gringos*

Il est peut-être extrêmement simpliste de poser le monde culturel de Basse Californie comme uniquement attiré par la frontière, cependant, en matière de littérature, cette vue se confirme assez bien, d'autant que la vie littéraire est somme toute dominée par les deux principales villes frontalières de l'Etat, Mexicali et Tijuana. Cette territorialisation existe dès le début du mouvement frontalier ; elle ne fera que s'accentuer avec le temps.

Si la frontière va devenir le dénominateur commun des univers littéraires qui vont se former entre 1978 et 2005, c'est avant tout par réaction envers la vision centraliste de la culture qui prévaut jusqu'à quasiment la fin du XXe siècle ; il faut se réapproprier l'univers frontalier qui est en passe de devenir un passage obligé pour auteurs *chilangos*[70] en mal de sensations, si l'on en croit G. Trujillo Muñoz dans ce passage déjà cité de son essai *Literatura Bajacaliforniana del siglo XX*. Si l'on ne peut qu'être convaincu de sa subjectivité, en revanche, le mobile premier de la littérature frontalière y est asserté :

> En la primera mitad de los años ochenta, diversas instituciones del Distrito Federal descubren que Baja California es frontera. Y lo mejor: que da buenos dividendos hablar, desde la zona rosa o desde algún café de Coyoacán, de la cultura fronteriza. En 1981 se lleva a cabo el primer encuentro de literatura fronteriza en Tijuana. De casi cincuenta participantes, ni el 20% era oriundos o residentes del frontera norte de México. La reacción contra tales imposiciones y distorsiones llevó a que los propios escritores fronterizos buscaran explicar lo que la frontera significaba en términos tanto sociales como existenciales[71].

C'est donc d'abord une réappropriation de la mise en scène –ou plutôt en texte- de l'univers frontalier à laquelle se livrent les premiers auteurs *fronterizos*. Une réappropriation qui transparaît avant tout par une excellente connaissance de la topographie et de la toponymie locales : s'il est un élément réaliste dans cette écriture, c'est bien celui-là.

[70] Habitants de Mexico DF.
[71] TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. *Literatura Baja Californiana del Siglo XX*. Editorial Larva, Mexicali, 1997.

a) Le *topos* frontalier comme chasse gardée littéraire

Le *topos* est clairement défini, de manière à ne laisser aucun doute quant à la place géographique occupée par l'énonciateur : il connaît physiquement l'endroit dont il parle et multiplie les noms déterminants de cette géographie :

> Las tardes en la costa son frías, heladas como el Pacífico, sordas como la corriente de Alaska que desciende a un costado de la península hasta caer en curva frente a la bahía de Sebastián Vizcaíno.[72]

Ici, s'il ne s'agit pas encore de description de l'univers frontalier en lui-même, mais la description des alentours de Tijuana est d'une grande précision. De plus, ce passage se trouve quasiment à l'incipit de *Todo lo de las Focas*, ce qui lui donne en quelque sorte une valeur inaugurale : le monde frontalier n'est pas là à titre de décor exotique –pour exotique que puisse paraître la frontière aux auteurs étrangers- mais bien comme manifeste d'une nouvelle manière de traiter le Nord et surtout de l'écrire.

La mise en scène de personnages ancrés dans le monde frontalier[73] et leurs réflexions et souvenirs sur ce monde en pleine évolution, réflexions et souvenirs qui se veulent sinon réalistes, du moins véristes, font aussi partie de cet esprit :

> Para Morgado, Tijuana era un puente, una fila de autos, el paso inevitable rumbo al Parque Balboa y Sea World, en San Diego. Una parte de su infancia. […] Tijuana era un manchón de cerros y calles serpenteantes en su memoria. Mucha gente de compras, muchas tiendas de segunda. Anuncios de neón gigantescos y calles lodosas.[74]

Ici, si parfois la description est floue –notamment à la fin de l'extrait-, en revanche, on assiste à une resituation de la réalité frontalière par antonomase –les alentours des

[72] CAMPBELL, Federico, *Todo lo de las Focas,* Fondo Editorial, Mexico DF, 1978, page 11
[73] Nous aurons l'occasion de revenir plus avant sur le rôle joué par certains archétypes dans la construction des personnages.
[74] « Tijuana City Blues » *in* TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel, *Tijuana City Blues,* Sansores y Fernández, 1999, Mexico DF, page 31

postes de douane à Tijuana- dans l'histoire personnelle du personnage. Le monde de la frontière est d'emblée caractérisé comme étant intimement lié au protagoniste ; plus qu'un décor pour des actions misérabilistes ou picaresques, c'est avant tout une partie de l'histoire cachée de la diégèse qui se révèle en quelques lignes. Et cela semble dire que seul un auteur local peut se permettre une description similaire ; qu'il est presque impossible à un *chilango* –ou autre- de décrire la ville avec une telle acuité – d'ailleurs, le souhaiterait-il ?-. Tout au plus serait-il capable d'enfiler des lieux communs comme Rubén, le père de Mario Aburto, qui, depuis son village de Michoacán, profite des invectives qu'il lance à son épouse pour donner sa vision du monde frontalier :

> « Deberías irte a la frontera, allá seguro consigues un trabajo de putita. Allá seguro un gringo te confunde con un burro y te la mete. Deberías irte allá. Cada rato salen camiones para Tijuana, vete, cerda […]»
>
> Su padre hablaba mucho del norte. El norte le atraía demasiado. El norte esto, el norte lo otro. Nunca había estado ahí pero era una de sus obsesiones, y es que muchas personas para el norte se habían largado y se decía que les iba mejor. Y que no volvieran decía todo. "Deberías irte al norte, allá seguro te contratan de mesera, y, si te pones abusada, hasta te pasan a los Estados Unidos, y algún gringo te pone casa o te hace su criada."[75]

Le discours de Rubén reprend les grands traits de ce Nord caricatural tel qu'il est vu au Centre : un endroit d'opportunités et de perdition (puisqu'il semble que la meilleure manière de gagner sa vie soit, pour une femme quel que soit son âge, une prostitution à la limite de la zoophilie), un endroit différent de la réalité d'énonciation (on peut remarquer un emploi très suivi de *allá)*, un endroit où les *gringos* –et quels *gringos !-* viennent faire leur marché. Mais ce Nord n'a pas de nom précis, et pour cause, Rubén n'y a jamais mis les pieds. Il parle donc d'un Nord flou, mythique et obsessionnel, une sorte d'au-delà dont on ne revient pas par choix. Rubén n'étant pas frontalier, il ne fait que mettre bout à bout des idées, mais non des données tangibles, lesquelles se traduiraient en toponymes plus précis que *para Tijuana, allá* ou encore *el Norte.* Il ne peut donc exprimer avec précision ce qu'est la frontière, juste des certitudes accolées sur des clichés (« *seguro que allá »*).

L'usage de termes appartenant à une toponymie rigoureuse semble donc capital pour asseoir la légitimité de l'énonciateur. Une légitimité issue, bien entendu, de l'univers frontalier lui-même. La moindre imprécision peut invalider le discours :

> Además en el texto se hacen aseveraciones como "comí una torta, por una calle que creo se llama Constitución". Ninguna persona que lleva casi diez años en la ciudad hubiera dicho así. La avenida

[75] YEPEZ, Heriberto, *A.B.U.R.T.O*, Random House-Mondadori, 2005, Mexico DF, pages 44-45.

> Constitución es la más conocida de Tijuana. Esa crónica no la pudo haber redactado o dictado Aburto. [76]

Ainsi, la légitimité de l'énonciation paraît se définir à travers une connaissance exacte du terrain, d'un périmètre qui va des limites sud des villes frontalières mexicaines à certains lieux emblématiques de la ville états-unienne limitrophe comme les parcs d'attraction cités plus haut dans la nouvelle de Trujillo Muñoz.

Du reste, il s'agit plus de créer une litanie de noms de rues, de lieux spécifiques –centraux ou pas- que de décrire de manière balzacienne ce monde. Si l'on donne des noms précis d'endroits existant ou ayant existé, en revanche, il ne faut s'attendre qu'à une vision floue et laconique de l'ensemble, réduite en certaines occasions à des détails ponctuels –parfois extraits de la petite histoire et des légendes urbaines locales- qui viennent compléter cette géographie avant tout toponymique :

> […]Atrás, como indefinida y fuera de foco, saltaba como un minarete la torre de control del pequeño aeródromo desde que la que se organizaba el servicio de taxis voladores entre Hollywood y el casino de Agua Caliente.[77]

Ici, le procédé cinématographique –*fuera de foco*- indique sans équivoque une représentation partielle et subjective de l'univers sensible frontalier, mais cette partialité et cette subjectivité ne font que rehausser la connaissance parfaite de l'énonciateur du monde frontalier des années 1940, puisque immédiatement après cette image brumeuse –d'ailleurs proche de l'esthétique des films hollywoodiens de cette époque- il nous donne des toponymes et des faits caractéristiques de l'univers *fronterizo* : Hollywood, le casino Agua Caliente de Tijuana, et ce fameux service d'aviation –qui exista effectivement de la Prohibition à la fin de la Seconde Guerre Mondiale-.

Il s'agit donc de revendiquer un espace et une histoire bien réels comme terrain d'écriture fictionnel, terrain qu'il s'agit de défendre contre des visions erronées venues de la culture centraliste. Pour la littérature et la presse du DF, le Nord est un endroit terrifiant où les trafiquants de drogue, les proxénètes et les *polleros*[78] règnent en maîtres. L'image du migrant comme victime devient capitale avec la fermeture de la frontière dans les années 1990 –voir l'essor d'une certaine littérature de témoignage à ce sujet, et l'omniprésence de récits portant sur l'immigration clandestine dans un journal comme la *Jornada* entre 1994 et 2000-. Il est de plus intéressant de voir qu'alors que les articles et les récits de passage

[76] *Ibidem,* page 215. Contrairement à ce que l'on pourrait supposer, ce passage se trouve en plein milieu de la diégèse principale. Nous y reviendrons dans le troisième chapitre de ce travail.
[77] CA MPBELL, Federico. *Todo lo de las focas,* op. cit. Page 14.
[78] Passeurs de migrants illégaux, souvent liés au narcotrafic.

s'acharnent à montrer le Nord et notamment la Basse-Californie comme un désert, un désert terrible, sec et aux conditions extrêmes. Si de tels endroits existent sans aucun doute, il est intéressant de voir combien les auteurs frontaliers vont éprouver le besoin de se centrer sur certaines parties de la zone frontière, hautement urbanisées –le Nord de Tijuana, les quartiers frontaliers de Mexicali-, et qui pour ce qui est de la densité urbaine n'ont strictement rien à envier à la capitale, bien au contraire. Cette vision réductrice de la zone frontière n'apparaîtra qu'à titre de parodie dans *Espantapájaros*[79], dans le passage concernant le personnage Armando Longoria, qui a d'ailleurs tous les traits du migrant tel que le dépeint les articles de la *Jornada*[80]. Dans cette partie du roman, non seulement il ne sera mentionné aucun toponyme précis, mais en plus, le passage se fera par dans un endroit parfaitement inhospitalier :

> Espero que traigan buenas chamarras. Por donde vamos a cruzar hace un frío de los demonios y en las montañas hace un frío cabrón, que te deja la cara tiesa. [81]

L'énonciateur principal, qu'il s'en défende ou non, a donc intérêt à se définir comme étant originaire de cet espace de narration, tel le chasseur à l'affût à l'intérieur de son terrain de chasse. Il peut s'y situer à travers divers procédés qui peuvent dépasser la simple énonciation diégétique. Le paratexte est particulièrement sollicité ; ainsi une nouvelle de Crosthwaite s'intitule *La Muerte es una cantina en la calle Sexta*[82] -ladite Calle Sexta étant l'une des rues les plus célèbres de Tijuana, perpendiculaire de la non moins célèbre Avenida Revolución, deux voies caractéristiques du Tijuana nocturne pour leur densité en bars, discothèques et autres *cantinas*. Cette nouvelle relativement courte semble d'ailleurs indiquer que toute chose peut être revue à l'aune du petit monde des *cantinas* de la Calle Sexta, même la mort :

> No hace mucho tiempo que murió el autor de este cuento. Hoy frecuenta una cantina con el amor de su vida […] Todo terminó cuando se le acabaron las cosas por hacer. Ahora vive su muerte en una cantina muy parecida a otra en la calle Sexta.
>
> […] La muerte es una cantina en la Calle Sexta.[83]

---

[79] TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel, *Espantapájaros,* Lectorum, 1999, Mexico DF.
[80] D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si le *pollero* qui emmène les migrants y fait référence (page 111)
[81] TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel, *Espantapájaros*; op. cit. p.113
[82] CROSTHWAITE, Luis Humberto. « la Muerte es una cantina de la Calle Sexta » *in Memoria del primer encuentro de escritores de las Californias*. Edition de S. Gomez Montero, J.M. di Bella, H. Polinkhorn, San Diego 1987.
[83] CROSTHWAITE, Luis Humberto. « La Muerte es una cantina de la Calle Sexta » op. cit.

Cette situation, à la fois diégétique et paratextuelle[84] de l'énonciateur sur le terrain de chasse frontalier peut également se trouver sous forme de note, d'avertissement au lecteur –une sorte de pacte de lecture avant le pacte de lecture- :

> Por azar global o historia mexicana puede que los nombres o ciudades de esta obra coincidan con los nombres, eventos o ciudades de la realidad. En esa obra, sin embargo, ya no son ellos. Todo lo que este libro contiene es otro. […] Además los hechos reales nunca lo fueron.
>
> Crucero 5 y 10, Tijuana[85]

La mise en garde placée avant l'*incipit* par Yépez peut paraître relativement paradoxale. En effet, il s'agit du seul endroit du roman où l'auteur ne se place pas immédiatement sous le signe de Tijuana –ici il ne mentionne que vaguement *nombres o ciudades,* ce qui peut apparaître comme le comble de l'imprécision-. Cette imprécision, imputée au temps qui passe (*ya no son ellos)*, fait que les signifiants des toponymes de la diégèse *correspondent* avec des signifiants de toponymes de la réalité. Ces signifiants seraient ainsi une sorte de grille pour lire une réalité mouvante ou une pierre de Rosette permettant d'interpréter la réalité frontalière et d'appréhender le véritable contenu du livre, qui n'est apparemment pas écrit. Au vu de la signature qui clôt cet avertissement, en effet, on peut assez facilement conclure que la seule réalité est celle de l'espace : en localisant dans l'espace l'écriture du récit (un carrefour fréquenté de Tijuana), l'énonciateur –certainement l'un des nombreux avatars de l'auteur- montre bien que son œuvre sera déchiffrable au travers de la connaissance –ou de la méconnaissance- qu'a le lecteur de la ville. Ce faisant, il se situe comme faisant partie intégrante de cette ville, et légitime par là son récit.

Cette défense du terrain de chasse peut certes paraître cryptique pour qui vient de l'extérieur ; mais elle reste lisible. Construire un objet littéraire à son sujet devient plus complexe : l'auteur frontalier semble finalement y parvenir en cherchant ce qui fait vraiment le monde frontalier, en cartographiant le terrain en quelque sorte, un terrain qui irait de la Calle Sexta à Sea World, en englobant l'élément principal du mouvement (et donc de notre étude) : la frontière. L'englobement devient primordial dans le sens où, contrairement à la littérature de témoignage, où le passage de la frontière devient l'élément central du récit. Mais ce passage est défini comme un acte banal, un embouteillage devenu, par la force des choses, comme un autre. Nous avons déjà noté que les toponymes ne

[84] Voir chapitre II.A.
[85] YEPEZ, Heriberto. *A.B.U.R.T.O,* op. cit. page 8

concernaient pas seulement l'univers urbain de Tijuana et de Mexicali, mais également certains lieux et rues de San Diego ou de Calexico, voire de Los Angeles –comme nous le montre le passage cité plus haut de *Todo lo de las Focas*. Mais si la réalité états-unienne possède un statut particulier, elle n'a pas cet aspect d'Eden propre au monde extérieur de la frontière. Elle est aussi composée de lieux précis, dotés de noms sans équivoque. Et la mobilité entre ces deux réalités est, dans la plupart des cas, possible et parfaitement faisable. Que ce soit des allers-retours ou des passages à sens unique, parfois violents ou difficiles, il semble que le fait de passer la fameuse *línea*[86] ne constitue pas un exploit en soi, pour peu que l'on sache être patient et que l'on ait des papiers en règle, ce qui est le cas de la plupart des habitants du monde frontalier. Celui qui y appartient véritablement revendique clairement son appartenance en montrant combien l'acte de traverser la frontière est en lui-même insignifiant. Ce qui n'exclut pas qu'une partie de ses personnages, souvent les plus modestes, en soit exclue :

> […] los vecinos que tenían un poco más de dinero ya habían salido una o dos horas antes a hacer fila a línea para cruzar rumbo a San Diego, donde trabajaban como jardineros, en la construcción, barriendo, en restaurantes. Los que no tenían pasaporte seguían igual de jodidos. Cada vez que Mario escuchaba el auto de algún vecino se encendía -a eso de las 3.15 horas- le daba coraje. [87]

Il existerait donc, entre les pauvres diables de Tijuana, une sorte de hiérarchie, entre ceux qui peuvent passer la frontière (extrêmement tôt le matin et pour remplir des emplois peu gratifiants) et ceux qui ne peuvent pas. Ceux qui ne peuvent pas passer sont les plus *jodidos*, certes, mais les conditions dans lesquelles les autres passent ne sont pas non plus mirifiques. De plus, Mario est furieux non pas à cause des avantages finaciers de ses voisins, mais, de manière absurde, parce qu'il pense que « *si tuviera pasaporte, […], no tendría que caminar a esa hora [las seis de la mañana] hacia la fábrica »*[88], alors qu'il a précisément choisi son usine parce qu'elle lui permet de se lever un peu plus tard, c'est-à-dire à quatre heures du matin. Soit une heure plus tard que ses voisins partis vers trois heures aux Etats-Unis… L'absurdité de la situation semble marquer, une fois de plus, la fameuse *jodidez fronteriza ;* et l'accès aux Etats-Unis cesse d'être chose miraculeuse pour se transformer en un élément supplémentaire de l'insignifiance de l'humain dans l'univers frontalier.

[86] Nom donné dans le langage courant de Basse-Californie aux postes de douane.
[87] YEPEZ, Heriberto. *A.B.U.R.T.O*, op. cit. 82.
[88] *Idem.*

b) La (les) représentation(s) mentale(s) de la frontière.

Cependant, si les fameuses figures de *jodidos* si chères à Yépez ne peuvent pas avoir accès au monde états-unien (et un accès purement économique puisqu'ils y vont pour remplir des emplois de second ordre), l'énonciateur du récit nous affirme un peu plus loin que la frontière n'est pas un lieu à proprement parler, ni même une représentation sensible ou physique mais bien une vue de l'esprit :

> La frontera no está afuera. La frontera está adentro, es una especie de raya que divide los dos lados de nosotros mismos, los dos hemisferios cerebrales, nuestras dos almas, que, desde hace tiempo, son binacionales y es suficiente cambiar apenas el escenario psíquico para, en cualquier momento, ser parte del ejército de Estados Unidos o- *the choice is yours*- ondear la bandera mexicana en el estadio Azteca después de un gol de nuestra escuadra tricolor. Para cruzar la frontera, Mario no necesita ningún documento. Le basta pensar y ya está del otro lado de la garita.[89]

La frontière est donc différente de l'espace tangible ou sensible ; elle est à la fois intériorisée et supprimée. L'espace frontalier est en quelque sorte indivisible puisqu'il ne fait pas partie du reste de l'espace national ; le locuteur frontalier –et les personnages qu'il met en scène- se définit avant toute chose comme formaté par le *topos* ; un *topos* qui n'a rien à voir avec ce qui pourrait exister ailleurs :

> A Tijuana, además, poco le importa que seas mexicano. Tijuana trata a México y Estados Unidos como un par de naciones muertas, que ya ni cuentan.[90]

Et si Tijuana se moque du fait que l'allocutaire soit mexicain ou non, il est clair que par contre, elle ne se moque pas du fait que le locuteur soit de Tijuana ou n'en soit pas. Le locuteur ne doit surtout pas s'éloigner de son point d'ancrage ; que ce soit du Crucero de la 5 y 10 ou depuis la Calle Sexta, il se positionne d'abord comme engendré par son univers d'étude, le monde frontalier.

C'est donc un processus cyclique qui se met en place : le monde frontalier ne peut être décrit fidèlement que par ceux qui le connaissent intimement, par ceux qu'il a fabriqués. En quelque sorte, les romans de Basse Californie se construisent en réaction

[89] YEPEZ, Heriberto. *Op. cit*. p. 182.
[90] *Ibidem*, page 132.

contre le Centre, mais aussi en réponse à une certaine vision de la réalité de la frontière. Et peu à peu, une forme de dialogue, certes incomplet, se construit :

> […] La frontera norte se ha vuelto, desde la óptica centralista del D.F., en un interlocutor visible, que se aparta, por sus singularidades, del resto de la nebulosa (y ninguneada) provincia mexicana. Así, Baja California pesa en el concierto de la literatura nacional.[91]

Ainsi, par la constitution d'une littérature apparemment différente de celle existant ailleurs, par la revendication même d'un *topos* particulier et verbalisé, les écritures de la frontière se forment comme interlocutrices et non suppléantes de la littérature centraliste, à l'antithèse même de ce que devrait être un mouvement régionaliste. Or, la littérature de frontière n'a de périphérique que les décors de ses actions ; elle ne cherche nullement à se complaire dans un rôle secondaire (celui de la *ninguneada provincia mexicana* dont parle Trujillo Muñoz) mais au contraire à redéfinir son espace comme une zone capitale culturellement parlant, et surtout dotée d'une culture propre qui n'a rien à envier ni au centre, ni à ailleurs. Ces fameuses *singularidades* se résument d'abord dans le quadrillage de cet espace par l'utilisation de toponymes précis, mais aussi sans doute par une vision différente du rapport au voisin états-unien.

Or, quels rapports de voisinage entretenir ? Quel rôle joue-t-il dans le monde frontalier ? Est-il, comme un certain manichéisme le laisse entendre, le Tentateur numéro un, celui qui transforme la zone frontière en bordels et casinos ? Est-il l'ennemi dont on doit se venger depuis 1848[92] ? Ou bien n'est-ce même pas un voisin, mais un semblable, engendré lui aussi par l'univers frontalier, mais uniquement placé de l'autre côté du Mur ?

Il est maintenant temps d'analyser comment le *fronterismo* tente de définir son identité grâce au *topos*, cette fois-ci non à l'encontre du lointain Centre, mais bien à travers sa relation avec le monde états-unien, qui devrait être une sorte d'au-delà, mais qui, par le fait même que la frontière ne peut être entièrement définie comme une limite dans cet univers particulier, ne l'est pas. La frontière, nous l'avons vu, est plus constituée par la rivalité avec le DF que par le Mur qui sépare le Nord du Sud, ce qui ne signifie pas pour autant une

[91] TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. *Literatura Baja Californiana del Siglo XX. Op. cit*. page 80.
[92] Annexion des Etats du Nord du Mexique par les Etats-Unis.

gringanización[93] du *norteño*. Cependant, et assez paradoxalement, le premier a besoin de la frontière, de ses lieux et du miroir états-unien pour se définir, de même qu'il lui faut le repoussoir du Centre pour comprendre son appartenance à un univers périphérique.

Voyons maintenant comment cette relation paradoxale s'illustre dans le mouvement *fronterizo*.

[93] De *gringo*, expression populaire pour désigner l'états-unien.

2. L'osmose frontalière : je est tous les autres.

Si le monde frontalier mexicain est géographiquement –et en partie culturellement- isolé du Centre, en revanche il ne peut que contenir –en une sorte de concentré- une bonne partie de la culture de masse états-unienne. S'il faut attendre les années 1970 pour que les médias mexicains soient accessibles au plus grand nombre en Basse-Californie, en revanche, les médias états-uniens sont déjà omniprésents dans les villes de l'Etat. Plus qu'un moteur culturel, la frontière est d'abord le vecteur puissant d'une diffusion de l'*American Way of life,* de la constitution d'une petite bourgeoisie consumériste locale. La littérature n'arrivera qu'après.

Comme nous l'avons vu auparavant, la frontière n'est au fond que l'épicentre d'une géographie extrêmement précise, une géographie qui reconnaît la Californie comme faisant partie d'un même territoire, un territoire métis, altéré par la proximité même de la frontière. C'est sans doute un phénomène que l'on peut qualifier d'osmotique[94], la frontière servant de catalyseur entre ces deux mondes. La littérature peut aussi être vue comme la résultante d'un certain inconscient collectif issu de cette osmose. Cependant, la manifestation de cet inconscient, contrairement aux revendications territoriales anti-centralistes, est surtout destinée à décrire en quoi la relation à l'autre –globalement états-unien- est avant tout une relation vers soi, et partant, un acte purement schizophrène. Il est en effet facile d'affirme, comme le père de Morgado qu'un jour la réunification des deux Californies viendra :

> « [La Isla de Coronado[95]] es mexicana », decía su padre, « pero nos la arrebataron los gringos, como siempre. Un día volverá a nuestras manos. Un día la bandera de México se izará en su cumbre, a toda asta»[96]

D'un autre côté, même si les *gringos* se sont emparés de l'île de Coronado, et que les mexicains attendent leur heure pour reconquérir, d'une manière ou d'une autre, la Californie états-unienne, il est clair que le corps étranger est là, dans la ville-frontière mexicaine, omniprésent, et que cette ville frontière est faite pour lui :

[94] Phénomène chimique d'interpénétration entre deux liquides ou solutions, qui laisse passer le solvant mais non la substance dissoute. (On peut considérer que, dans le cas précis qui nous intéresse, le solvant serait bel et bien le substrat culturel).
[95] Ile au large de San Diego.
[96] TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. *Tijuana City Blues*. Op. cit. p 31.

> Y si el territorio de Tijuana es todavía parte de México es por mero accidente.
>
> De cualquier manera, desde el siglo XIX, el desarrollo de Tijuana dependió fuertemente de las necesidades de Estados Unidos. […] La clave del boom de Tijuana como ciudad para norteamericanos fue la Ley Volstead –o "ley seca"- de 1919, […]. La misma ley que impulsó a la mafia estilo Al Capone y, por supuesto, a Tijuana. [97]

Tijuana –et, dans une moindre mesure, Mexicali, ville encore plus artificielle- sont des résultantes de l'influence méphitique de la frontière ; si elles se sont constituées, c'est quasi-uniquement par des phénomènes externes –d'abord la Loi Volstead, puis, dans une moindre mesure, la mondialisation : celui des *maquiladoras*[98]. En ce qui concerne Mexicali, l'influence frontalière, qui apparaît comme niée dans le discours courant, est satirisée dans bien des ouvrages :

> *Esas cosas podrían verse en Tijuana™, en Mexicali, nunca. Mexicali es una ciudad tranquila, de gente muy bonita. En Mexicali no hay narcotráfico; los narcos están fuera, en San Luis Río Colorado*[99] *o en Imperial Valley*[100]*, del otro lado de las fronteras, en Mexicali no. Esas cosas no se han dado, no se dan ni se darán.*[101]

Ici, l'insistance marque bien la reprise ironique d'une parole mainte fois entendue, et totalement fausse ; puisque l'action même de la nouvelle dont ce discours (dont on distingue difficilement le locuteur) est extrait met en scène des activités aussi *bonitas* que des meurtres, des suicides, du narcotrafic et de la pédophilie. Cependant, ce discours définirait une violence minimisée, où le Mal se trouverait soit derrière la frontière internationale (Imperial Valley), soit derrière la frontière fédérale (San Luis Rio Colorado), soit derrière la barrière naturelle des montagnes qui séparent Mexicali de cette capitale du vice qu'est Tijuana dans les imaginaires populaires. Car un autre narrateur affirme à plusieurs reprises dans la même nouvelle : *llamar a un taxi en una ciudad como Mexicali es*

[97] YEPEZ, Heriberto. *A.B.U.R.T.O*, op. cit. page 52.
[98] Usine d'assemblage de propriété industrielle étrangère, qui emploie de la main-d'œuvre à bon marché pour monter des produits finis destinés à l'exportation, à partir de pièces fabriquées à l'étranger. (Définition extraite du rapport spécial sur l'ALENA, revue *Equis*, Mexico, 1992)
[99] Ville limitrophe de l'Etat de Sonora, à une soixantaine de kilomètres de Mexicali.
[100] Banlieue de Calexico.
[101] GUTIERREZ VIDAL, Carlos Adolfo. « Berlin 77 » in *Berlin 77 y otros relatos*, ICBC, Mexicali, 2003. Page 53

arriesgado[102] *;* ce qui prouve bien que l'influence à la fois violente et lénifiante de la frontière fait aussi son travail à Mexicali, que ses habitants s'en défendent ou non.

En quelque sorte, la frontière –et cet autre qui se trouve derrière le mur- modèlent le monde qui se trouve de l'autre côté. Au Nord de la frontière, supermarchés et parcs d'attractions familiaux –dont les noms reviennent sans cesse dans les différents récits- ; au Sud, bars, maisons closes, tout ce qui permet un divertissement adulte. Les deux parties pourraient y trouver leur compte si cela ne supposait pas une certaine perte identitaire ou le dépassement d'une simple vision binaire de la réalité :

> Tijuana es una frontera con un fuerte sentido de su propia identidad. Aunque muchos dentro y fuera son de la irónica opinión de que Tijuana no tiene identidad alguna. [103]

Tijuana est une frontière, et être osmotique comme toute bonne ville frontalière, mi-mexicaine mi-californienne, or, Yépez sous-entend qu'il s'agit d'un phénomène plus complexe et indéfinissable. À force de mélanger deux réalités différentes, la ville s'est constitué une identité différente, mouvante, qui pourrait fort bien consister en ne pas avoir d'identité et à s'en vanter. L'osmose serait alors une sorte d'excuse pour permettre à la culture frontalière de rester prise entre acculturation et déculturation, et conférer à l'autre une place capitale car l'on ignore si l'on n'est pas soi-même cet autre :

> Una ciudad de adiós a Hegel. Una ciudad más allá de la síntesis. [104]

La zone frontière semble ainsi poser la question suivante: quand la transculturation et le syncrétisme sont devenus norme, une norme mouvante et quasi-insaisissable, qui est l'autre? Où est la différence ? Où est l'identité propre ? La frontière semble être le vecteur d'une symétrie imparfaite, voire d'une asymétrie totale ; en effet, on ne peut parler de déculturation que dans le cas d'une culture préexistante, or les zones urbaines frontalières ont été formatées par l'au-delà, par une constante osmose culturelle, par les migrations diverses et variées. Comme nous avons eu l'occasion de le mentionner précédemment, il n'est d'Etat plus cosmopolite que la Basse-Californie, puisque peu de familles peuvent faire état d'une lignée installée là depuis des siècles ce qui n'empêche pas que les réputations se bâtissent sur le *de donde vienen* et le *cuando emigraron*[105], c'est-à-dire sur le pays

[102] *Ibidem*, page 51.
[103] *Ibidem*, page 55.
[104] *Ibidem*, page 60.
[105] CONDE, Rosina, *Como una cashora al sol*, Desliz Ediciones, 2007, México DF. Page 50.

ou l'Etat d'origine et la date de la migration. Dans le cas d'une migration tardive ou à certaines périodes –comme par exemple après le tremblement de terre de 1985- l'arrivant devient parfaitement suspect et est renvoyé immédiatement dans la catégorie des Autres.

Catégorie où il reste cependant peu de temps, car si la frontière formate la ville et ses alentours, il est évident qu'elle ne peut que transformer celui ou celle qui s'y installe : Yépez, par exemple, utilise le verbe *tijuanearse* à plusieurs reprises. S'il n'en donne jamais une définition exacte, en revanche, il montre clairement combien cette relation est totalement aliénante :

> - Orita que la estoy viendo bien, ya me di cuenta que Tijuana fue hecha para mi. […] Ya soy Tijuana. Nomás espérate y ya verás. Esta fronterita ya encontró a su mero rifador[106] […] A Tijuana yo le hacía falta. Desde ahí va a comenzar todo, porque sin mi Tijuana nunca sería lo que tiene que ser. [107]

D'une certaine manière, l'espace urbain frontalier prend tout de suite possession, à la manière d'un esprit démoniaque qui annulerait complètement les quelques différences entre possesseur et possédé –si toutefois il en subsiste.

La frontière serait une sorte de mélange entre l'autre et soi, la somme d'inconscients collectifs divers, à l'origine d'un monde où je est tous les autres, et spécialement ceux qui ont le moins de ressemblances. La situation paraît tellement complexe qu'il n'y a plus lieu de parler de schizophrénie ou de syndrome de Stockholm –le *gringo* perturbateur serait alors vu comme l'élément agresseur externe fascinant le monde mexicain au point de le formater-, mais bien d'autre chose, si l'on en croit, une fois de plus, Heriberto Yépez :

> Tijuana es mucho más que hibridismo. Tijuana tiene todo que ver con la tensión. Tome dos imanes y; en lugar que se enamoren a través de sus polos contrarios, trate de que sus dos caras idénticas se embarren una contra otra, como alguien cuyo rostro estrella contra un espejo y luego, como clímax de dicha tortura, le obligas a que mire a los ojos de su propio reflejo indeseable; […] dese cuenta que la sensación de conjunción y disyunción, fuerza intensa, es Tijuana. Fuerza que da forma a toda la frontera.[108]

[106] *triunfador*
[107] YEPEZ, Heriberto. *A.B.U.R.T.O*; op. cit. page 48.
[108] *Ibidem*, page 60.

Il s'agit donc d'une attraction narcissique et, partant, contre-nature, incluant une certaine forme de violence – le mot *tortura* est tout de même employé pour désigner cette répulsion qui ne peut être qu'attractive. Et, à la manière d'un cercle vicieux, cette tension se retourne vers le monde frontalier dont elle émanait et l'altère à nouveau. L'osmose est non seulement totale, mais continue, puisque les deux zones, constamment en contact, ne cessent de mélanger leurs différentes cultures et visions. Se pose alors la question de la mise en perspective littéraire de ce phénomène, relativement plus complexe que la simple évocation continue de lieux emblématiques de la Basse-Californie. S'il ne s'agit plus d'une simple hybridation, mais bien d'un phénomène physique où la frontière serait le courant et les mondes environnants les conducteurs, il s'agit de se demander pourquoi la littérature frontalière cherche tant à affirmer une identité qui, apparemment, existe sans exister, et semble avoir des facettes multiples.

Une identité, qui, en apparence, se constitue d'abord par rapport et en opposition à un autre qui pourtant ne semble pas si distinct. L'image du miroir, utilisée par Yépez dans le passage cité plus haut, dit bien cette sensation : celle d'avoir un reflet de soi-même en face, mais un reflet insupportable dans le sens où il est exactement semblable à notre existence collective dans nos représentations intimes. Le problème est donc posé par l'hyperressemblance et non par l'altérité. La représentation du monde frontalier, en quelque sorte, agit pour Yépez à la manière d'un anti portrait de Dorian Gray : incapable de refléter autre chose que les différentes strates de sa propre image, et donc d'une réalité changeante. Dresser le portrait du monde frontalier, c'est montrer un amas d'images figées, d'évolutions diverses, un empilement de cauchemars.

Or, cette représentation de la réalité frontalière peut et doit exister, en grande partie à cause des principes que nous avons énoncés précédemment. Elle existe avant tout par une vision multiple et schizoïde du monde décrit, superposant les opinions et les versions. *Tijuana City Blues*[109] est, à ce titre emblématique de cet état d'esprit, puisqu'une bonne partie des premiers chapitres de ce court roman est constituée de visions différentes et opposées de Tijuana et de la frontière, comme s'il s'agissait d'une mosaïque :

> Para Timothy Keller, intuía Morgado, ese viaje no había sido el primero en su vida a esa ciudad carnavalesca y violenta, escandalosa como ella sola. Si era un californiano auténtico, Tijuana sería su patio de juegos, su

[109] TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. *Tijuana City Blues* ; op. cit.

> pueblo de diversiones favorito. Lo contrario de su propia percepción. [110]

Mais la perception de Morgado, le protagoniste, va aussitôt s'opposer à bien d'autres visions, citations et écritures sur un monde qui évolue constamment, et où la pensée de l'autre n'est pas forcément celle qu'on croit. Si le *gringo* se différencie par son attitude et sa manière d'appréhender la réalité frontalière, c'est sans doute parce qu'elle possède des caractéristiques spécifiques :

> La avenida Revolución mantenía un tráfico intenso, pero los turistas gringos no formaban una multitud sino grupos dispersos aquí y allá, yendo de una a otra discotheque, de un bar al siguiente, gritando y bailando, […]. Tanto los jóvenes como los viejos parecían querer quitarse todo rastro de inhibición o timidez y saltaban como danzantes en una procesión sagrada, como seguidores de una ceremonia nocturna llamada placer.[111]

Ce même *gringo* peut être également vu comme faisant partie du décor, comme un élément fondateur ou comme partie du décor de la fameuse Avenida Revolución. Et cette même Avenida Revolución semble avoir été inventée pour et par lui ; on a donc bien ce phénomène de miroir traître, à rétroalimentation, qui trouve en lui-même les éléments de son fonctionnement. Le *gringo* n'est pas forcément l'autre ; il fait lui aussi partie des meubles, des avatars engendrés par le Mur, des créatures issues d'une sorte d'atelier de savant fou qui aurait pour siège social les alentours de la zone de passage. L'identité frontalière n'existe que dans le sens où elle est représentée, narrée, écrite. Sinon elle n'est qu'une chose polymorphe et mutante :

> Tijuana es casi una ciudad imaginaria. Una serie de ciudades que solamente tienen unas pocas cosas en común: maquilas, narcotraficantes y dos mil migrantes por día esperando cruzar ilegalmente hacia Estados Unidos. [112]

Dès lors, ce monde irréel ne peut qu'être littéraire. Yépez nous précise bien que *docenas de autores han escrito sobre Tijuana*[113]; quant à Trujillo Muñoz, dans *Tijuana City Blues*, il offre, au travers des premiers chapitres de son roman, une litanie de noms connus (la Beat

[110] *Ibidem*, page 31.
[111] *Ibidem*, page 43.
[112] YEPEZ, Heriberto. *A.B.U.R.T.O,* op. cit. page 58.
[113] *Ibidem*, page 58.

Generation, différents historiens spécialistes de la Basse-Californie moderne et contemporaine) : comme si le monde frontalier, avant d'être la fameuse réalité de la drogue et des *maquiladoras*, était une émanation littéraire, une émanation d'abord issue d'une vision étrangère –des auteurs californiens en grande partie-, émanation qui peu à peu, par le jeu du miroir rétroalimenté exposé auparavant, est devenue cette vision propre au monde de la frontière.

Si nous aurons le loisir de revenir ultérieurement sur le rôle joué par l'intertextualité dans la littérature frontalière, en revanche, il serait bon de s'attarder ici sur l'idée d'un terrain propre à la création d'une littérature spécifique, certainement dotée de qualités propres, mais surtout inscrite dans le post-modernisme. La frontière, par son jeu de miroirs, ne permet-elle pas de mettre à distance le sujet pensant, et de reconstituer une vision du monde de plus en plus altérée ?

Il convient aussi de nous questionner sur le véritable sens –littéraire avant tout- de la représentation de cette frontière. Sachant que le but de toute frontière étant de délimiter deux mondes qui devraient être totalement différents, mais aussi de signaler *le risque de contamination ou de pollution de l'identité*[114]. Si cette définition peut correspondre à une vision du monde citée par les auteurs à titre ironique, comme dans le passage de « Berlin 77 » cité plus avant[115], ou pour illustrer des personnages momifiés dans leur attitude fasciste comme l'agent de migration mis en scène dans *Espantapájaros*[116] *:*

> Miren […] los ilegales nunca van a dejar de venir a Estados Unidos. Por más esfuerzos que hagamos, seguirán escurriéndose y quitándoles el trabajo a los verdaderos americanos.[117]

Ici, le personnage ne parle pas de contamination intellectuelle mais uniquement de contamination socio-économique. Cependant, le seul usage du verbe *escurriéndose* montre à quel point l'autre est transformé en une sorte de mal rampant, un peu à la manière d'une substance dangereuse que la frontière laisserait passer. Le discours raciste du susdit personnage ne s'arrête pas là, puisqu'il compare ensuite les mexicains à une *cucaracha* qui envahirait une maison et revendique la nécessité de les arrêter. La perméabilité de la frontière est vue comme un vecteur de pathologies ; le discours classique, hygiéniste, quasi-caricatural.

---

[114] AGIER, Michel. *Au bord du monde, les réfugiés.* Flammarion, Paris, 2002. Page 61.
[115] Page 12
[116] TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. *Espantapájaros*. Op. cit.
[117] *Ibidem*, pages 114-115

Mais mises à part ces représentations presque figées, le monde frontalier, s'il semble fondé sur une effective contamination, paraît en être fier :

> Miles de personas trabajan en San Diego, California, y viven en Tijuana. Las culturas se están remezclando en ambas direcciones. La gente de Tijuana tiene mentalidad de puerta giratoria. *We have revolving door minds.*[118]

Ce mélange, s'il ne mentionne que la mentalité des habitants de Tijuana, montre à quel point il est impossible de trancher tant la contamination est évidente. L'usage d'une forme progressive (*se están remezclando en ambas direcciones*) semble évoquer le processus sous tension, continu, dont nous parlions auparavant, qui ne risque pas de s'arrêter demain, vu qu'il a formaté les esprits de manière binationale et que le discours contient cette affirmation bilingue. Affirmation redondante, puisqu'elle redit la même chose sans la dire de la même manière, le locuteur –l'un des innombrables avatars de l'auteur- ne s'incluant que dans la version anglaise de la phrase. Ce qui lui permet de montrer ainsi à quel point il est difficile de se différencier de ce qui devrait être externe.

Ces différentes visions prouvent bien que loin d'être un cordon de sécurité, la frontière est avant tout un lieu de passage, une des *puertas giratorias* évoquées plus haut par Yépez. Et le fait même que ce soit une zone de passage sous-entend que sa littérature ne peut que décrire un monde multiple, au-delà même de la schizophrénie ou de la synthèse (n'oublions pas que Tijuana peut se définir comme *una ciudad de adiós a Hegel*). Paradoxalement, la frontière (qui devrait être une limite, une périphérie, une zone de protection) est à la fois l'origine et la résultante de cette multiplicité. En un sens le *fronterismo* ne peut que représenter cette sorte de cercle, de porte tournante, de mouvement perpétuel dans un univers en perpétuel changement, constamment mutant, qui construiit autant l'individu de la même manière qu'il est modifié par chaque nouvel arrivant – n'oublions pas que n'importe quel migrant doit pouvoir penser qu'il manquait à la ville, *que le hacía falta* à Tijuana et que son arrivée va modifier le devenir de la frontière.

[118] YEPEZ, Heriberto. *A.B.U.R.T.O.* Op. cit. page 55.

***

Dans cet univers osmotique, où l'autre n'est pas forcément autre et où l'on n'est pas certain de ce que l'on est soi-même, il est évident que la représentation des espaces propres va être aussi complexe, sinon plus, que celle des espaces publics. En effet, représenter le territoire d'un personnage, c'est en montrer une facette, une forme, un des aspects les plus intimes. Et c'est dans ces aspects les plus intimes que se manifeste aussi l'osmose frontalière et son étrange instabilité ; à la fois dans la relation du personnage au lieu, mais aussi dans l'importance jouée par le domicile dans la diégèse de la plupart des romans.

3. Les territoires intimes

Si le *fronterismo* n'a pas tout à fait de canon figé, il représente aussi un style de figures particulières, et met en place dès le départ des systèmes de narration complexes mettant en scène des personnages très caractéristiques. Ces personnages sont d'abord définis, comme nous l'avons vu, par le monde dans lequel ils gravitent, que ce soit les *maquiladoras*, les *cantinas* de la Calle Sexta ou les restaurants chinois de Mexicali.

Si nous définirons les différentes familles de personnages frontaliers plus avant, c'est parce qu'il est bon de commencer par ce qui semble être, comme nous le verrons tout à l'heure, la chose la plus stable d'eux-mêmes, à savoir leurs tanières. Ce qui est paradoxal dans le sens où la plupart de ces figures sont migrantes, instables ou en fuite.

Quel que soit l'éclairage donné à ces personnages, cependant, un point commun pourrait les rendre semblables une bonne fois pour toutes : leur inscription dans un monde mouvant, qui fonde leur identité dans le déracinement. Ces personnages sont construits dans une sorte d'incapacité à se positionner dans un endroit donné et y rester ; ce qui n'est pas étonnant si l'on pense que des villes comme Tijuana ou Mexicali se sont constituées par des migrations successives venues du Sud et qui les ont utilisés comme lieu de passage avant de trouver le moyen d'aller s'installer aux Etats-Unis.

Il serait cependant réducteur de parler de figures exilées. Toute la subtilité du *fronterismo* se trouve en effet dans cet intermédiaire entre migration et exil.

a) un lieu propre pour exister

L'identité des personnages se définit à la fois comme étant partie intégrante de l'espace tout en y étant étranger. Leur incapacité à se fixer semble inscrite dans leur être, et cette incapacité est paradoxalement compensée par une volonté farouche d'appartenir à un lieu, lieu qui peut être totalement dérisoire, comme ici les rêves d'Alma Blanca, le flirt que Mario Aburto vient de ramener chez lui :

> […] le daba por desear que en algún lugar del mundo existiera un cuarto al cual ella perteneciera realmente.
> Un cuarto que si ella se moría pronto, alguien pudiese visitarlo y saber que así era Alma Blanca.[119]

Dans ce passage du second chapitre de *A.B.UR.T.O.,* Alma Blanca, qui est une collègue de la *maquila* où travaille Mario, s'imagine que celui-ci est amoureux d'elle et qu'il va lui demander de rester vivre avec lui. Elle commence à fantasmer sur les murs de la maison, d'où une longue réflexion sur la possession de l'espace (dans les deux sens du terme) et ce qui en découle. Imprégné du lieu, le personnage semblerait acquérir une autre dimension, une véritable épaisseur, or, le problème, c'est qu'il n'en a apparemment aucune, qu'il est totalement insignifiant –puisque, pour hanter une chambre, encore faut-il avoir une personnalité exceptionnelle, intéressante, et la susdite Alma Blanca est décrite pendant plusieurs pages comme en étant quasi-dépourvue (plus loin, l'un des narrateurs déclarera crûment qu'*Alma Blanca casi no es*[120]). En revanche, le personnage de Mario, lui, habite tellement bien son espace à lui qu'un dédoublement s'opère effectivement, engendrant une sorte de double fantomatique qui semble polluer toute une scène qui sinon ne serait qu'un étrange -et pervers- rendez-vous amoureux :

> No eran paredes normales. Eran paredes en las cuales un hombre -y no exactamente Mario- estaba escondiéndose. [...]
> [...] Más que un cuerpo, un obicuo viejo que era un moco.[121]

Ce vieillard à la consistance répugnante, assistera à toute la scène, sorte de dédoublement fantomatique de Mario ou avatar de cet autre qu'il a été (ou qui a occupé cet espace, la chose n'est pas tranchée puisque plus loin on lira que *no hay tijuano que al morir no se quedara embarrado en alguna de las pareduchas de su pocilga*[122]). L'espace propre des personnages, qu'il soit terrain de chasse ou abri intime, voire refuge, semble définir et transformer leur personnalité ; mieux, il parle pour eux et les inscrit dans la réalité certes tangente –mais logique- de la diégèse.

Si le personnage peut s'y dédoubler, c'est parce que l'endroit fait corps avec le personnage et que, quelque part, ce dernier porte son monde intime en lui, où qu'il soit, et aussi peu reluisant que celui-là puisse paraître :

[119] YEPEZ, Heriberto. *A.B.U.R.T.O*. Op. cit. Page 63.
[120] *Ibidem*, page 66.
[121] *Ibidem*, page 66.
[122] *Ibidem*, page 66.

> Apenas Mario la abrazó de este modo, Alma Blanca ya sabía que Mario no estaba allí. Se había ido mentalmente a este lugar a donde él siempre se iba.
> A ese maldito lugar que ya empezaba a enfadar a Alma Blanca. [123]

Au vu de la description qui suit, le *lugar* en question peut d'emblée être défini comme une caricature totale de l'utopie – au sens parfaitement étymologique du terme-. Si la chambre fait corps avec Mario, c'est parce qu'elle existe, aussi, dédoublée, dans cette utopie complètement idéaliste où il sera une sorte de guide spirituel et révolutionnaire : en quelque sorte la chambre sert de palais de mémoire à cette projection complètement grandiloquente d'un Mexique superpuissant, anéantissant la frontière pour mieux conquérir toute l'Amérique. La frontière semble alors permettre de resignifier le territoire national au sein de l'espace privé ; la misérable chambre du personnage devient le lieu où se forge une nouvelle –et ô combien dérisoire- Révolution.

Les espaces privés servent donc d'espace où tout semble permis –si tant est qu'à Tijuana ou Mexicali tout ne soit pas permis d'emblée-, mais aussi de refuge à des modes de vie alternatifs, voire à des pratiques barbares. A ce sens, l'*incipit* faussement documentaire de *La Saga : una noveleta filosófica*[124] conforte encore notre propos :

> *Casi todos los encuestados preguntaban a los estudiantes si habían visto la casa del loco, apuntando con sus miradas a un desvencijado armatoste de madera y pedazos de cartón que se encontraba al final de la vereda.*
> *[...] Los vecinos mencionaban constantemente al loco, ya que llevaba más de seis meses encerrado en su torre.*[125]

Plus qu'un décor, la mystérieuse maison du *loco* –qui a tout les attributs de la maison du savant fou de film d'avant-guerre, le côté sous-developpé en plus- piège d'emblée le lecteur : il croit aussitôt avoir affaire sinon au personnage principal, du moins à l'un des protagonistes. Il n'en est rien au sens classique du terme, puisque le *loco* en question, aussi connu sous le nom de O'Reilly ou *El Órale*[126] va disparaître dès son terrier mis à jour, et devenir un élément méta-diégétique –si tant est que l'on peut classifier ou hiérarchiser les multiples diégèses de *La Saga-* : il est l'auteur supposé de la diégèse principale, dont le lecteur a entre les mains une version annotée par un autre narrateur inconnu. De plus, la

[123] *Ibidem*, page 79.
[124] ESPINOZA, Alejandro. *La Saga, una noveleta filosófica*, ICBC, Mexicali, 2003.
[125] *Ibidem*, page 9.
[126] En mexicain familier, interjection signifiant plus ou moins « Vas-y ! ».

survivance du fameux *loco* (apparemment un vétéran du Vietnam, peut-être déserteur) se fera en grande partie à travers l'analyse de l'image de sa maison dans le récit principal effectuée par le mystérieux auteur des notes de bas de page :

> 6-La referencia hace alusión a una actividad que, según testigos, era frecuente que Seamus realizara: consistía en mirar hacia el exterior de su casa, a través de un orificio bastante pronunciado que se encontraba justo en el tronco del árbol por el cual se treparon los estudiantes.[127]

A travers de l'image du monde observé par un trou, c'est au fond toute la construction de la diégèse de *La Saga* qui semble apparaître. Une énonciation qui ne peut être faite que depuis cet endroit fondé par le personnage, un endroit repoussant, isolé, fait de bric et de broc : en somme, toute la métaphore de l'écriture frontalière.

b) Un lieu intime à laisser derrière soi

Mais cette masure, aux apparences de nid, n'en est pas un refuge pour autant, puisque toutes ces constructions, qui sont autant de terriers à l'image de leurs habitants[128] sont faites pour être quittées, abandonnées, laissées entre les mains d'autres, qui n'ont qu'à les utiliser comme objet d'exégèse –comme le souhaitait dans le passage cité plus haut Alma Blanca dans *A.B.U.R.T.O.*-. La particularité de *La Saga* est que cette relation est placée au premier plan de la diégèse. Le roman commence en effet avec la fuite d'*Órale*, le fondateur du lieu, fuite qui ne peut s'apparenter à un départ dans le sens où elle s'inscrit déjà dans un processus d'errance :

> *El caso de Seamus O'Reilly, o El Órale, es peculiar en el sentido de que muy pocos de estos veteranos cruzaron la frontera para integrarse a la comunidad que los recibía. [...]*
> [...]
> [...] Que no fue hasta que llegamos cuando el loco del *Órale* se había sentido mal en la ciudad. Incluso los vecinos que sabían más o menos inglés dijeron que el tipo gritaba a los cuatro vientos que finalemente lo habían

[127] *Ibidem*, page 27.
[128] Que ce soit dans la *Saga* ou dans d'autres romans.

> descubierto, que desgraciadamente tenía que irse de ahí. [129]

Órale, apparemment en persécuté –persécution dont on ne saura plus jamais rien, ce qui peut laisser supposer une certaine paranoïa de la part du personnage -, s'était constitué une sorte de nid-terrier apparemment inexpugnable, dont il vient d'être délogé pour des raisons totalement futiles –un banal recensement du Ministère de la Santé-. Dès le départ, ce personnage –dont le repère constitue en quelque sorte le point d'ancrage de la diégèse- est situé dans un processus de mouvement, d'exil. Ce processus, resté latent pendant un certain nombre d'années, a été réactivé par la visite inopportune qui introduit le récit, plaçant en quelque sorte la diégèse sous le signe d'un impossible arrêt, d'une traque sans fin.

Contraste d'autant plus grand que ce que nous pourrions nommer la diégèse principale de *La Saga* –et, par moment, la méta-diégèse des notes de bas de page- se construit sur des figures d'enfermement, à travers la description d'une violence relativement en vogue dans le Mexique frontalier et contemporain : l'enlèvement (*secuestro)*. En ce qui concerne cette diégèse principale –il y a tout lieu de considérer que la méta-diégèse est construite en reflet par rapport à celle-ci, qui, rappelons-le, serait constituée à partir d'un manuscrit laissé par O'Reilly après qu'il a abandonné son nid-, le décor est vite planté :

> La escalera es muy larga. Mísera iluminación tintineante, un foco de neón tembloroso, arriba de la puerta. [...] La puerta está cerrada. Es la única puerta. Puedes regresar, bajar las escaleras, pero volteas hacia atrás. No hay escaleras. [130]

Cette prison –puisqu'il ne semble pas d'y avoir d'autre mot pour la déterminer- paraît, en creux, posséder les mêmes caractéristiques que l'étrange demeure du *loco* : une sorte de tour improbable dotée d'un escalier amovible. Tout l'intérêt de ce récit de poupées gigognes semble d'abord résider dans cette réversibilité de l'espace intime, à la fois cachette et prison. D'abord parce que l'énonciateur supposé de la diégèse –le fameux *loco*- transforme son territoire –un territoire qu'il a fabriqué de toutes pièces, de ses propres mains- en prison pour un personnage hypothétique, qu'il tutoie –on aura noté que tout le passage est à la seconde personne du singulier-. Le territoire propre devient terrain de

[129] *Ibidem*, pages 12 et 14.
[130] *Ibidem*, page 17.

chasse ou salle de torture. Cette impression est confirmée par la note de bas de page, qui se veut volontairement réductrice quant à l'interprétation du passage précédemment cité:

> 3) Asimismo, consideremos las bases que construyeron este pasaje introductorio, alusiones al encierro […], bien pueden ser un reflejo del entorno que rodeaba al autor, identificando un cierto paralelo con la torre donde se encerraba por días y días, según testimonios de los vecinos, ya que las condiciones de un espacio sin salida son muy similares a la construcción de madera que servía de guarida para Seamus. [131]

Si cette assertion confirme l'interprétation que le lecteur pourrait facilement faire du récit diégétiquement écrit par *Órale*, c'est qu'elle est là en quelque sorte pour banaliser – voire vulgariser- un récit qui semble au départ beaucoup moins terre-à-terre que les notes qui l'accompagnent. L'espace mis en scène –la fameuse tanière de Seamus-, commun à la diégèse et à la méta-diégèse, semble servir à la fois de frontière et de médiateur entre les deux récits. Dans l'un, il semble être la dernière cache, le lieu de l'élaboration d'une parole alternative ; dans l'autre, il sert de chambre de torture et de séquestration. Dans les deux cas, il s'agit d'un endroit hors-la-loi, protégé spatialement par sa position –en l'air, au fond d'un bidonville qui n'a rien d'engageant-. Dans les deux cas, il sera découvert et provoquera la chute de celui qui s'en sert comme cache. Dans les deux cas, il sera analysé à posteriori par des exégètes qui n'y comprendront rien. La mise en abyme est trop évidente pour être simple : si le lieu peut symboliser le personnage-énonciateur (qui est forcément une émanation altérée de l'auteur présumé), mais aussi représenter le livre en lui-même, livre qui n'est autre qu'un piège –puisqu'on ne parvient jamais à saisir qui sont vraiment les différents narrateurs, dont la parole varie constamment et dont le seul point commun reste la fameuse *guarida*.

En zone frontalière, le territoire personnel est donc avant tout un reflet des identités multiples de celui qui l'occupe ; mais aussi un lieu où ces identités appliquent leur propre loi, leurs propres fantasmes –à la manière de ces antres de sorciers ou de savants fous si chers à la science-fiction-. Cette vision est nécessairement schizoïde et irréaliste, car la frontière semble générer des illusions et autres phénomènes de hantise :

> El semanario había conservado sin ocupar la oficina del codirector asesinado. Esa oficina se mantenía cerrada y los empleados decían que en su interior se oían tecladazos y risas.

[131] *Ibidem*, page 19

> Algunos creen que el coeditor sigue vivo, o en realidad, nunca existió. Algo que no se puede negar: que un muerto codirija un semanario – su nombre sigue apareciendo- es típicamente tijuanense.[132]

L'espace intime, bien que multiple et réversible, semble toutefois déterminé par un être en particulier –ici un rédacteur en chef particulièrement fouineur assassiné par le Cartel de Tijuana-, être qui donne à ce lieu une sorte de patine et l'habite définitivement. Et comme l'assène Yépez –ou un de ses narrateurs-, peu importe la vraie histoire –que ce journaliste soit mort ou non, qu'il ait existé ou non- ; le principal, c'est qu'il continue à y avoir un bureau à son nom à Tijuana. Ce bureau semble en effet être la seule chose tangible qui reste ou qui ait jamais existé du personnage ; à la manière d'un mausolée, il perpétue une sorte de tradition locale. Nous parlions d'utopie tout à l'heure ; là, il y a plutôt lieu de parler d'hypertopie : en effet, nous avons affaire à une émanation diffuse, proche d'un phénomène de hantise *(tecladazos y risas)*, mais aucune des multiples versions mises en scène ne concorde sur la réelle utilisation de ce lieu, qui semble être un territoire vide, fantomatique, uniquement peuplé de manifestations étranges qu'il est impossible de prouver –l'auteur des notes prend bien soin de citer une parole étrangère : *los empleados*-. Paradoxalement, ce co-rédacteur en chef est, de par son bureau, dans une situation étrange : le fait que son nom paraisse toujours et que l'on murmure qu'il est toujours en vie semble s'opposer au fait que le narrateur insiste sur le fait qu'il soit *típicamente tijuanense* de publier encore le journal sous son nom. En effet, si l'on reprend la réplique bien connue et que l'on publie la légende quand elle est plus intéressante que la réalité[133], pourquoi s'attarder alors sur le fait que c'est un mort qui co-dirige le journal et sur la description du lieu ? Au fond, l'intérêt est dans tout ce paradoxe, dans cette réversibilité, dans ce flottement entre irréalité et phantasme, entre incapacité à déterminer la frontière entre les différentes versions tractées par les rumeurs publiques.

Ce genre d'espace est, dès lors, plus proche du palais de mémoire que du terrain de chasse. Il faut cependant nuancer cette mémoire : loin d'être parfaitement photographique, gardant une image parfaite des fondateurs ou des occupants du lieu, cette mémoire est altérée, démultipliée, comme passée au crible par l'univers frontalier, qui serait une fois de plus sa grille de lecture.

---

[132] YEPEZ, Heriberto. *A.B.U.R.T.O*

[133] *« If legend is more important than truth, publish legend ».* FORD, John, *The man who shot Liberty Valance*, USA, 1961.

c) Le territoire comme frontière entre les personnages qui en possèdent un et ceux qui n'en possèdent pas

Ainsi, le territoire devient une sorte d' formateur, mais aussi de marque du personnage, comme s'il devait s'établir une hiérarchie entre ceux qui en possèdent un et ceux qui en sont dépourvus, et comme si les premiers devaient constamment hanter les seconds :

> Me preguntaba si algún día iría a conocerla, encontrarla y fingirle que tenía mucho gusto en verla por primera vez a pesar de que me ocultaba en su casa y dormía en su cama, bajo sus cobijas, posesionado de cada una de las cosas en que ella había puesto sus manos. Empecé a comer en su mesa. […] Leía sus libros. […] Una carta dirigida a ella, el recibo de la luz, me daban su nombre, Beverly… […]; me inquietaba la posibilidad de que entrara sin tocar la puerta abriendo con la llave de *su* casa y me sorprendiera dormido en *su* cama. [134]

Cette situation de *Todo lo de las focas*, qui n'est pas sans rappeler le conte de Boucles d'Or, montre à quel point les espaces privés et les objets qui s'y trouvent sont investis de l'âme de leurs possesseurs. Celui qui prononce ces mots est un fugitif dont le lecteur ne sait pas grand chose au départ –et sur lequel il n'apprendra quasiment rien tout au long du roman, ni le nom, ni l'âge, ni qui il est, ni d'où il vient. Investissant un univers qui n'est pas le sien, toutes les informations que le lecteur aura sur sa personne seront transmises par cet acte de possession. De ce fait, cette remarque pourrait apparaître comme banale si cette possession n'appelait forcément un autre, un possédé, une sorte de Boucle d'Or usurpatrice et fière de l'être ; ici, cette fierté ressort dans la nonchalance du narrateur, qui décrit par le menu les activités qu'il accomplit sans jamais sortir du territoire qu'il a investi. Le spectre, le possédé, c'est lui, bien qu'il puisse être vu comme un parasite : après tout, il occupe le repère d'une inconnue qui a un nom et un espace à elle. Chose intéressante, le nom semble donner à la femme absente une identité transfrontalière : si elle possède un

[134] CAMPBELL, Federico. *Todo lo de las Focas*. Op cit, pages 27-28.

bungalow aux abords de Tijuana, elle ne porte pas moins un nom anglais qui laisse présumer son appartenance au monde *del otro lado.* En investissant l'espace de Beverly, le narrateur investit, aussi, quelque part, l'espace états-unien.

Un deuxième aspect nous paraît peu anodin. Autant dans le cas du rédacteur mort ou du *loco* cités précédemment que dans celui de la mystérieuse Beverly, leurs territoires sont présentés comme hantés mais désertés. Le rédacteur a disparu de la circulation –à supposer qu'il ait existé-, le *loco* s'est enfui, Beverly semble avoir abandonné sa maison. La représentation d'espaces propres semble donc une représentation en creux, par le vide, par une sorte de découverte archéologique faite par des narrateurs peut-être pas totalement fiables. Le monde frontalier semble vouloir figer le monde intime en une sorte d'immense litanie de lieux hantés, habités non par des vivants, mais par leur souvenir. D'ailleurs, il suffit de se rappeler que le souhait d'Alma Blanca, dans *A.B.U.R.T.O,* est bien d'avoir une chambre à elle seule… pour qu'en cas de malheur, les gens se souviennent d'elle.

Posséder un espace a donc une connotation létale, toute demeure pouvant s'avérer être la dernière. C'est sans doute cette létalité qui explique les fuites de Beverly ou du *loco*, et l'omniprésence de personnages errants, incapables de se fixer, d'être représentés dans un univers stable. L'influence méphitique de la frontière infiltre donc jusqu'au lieux les plus personnels ; elle s'y propage de manière parfaitement paradoxale, puisque, comme nous l'avons vu, si les lieux gardent longtemps la trace de ceux qui les ont habités, ceux-ci ne peuvent ou ne désirent pas y demeurer éternellement.

Ce paradoxe peut néanmoins apparaître comme cohérent dans l'optique d'un monde frontalier complètement altérateur, où les identités sont mouvantes et où la plupart des personnages n'aspirent qu'à la fuite. Malgré d'importantes modifications, ce qui semble y perdurer, ce sont les lieux en eux-mêmes, mais ces lieux s'emparent en quelque sorte de l'image de ceux qui les ont habités ou façonnés, sciemment ou à leur insu. Et ces espaces, une fois qu'ils ont aspiré la personnalité de l'occupant, peuvent être traîtres :

> Su casa era un doble que lo delataba. Su verdadera apariencia.
> Mario podía arreglarse, comprándose ropa no tan jodida. Pero mantener a su doble bajo una apariencia digna era muy difícil. Las casas suelen tener una existencia destructiva. Son dobles cómplices de las arañas.[135]

Ainsi, chaque personnage est en quelque sorte vendu par l'espace qu'il a tant bien que mal tenté de façonner, de rendre habitable. Une grande différence existe donc entre ce moi

[135] YEPEZ, Heriberto. *A.B.U.R.T.O*, op. cit. page 68.

social –le fameux moi qui finit toujours par s'exiler, mourir ou poursuivre sa route dans un mouvement perpétuel- et le moi figé sur les murs de l'espace privé –cet autre moi qui ne bougera pas, puisque enfermé, et partant, n'évoluera plus-. Ce second moi trahit tout ce que chaque personnage cherche à cacher dans des villes comme Tijuana ou Mexicali ; son identité d'origine, tout ce qui ne semble pas évident en lui et pourtant l'est doublement. Ici, Mario a longtemps cherché à dissimuler à son flirt qu'il était un *pinche jodido*[136] comme tous les autres ; il y serait du reste presque parvenu si son espace personnel ne l'avait trahi et donné à la face du monde cette image qui, nous dit le narrateur, est *su verdadera apariencia* –donc celle du *pinche jodido* qu'il affecte de ne pas être-. Dans ce monde où la schizophrénie semble être la norme, nul ne peut échapper à cette maison constituée comme le seul, immuable et véritable moi. Vision freudienne s'il en est, cette maison est en quelque sorte un objet d'attraction et de répulsion. Constituée par son occupant, elle attend son heure pour le trahir, ici aux yeux des autres en révélant sa condition sociale anodine –voire misérable- de celui qui l'occupe, ailleurs, il l'offre tout entier à l'envahisseur des lieux :

> Aunque durante aquella primera etapa de mi acercamiento a ella seguía siendo un ser anónimo, distante e inaccesible, al que me limitaba a contemplar, me sentí viviendo con ella.
> Me desperté hablándole.[137]

Ainsi, la maison à l'abandon de Beverly semble offrir peu à peu sa propriétaire absente au narrateur, par petites touches, de manière plus que sensuelle :

> Imaginaba que de tocarla en la noche sentiría aún el sol en su piel tibia, sus orejas, sus labios al besarme y que juntos correría o flotaríamos en el mar espeso.[138]

La femme est absente, mais peu à peu, à cause de la maison et de ce qu'elle contient, le narrateur ne peut que s'en rapprocher, jusqu'à entamer un dialogue, cependant entravé par l'absence : ce n'est pas la femme avec qui il communique, mais bien avec la présence qui semble hanter les lieux. Cette hantise semble s'accorder avec le caractère du personnage :

> Lo único evidente es que aquel bungaló era su casa. Tenía una manera de ocuparlo y

[136] *Ibidem*, page 67.
[137] CAMPBELL, Federico. *Todo lo de las focas*. Op cit, page 27.
[138] *Ibidem* page 26.

> abandonarlo que a nadie se le hubiera ocurrido tomarlo por una extraña. [139]

Conquis par le monde de Beverly, à moins que ce ne soit par la maison, le narrateur devient peu à peu une sorte de médiateur entre la maison et le lecteur, comme si seul le décor intime était le unique détail invariable d'un récit marqué par la multiplicité des narrateurs et des époques décrites.

De plus, la capacité de Beverly à laisser –ou à revenir- à cet étrange bungalow, mise en relief, montre bien combien la relation d'attraction-répulsion pour son lieu personnel est tenace, malgré sa perpétuelle fuite en avant. Au fond, si l'espace personnel est mortifère, il l'est avant tout parce que son possesseur premier ne veut pas laisser la place ; comme si la soupe des Trois Ours les attendait éternellement, toujours prête, toujours fumante, et que ces derniers étaient omniprésents pour posséder, et non chasser, les Boucles d'or frontalières.

Car ces envahisseurs –s'il est possible de les qualifier comme tels- sont aussi d'aspirants possesseurs. Si l'espace intime résiste, d'une certaine manière, à l'Autre en le possédant, c'est parce qu'il ne craint qu'une chose : être possédé à son tour par une entité plus puissante. C'est plus ou moins ce qu'indique l'*incipit* du roman intradiégétique de *Codicilo*[140] :

> "El día en que mis muertos volvieron a casa, yo estaba cocinando un pastel de zarzamoras. Ni siquiera escuché los disparos, ni siquiera supe cuánto de mi fue arrebatado en un instante. Sólo estaba atenta al pan que horneaba a fuego lento, como si fuera mi vida la que estuviera custodiando para un amo que apenas esbozaba su llegada."[141]

Cet énigmatique fragment, *incipit* d'un roman disparu de la circulation et retrouvé pour l'occasion, semble en quelque sorte montrer la conquête d'un espace propre, fermé, familier –puisqu'on y fait la cuisine- par une entité fantastique (les morts de la narratrice ?) qui accomplit une action presque inexplicable (pourquoi tirer s'ils sont morts ? Et sinon, sur qui tirent-ils ?) dans un espace qui apparemment était encore sien il y a peu – c'est ce que semble indiquer le possessif dans la proposition *mis muertos volvieron a casa*-. Cette entité semble boudée par l'énigmatique narratrice –qui, vu son activité, semble, elle, bien vivante- qui attend son maître, un maître sans nom et qui est en train d'arriver. S'il est impossible

[139] *Ibidem*, page 26.
[140] TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. *Codicilo*, Narrativa Eon, México, 2005.
[141] *Ibidem*, page 24.

de savoir si ce mystérieux *amo* et les morts qui reviennent ne font qu'un, en revanche, il est clair que la maison, sorte de fortin, a été prise et reprise, en même temps qu'une partie de l'âme de la narratrice.

Cet *incipit* intradiégétique est du reste annonciateur de la macabre découverte que feront les enquêteurs dans la maison de l'auteure de ces lignes :

> Encontramos hace unas horas [los restos de su hermana] en la granja familiar de los Brawley, California, junto con los restos de otras dos personas, probablemente los padres de Helen[142]. Su amiguita[143] contaba con una larga trayectoria en estos menesteres.[144]

Ainsi, à tous les niveaux de la diégèse de *Codicilo*, la maison en question, une banale ferme californienne, semble être le repère de la Mort, pire, son terrier, sa demeure. Un espace où l'on accède déjà à l'état de fantôme pour se faire encore plus annihiler –puisque les fameux *muertos* se feront tuer une deuxième fois par Helen, par son double littéraire et pour les besoins de son roman cette fois-ci. Si la chambre de Mario, dans *A.B.U.R.T.O,* ne faisait que dénoncer ses origines plus que plébéiennes et ruiner les fantasmes des filles qu'il y invite, chez Helen Stash, pour parodier Jarry, on y entre mort et on repart tué : pas de déception possible.

L'espace personnel est donc, comme nous avons pu le voir successivement, une émanation directe du personnage, et, bien souvent, la seule relation que le narrateur, et, partant, le lecteur, a avec lui. C'est en tous cas, dans ce monde mutant et schizoïde, une sorte de *continuum* de l'identité propre, que ce soit en bien ou en mal ; un *continuum* qui accompagne la transformation du personnage en créature de plus en plus frontalière et disparaît du champ de vision du narrateur. La stabilité apparente des murs contraste avec toute l'instabilité de l'univers frontalier, instabilité qui s'est propagée aux personnages. Les espaces propres ne sont pas, en apparence, des lieux de passage comme le reste des lieux publics frontaliers, mais bien des pièges qui contiennent, en puissance, tout ce que les personnages cachent au bar, à l'usine, quand ils passent la frontière ou font leurs courses de l'autre côté du Mur. Les personnages ont beau les fuir, leurs visiteurs rêver de choix impossibles, comme ici Alma Blanca, il n'empêche qu'il est déjà trop tard :

> Ella, teniendo a Mario y su doble juntos, decidió quedarse con Mario. El otro (ese cuarto) era horrible. Apenas se hiciera la

[142] L'auteure en question : Helen Stash.
[143] *Idem*.
[144] *Ibidem*, page 95.

> mujer de esta casa, la cambiaría o se irían pa otra parte; sepultaría todo lo que hay aquí.
>
> El viejo, pegado a las paredes, sabía que ella pensaba todo eso. Se aguantaba la risa.[145]

Les territoires personnels sont marqués de trop de détails intimes ; ils ont déjà piégé leur possesseur. En quelque sorte, ces espaces servent à résumer le peu de stabilité qui est celle des personnages sur la zone frontalière, mais il s'agit d'une stabilité biaisée, dénaturée ; ces endroits ont l'hospitalité d'une plante carnivore. Et s'ils perdent l'identité de leur possesseur initial, c'est pour faire entrer un autre, plus puissant et plus démoniaque –à l'instar du *daemon* littéraire qui s'empare d'Helen Stash et qui lui fait massacrer deux fois de suite ses morts au cours de la diégèse de *Codicilo* ; ou du *loco* qui abandonne sa tour à ses présumés personnages, bandits aussi violents que pervers-.

L'espace privé frontalier, s'il est moins source de revendications idéologiques, est, par contre, plus que l'espace public, le lieu de toutes les perversions et hantises liées aux phénomènes extérieurs. Une banale maison peut être encore plus vicieuse qu'une *cantina* de la Calle Sexta un vendredi soir, parce qu'elle est la représentation de tous les vices et les frustrations de celui qui y vit ou, pire, l'a abandonné à ses propres fantômes. Il n'est donc pas innocent que l'image de la frontière comme lieu d'échange forcé, de partage imposé et d'osmose biaisée : bref, de comportements qui sont autant d'altérations de la volonté, de vérités schizoïdes qui ne mènent qu'à la dépossession identitaire, et à des démultiplications visuelles et littéraires d'un espace, qui, lui, est censé être fini. La hantise pourrait être définie comme le temps qui altère l'espace. Ici, nous pourrions dire qu'il s'agit presque du contraire. C'est l'espace qui altère tout.

*

[145] YEPEZ, Heriberto. *A.B.U.R.T.O*, op cit, page 69.

Le *fronterismo,* comme nous l'avons vu, se définit donc d'abord par l'expressivité de ses représentations spatiales. Loin d'être de simples situations descriptives, elles servent au contraire à mettre en place les bases précises d'un univers très particulier ; allant de la revendication précise de l'espace public de ces zones à la mise en scène d'espaces en apparence privés et déconnectés de la frontière, mais au fond propres à l'essence même des personnages. La représentation de l'espace telle que l'effectuent les auteurs frontaliers marque ainsi la rupture voulue ; il ne s'agit pas d'un décor exotique ou effrayant pour dénoncer les injustices entraînées par le plan Minuteman ou l'ALENA, mais bien d'une entité qui fonde le récit et permet ainsi la construction de narrations et de systèmes de personnages parfois complexes du fait de la post-modernité, parfois beaucoup plus simples qu'attendu.

Le monde frontalier est ainsi le fer de lance d'une littérature qui se veut différente ; non seulement le lieu d'énonciation est la frontière, mais en plus ce monde est à l'origine de tout ce qui apparaîtra ensuite dans la diégèse, puisqu'elle a constitué les univers urbains dans lesquels se débattent –c'est le cas de le dire- des créatures parfois crédibles, souvent surréalistes, en tous cas typiquement frontalières.

B. Les créatures de *borderlandia* : la frontière est-elle un point de non-retour comme les autres ?

En plantant et définissant le décor, nous avons évoqué ses acteurs en creux ; leurs relations étant rétroactives, il était difficile de faire autrement. Maintenant, il s'agit de réfléchir aux caractéristiques propres à un personnage de roman de frontière.

Plus que le décor, le personnage se prête en effet à des réflexions sur la représentation des influences les plus intimes, les plus pointues, de l'objet frontière sur la psyché humaine. Si le décor et le *topos* disent le rapport au réel et à l'histoire, à quoi renvoient exactement les personnages des ouvrages étudiés ?

Il convient tout d'abord de poser le postulat suivant : même si de nombreux personnages s'inspirent de figures existant ou ayant existé (et il nous faudra en étudier le pourquoi ensuite), il est nécessaire de considérer que tous découlent d'un processus de conception de personnages de fiction. Les ouvrages du *corpus* ne peuvent en aucun cas en effet être considérés comme des essais journalistiques ; nous partirons du point de vue qu'il s'agit d'une série de représentations post-modernes du monde frontalier, et que l'utilisation de données extraites de l'Histoire récente de la zone frontière n'est qu'un leurre de plus pour constituer une vision schizoïde et irréelle ; il s'agit en quelque sorte de la parallèle à la précision toponymique.

Cette précision a, comme nous le verrons, plusieurs raisons. La première, et sans doute la moins complexe, est une volonté d'écrire l'Histoire récente du monde frontalier, de la constituer, de la dessiner. Mais cette Histoire est déjà post-moderne, et partant, biaisée. Après notre étude de la représentation de l'espace frontalier, nous pouvons déjà avancer que l'évidence ou la clarté ne sont pas des grilles de lecture pertinentes pour analyser l'écriture de la frontière, et que le premier degré n'existe en aucun cas –sans doute à cause de l'idée de multiplicité introduite par un *topos* déjà schizoïde et osmotique.

De même que le territoire n'était que dédoublements, le personnage ne peut pas être un seul et posséder un être simple. La littérature frontalière semble exclure d'emblée, ainsi que nous le verrons, le concept de *plain character*. Les identités multiples semblent être de mise, de même que les secrets, les canulars, les mythes. La littérature frontalière se constitue autour d'identités mouvantes, parfois incohérentes, souvent en contradiction avec le principe de vraisemblance. Si la chose peut ne pas constituer un élément

remarquable dans le cas de la science-fiction ou du fantastique, en revanche, d'autre cas, censés être placés dans des espaces-temps plus raisonnables, peuvent paraître surprenants et, partant, source d'un questionnement sur la constitution des identités fictionnelles.

Dans un premier temps, il s'agira donc de disséquer et de mettre à jour les caractéristiques principales de certains personnages emblématiques des ouvrages de notre *corpus*, et de montrer de quelle manière ces traits dominants découlent de l'univers frontalier. Ce qui nous permettra ensuite de nous interroger sur le statut réel de ces personnages et sur la manière de laquelle se fonde leur identité.

1. Caractéristiques du personnage frontalier

Le titre de cette sous-partie est trompeur ; en effet, son singulier cache une grande diversité de cas et de possibilités. Le personnage de roman frontalier ne peut être mis sous un dénominateur commun qu'en cas de plan très large. Autrement, même en les considérant à l'échelle de l'individu, il est difficile d'utiliser un singulier tant les auteurs semblent affectionner les constructions schizoïdes ou encore insister sur les multiples vies que peut avoir le personnage. Si l'on doit trouver un trait commun entre tous ces personnages, c'est sans aucun doute celui du paradoxe, de la double identité, de la possession de caractéristiques contradictoires. Dès le départ, le lecteur a donc devant lui une série d'informations qui, à la différence des diégèses traditionnelles, ne lui sont pas fournies dans le but unique de constituer un portrait physique et psychique cohérent. Ici, l'exercice de l'introduction d'un personnage porte toutes les marques de cette impossibilité à représenter une seule existence dont les caractéristiques principales peuvent se dissocier de l'espace-temps au cours de l'intrigue.

a) **Introduire un personnage : la caractérisation continue**

La caractérisation du personnage, élément fondamental dans la construction d'une identité fictionnelle, apparaît déjà comme plus complexe que celle des normes d'un canon narratif simple. Nous avons vu auparavant que l'espace était à la fois scindé et flou ; il en est un peu de la sorte en ce qui concerne les identités, et partant, leur construction. Introduire un personnage est bien souvent un processus réitératif plus qu'une suite de données qui le caractériseront au long de la diégèse. Processus souvent répétitif, mais aussi bien souvent contradictoire, il semble avertir le lecteur que cette version du personnage ne sert que jusqu'à la prochaine redéfinition. En même temps que certaines caractéristiques vraisemblables, l'ambiguïté et la complexité sont posées dès le départ. Ainsi, Aralda, l'héroïne d'*Orescu* (G. Trujillo Muñoz, 2000) est, dans les premières pages, introduite de manière assez cavalière, puisque l'*incipit* la montre –sans encore la nommer- s'attaquant à un prédateur nommé *arabesco,* échange qui se conclut de la sorte :

> Y sin esperar más le cortó la cabeza.
> […] La muchacha captó las emociones que recorrían la estepa.
> Ella volvió a sonreír: sabía que muchos oídos captaban sus palabras, que muchos seres estaban en alerta a su alrededor.
> - ¡Paz a todos! –gritó- ¡Aralda ha vuelto a casa!
> Era el principio de la leyenda: su confirmación. [146]

Aralda, dont nous savons uniquement qu'elle peut passer d'une tenue en apparence féminine (*vestido)* à la panoplie de la parfaite *doncella guerrera (lucía una vestidura casi masculina y empuñaba una espada de hueso[147])* ne pourrait finalement être que cela –avec toutes les situations que présuppose cet archétype basé sur le travestissement-, si le lecteur ne la surprenait pas, quelques pages plus loin, en pleine discussion avec *Orescu*, qui peut être considéré à la fois comme son *daimon*, mais aussi comme l'esprit qui habite sa fameuse épée en os :

> - ¿Qué hago aquí?
> - Conversar.
> - ¿Quién eres tú?
> - Soy nadie. Ninguno.
> - ¿ Quién eres ?
> - Soy tú misma. Un eco tuyo, Aralda.[148]

Ainsi, Aralda ne peut être qu'Aralda ; elle est déjà la somme de deux personnages : une guerrière apparemment déjà morte une fois et un esprit dont la seule définition semble être la suivante :

> - ¿Orescu ? ¿Qué significa ?
> - Significa la luz al filo de la sangre.
> - Eso suena amenazador y terrible.
> - Querida Aralda, eso es, exactamente, lo que soy.[149]

La première moitié du premier tome d'*Orescu* semble, du reste, se constituer autour de la définition de ce qu'est Aralda, au cours des rencontres qu'elle fera dans la première partie de la trame narrative. Il est intéressant de voir que, bien que possédant de nombreuses caractéristiques de la *doncella guerrera*, elle n'occulte jamais son genre ni son identité :

> Piscinio parpadeó, sorprendido. Aquella muchacha no actuaba como las mujeres que conocía. No daba órdenes, como su madre, ni era

[146] TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. *Orescu,* tome 1, *op. cit.* page 12.
[147] *Idem*
[148] *Idem,* page 18.
[149] *Idem,* page 20.

> como las muchachas de la corte de Rusoka, pendientes de todos sus deseos. [150]

La manière selon laquelle Gabriel Trujillo Muñoz a construit l'Aralda d'*Orescu* s'apparente à ce que Christopher Booker, dans *The Seven Basic Plots*[151], appelle « *the 'active' heroine »*, un type de personnage déjà installé dans l'ambiguïté, puisque voici ce qu'il dit à propos de la Léonore de *Fidélio* (Schiller) et d'autres figures féminines, et qui pourrait tout aussi bien s'appliquer à Aralda :

> Comme Ariane, Portia ou Jane Eyre, elle est l'"heroine active" si souvent nécessaire quand le héros, pour employer des termes virils, est faible et manque de pouvoir. L'héroïne "active" est toujours une figure forte et independante, intégrant une identité masculine positive, raison pour laquelle elle se déguise souvent en homme, est associée à de nombreuses armes […] ou possède des qualités « masculines » […]. Elle est nécessaire à la remise en équilibre de l'équation globale, quand le héros a été réduit à l'impuissance, en l'aidant à sortir de son emprisonnement et en restaurant sa puissance masculine.[152]

Nous avons là un résumé presque parfait de l'itinéraire d'Aralda : femme multiple, forte, aux pouvoirs masculins puisqu'elle possède une arme dont elle n'hésite pas à se servir –alors que ses adversaires, eux, sont certains qu'elle ne s'en servira pas- ; indépendante, elle apparaît toujours comme redresseuse de torts ou face à des figures masculines affaiblies. Que ce soit ses subordonnés –Ramul et autres, à son service jusqu'au bout-, Piscinio –tout roi qu'il est, il n'a que onze ans et ne supporte pas la vue d'un cadavre- ; Nomad –qui a renoncé au trône, donc au pouvoir viril, pour s'adonner à la poésie errante- ; aucun n'est capable de faire justice autrement que sous ses ordres ou dans son ombre. Et, lors de l'affrontement final, elle finit par avoir raison d'Arav, le prétendu dieu, entité mâle suprême. Le dénouement d'*Orescu* (qui est en quelque sorte la preuve de la part masculine du personnage) va également dans le sens de la définition de Booker : une fois un roi de sexe mâle rétabli sur le trône, Aralda n'a plus pour mission de sauver le

[150] *Idem,* page 85.

[151] Like Ariadne, or Portia, or Jane Eyre, she is the 'active' heroine who is so often needed when the hero himself is for some reason rendered in masculine terms weak and lacking in power. The 'active' heroine is always a strong, independent figure, alive to the positive inner masculine qualities in herself, which is why she so often disguises herself as a man, or is associed with many weapons […] or 'masculine' skills […]. She is needed to redress the balance of the overall equation, where the hero has been reduced to impotence, by helping to pull him out of his imprisonnement and restoring him to his masculine strength *In* BOOKER, Christopher. *The Seven Basic Plots*. Continuum, Londres, 2004.

[152] *Idem,* page, 265.

monde et s'en va mener une vie errante. La *doncella guerrera*, la femme providentielle, est en quelque sorte une sorte d'instigatrice : elle conseille le pouvoir, le construit, mais évite de s'y attarder[153]. Aralda est, d'après ce que nous venons de déduire, un véritable personnage frontalier, dans le sens où elle est d'emblée marquée comme appartenant à un genre mais empruntant tout ce qu'elle peut à l'autre pour établir son identité. Cette duplicité lui permet non seulement de nombreuses actions –ce qui, sur le plan diégétique, est toujours intéressant, surtout dans un roman de science-fiction-, mais également d'exercer un rôle, son rôle de passeuse. La révolution de Thundra, c'est elle qui la fera : par ses choix, ses actions, elle restaurera l'ancien ordre en en créant un nouveau, permettant ainsi aux habitants de passer une frontière qu'ils n'avaient pas forcément vue. Par ailleurs, en rendant le trône aux princes héritiers de Rusoka, elle leur permet de passer du statut de mineur, asexué et dévirilisé à celui d'hommes responsables du destin d'un pays. Médiatrice comme toutes les figures féminines messianiques, elle est donc celle qui, en franchissant toutes les limites, permet aux autres de dépasser les leurs.

Il nous reste à définir l'image qu'ont de cette figure les autres personnages de l'oeuvre (puisque nous avons affaire ici à un narrateur clairement extradiégétique, pour des raisons que nous étudierons plus avant). Mais souvent, comme ci-dessus, il s'agit plus de montrer les limites ou les préjugés de l'autre personnage, et partant, de donner une représentation en creux, ou, à l'opposée, d'en offrir une vision symboliste et complexe :

> - He estado fuera, fue la respuesta de la muchacha [NB: Aralda].
> - ¿Fuera de ti o del mundo?
> - Fuera de todo, Ramul, y ya ves, me voy por poco tiempo y cuando vuelvo sólo hallo guerra y sufrimiento.
> - Tú eres guerra y sufrimiento –dijo Ramul-; tú atraes a los demonios. Esa es tu gracia. [154]

On comprend certes qu'Aralda est dure, guerrière, belliqueuse, mais le portrait fait par Ramul (tout comme les premières impressions de Piscinio) semble s'arrêter aux apparences, à ces mêmes apparences qui se reflètent dans les actes du personnage, actes liés à la guerre, à l'espionnage, à la magie. Et simultanément, un peu à la manière d'une ironie dramatique, apparaît au lecteur cette autre Aralda, dont l'esprit Orescu est partie intégrante de la conscience. En introduisant le personnage de la sorte, Trujillo Muñoz lui confère

[153] Il est plus qu'intéressant de remarquer au passage que les figures féminines les plus complexes de tout notre *corpus* (l'Aralda d'*Orescu*, la Commandante Dax de *El Laberinto* –qui est relativement similaire à Aralda dans ses grandes lignes- et Vivian-Helen-Beverly de *Codicilo*) sont l'œuvre d'un auteur masculin. Encore un paradoxe générique ?

[154] TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. *Idem,* page 89.

d'emblée une dimension complexe. Son nom seul est polysémique, puisqu'on est en lieu de s'interroger sur ce à quoi il renvoie : Aralda seule ? La somme d'Aralda et d'Orescu ? Le corps de l'ancienne Aralda ressuscitée, puisque l'entité Orescu possède un nom distinct ? Si le destin final du personnage nommé Aralda sera, somme toute, celui de toutes les *doncellas guerreras* –elle finira par partir avec le prince héritier du royaume pour mener une vie errante-, le postulat de départ n'en aura pas moins soulevé quelques interrogations.

Aralda semble se définir par deux caractéristiques principales : elle possède une image archétypale, habituellement basée sur le travestissement générique (celle de la *doncella guerrera)* mais aussi une double conscience, une double identité. Son moi, subdivisé de manière mouvante (où commence Aralda ? Où finit Orescu ?) semble résulter de la traversée de la frontière la moins traversable: la mort.

Si *Orescu* n'est au fond qu'une variation frontalière sur les grands thèmes de l'*heroic fantasy* -ce qui lui permet de brasser deux séries d'archétypes distincts et de créer une série de corrélations, mais qui permet aussi d'exclure d'emblée toute vraisemblance psychologique et spatio-temporelle[155]-, d'autres ouvrages s'ancrent plus dans ce qu'il serait convenu d'appeler l'*ambitus* frontalier. L'introduction d'un personnage n'en demeure pas moins source de questionnements sur sa psyché et son existence, définie par les coordonnées que l'auteur lui donne. Il y aurait tout lieu de penser que l'Aralda d'*Orescu* a besoin d'être définie sans cesse à cause de son statut particulier au sein du système de personnages –somme toute assez simple une fois qu'on a exclu la protagoniste et ceux que l'on appelle « *los Dioses* ». Mais cette constante redéfinition se trouve aussi dans des ouvrages prenant pour espace-temps la Basse-Californie contemporaine ; et ces redéfinitions peuvent parfois entrer en conflit, voire se contredire ouvertement. Cette construction de personnage caractérise plus précisément les ouvrages les plus récents de notre étude et permet de les penser comme indépendants de la notion de vraisemblance.

Ainsi, les descriptions de Mario, le protagoniste de *A.B.U.R.T.O.* (Yépez, 2005), marquent le début des premiers fragments de l'ouvrage. L'introduction du personnage se fait *in medias res,* à l'*incipit*, et, en ce qui concerne la diégèse, immédiatement après le meurtre qui va motiver l'analepse qui constitue la majeure partie du récit :

> Mario desmesuraba. […]
> Mario se veía paliducho, jodido, y aunque si se hubiera levantado, hubiese rengueado, ahora estaba petrificado, petrificadísimo. Quisiera decir que aquel muchacho era una piedra, pero, en

[155] L'action, nous aurons l'occasion de le rappeler, se situe sur une planète imaginaire nommée Thundra. Voir le synopsis en annexe pour plus de détails.

> verdad, si Mario hubiese sido una piedra durante aquellas horas, se hubiese tratado de una piedra que al menor apretón hubiera escurrido lágrimas y mocos. [156]

Le premier fragment –qui semble exclu de la table des matières et donc de la numérotation en chapitres- paraît plus servir à opposer l'apparente banalité du personnage à la gravité de son acte qu'à introduire un personnage construit autour de caractéristiques établies :

> « ¿Este güey fue ? ¿éste ? Ora si que estamos jodidos. "Éstos son los güeyes que cambian la historia, un baboso cualquiera », pensaba uno de los agentes. «Éste está escondiendo todo. Es nomás máscara. Detrás de él está alguien de mero arriba, de la punta misma», pensaba otro.
>
> […] Los cuatro hombres hablando y golpeándolo deseaban dirigirlo. Querían obtener la historia que fuese ocultada o revelada como la verdad sobre la Historia mexicana. ¡Puta madre, se sentían parte chingona de la historia![157]

De même qu'Aralda était introduite par sa volonté de clamer sa résurrection à l'univers –et ensuite, par la découverte d'Orescu dans sa propre psyché-, ici, Mario s'introduit dès le début par le magnicide qu'il a commis dans le seul but, apparemment, de faire partie de l'Histoire. Le personnage ne peut bien évidemment uniquement correspondre à cette caractérisation-là, qui viendrait *a posteriori*. Sans doute est-ce l'une des raisons pour laquelle ce personnage sera toujours l'objet de redéfinitions, de descriptions d'états ou de caractère ouvertes généralement par les termes « *Mario era… »*. La constante réécriture de ce qu'est le personnage semble en quelque sorte construire le roman, comme s'il fallait donner toutes les versions contradictoires de la diégèse –et c'est sans doute ce que dit le titre du dernier chapitre, *1994 veces Aburto.*

Cette redéfinition constante du statut du personnage, qui dévalorise –ou du moins minimise- le rôle de l'*incipit* et des premiers chapitres au sein de la diégèse, n'est pas propre à *A.B.U.R.T.O.* Dans *La Saga*[158], le processus d'introduction des personnages est d'autant plus biaisé que les informations ne se trouvent pas tant dans le texte principal que dans les annotations de bas de page. Ainsi, l'introduction de l'un des protagonistes, *El Diente de Oro*,

[156] YEPEZ, Heriberto. *A.B.U.R.T.O*, *op. cit*., page 9.
[157] *Idem,* page 13-14.
[158] ESPINOZA, Alejandro. *La Saga : una noveleta filósofica*. *Op.cit.*

est double. La diégèse principale indique à son propos que son destin –et celui, partant, de ses ancêtres- :

> Mi padre no pasó a la historia […] Tampoco pasó a esa historia mi abuelo. […] El timbre de la maquiladora. El ensamble repetitivo e infernal para armar ¿televisiones? ¿computadoras? ¿motores de avión? […] Historias, historietas y cuentos. No cuentan. ¿A quién le importan ? Son ignoradas, son desdeñadas. Pendejo no soy, *Gordito:* sí me doy cuenta que tampoco pasaré a la historia.[159]

La diégèse situe *El Diente de Oro* dans un processus de dialogue (ou plutôt d'agression) à l'encontre de –il nous est difficile de dire « avec »- *El Gordo*, sa victime. Ce dialogue le rend semblable à tous les ouvriers et pauvres de la zone frontière, dont l'histoire ne vaut rien et ne mérite pas de passer à l'Histoire, dont le nom n'est même pas mentionné puisqu'un surnom lui suffit –nous reviendrons plus tard sur ce point-. Cependant, la fameuse note de bas de page nous apporte certaines précisions :

> 5. *Diente de Oro* está inspirado en una combinación de tipos que Seamus[160] fue conociendo a lo largo de su estancia en la ciudad, especialmente el mecánico de un taller casero que se encontraba a dos cuadras del recinto (por el modo de hablar del personaje); el diente de oro que traía un tipo al que conoció en una de sus largas caminatas por el centro de la cuidad, sujeto que le propinó un par de navajazos y […] en las discusiones […] que mantuvo con un hombre llamado Hernán que […] se quedó todo la noche hablando sobre la cultura mexicana, la lucha de clases y los antiguos conflictos que los movimientos de izquierda enfrentaron con las autoridades del país. [161]

Précisions qui, loin de simplifier la donne, ne font au contraire que la complexifier. Le lecteur, sans le vouloir, subit une lecture sainte-beuvienne fictive dans les notes de bas de page et est obligé de d'intégrer l'information qu'elles contiennent dans sa grille de lecture. Ce petit jeu se répètera en ce qui concerne l'autre protagoniste du récit, *El Gordo*, avec la même présentation ; cependant, dans ce cas, une seule hypothèse détaillée sera proposée dans les notes :

---

[159] *Idem,* page 24.
[160] *Alias El Órale,* narrateur omniscient de la diégèse principale. Nous reviendrons ultérieurement sur les particularités de la construction de la *Saga…*
[161] *Idem,* page 24.

> 11. […] Unos sostienen que se trata de un personaje moldeado según la infancia del autor; otros afirman que se trata de un antiguo compañero combatiente en Vietnam. […] [El Willie (conocido del Órale)] afirmó que "El Órale se la pasaba hablando del "pinche gordito jotingo" con el que tuvo que lidiar en medio de una batalla, ya que, según él, se trataba de un hijo de rico que se enlistó en la guerra por exigencia de su padre, un viejo reaccionario que a su vez luchó en la guerra de Corea […] El problema era que su hijo mimado no podía aguantar las condiciones en las que se hallaban […]. Decía *El Órale* que el gordito se orinó una vez que estaban en una trinchera, que se puso a llorar y que sus compañeros estaban a punto de matarlo […] La mayoría de los estudiosos de la obra sostienen que es la hipótesis más validada.[162]

Ici, l'hypothèse de travail du pseudo-éditeur de l'ouvrage phagocyte complètement la diégèse ; puisqu'elle montre, en quelque sorte, une figure du *Gordo* beaucoup plus précise que celle que la diégèse principale veut bien nous donner. Le fameux épisode de la tranchée est beaucoup plus détaillé que les premiers chapitres ; de plus, l'appel qui renvoie à cette note s'appuie sur un chapitre narrant, en analepse, un épisode apparemment insignifiant l'enfance du *Gordo*, qui n'a que peu de chose à dire au lecteur sur la caractérisation du personnage qu'il ne sache –ou n'ait deviné- déjà.

Il semble donc impossible de définir un personnage dès le départ, de le former une bonne fois pour toutes, de donner une seule image. Au contraire, les caractérisations semble insister sur le côté polymorphe, sur l'impossibilité d'appartenir à une catégorie bien précise, même si beaucoup semble découler d'archétypes. La schizophrénie induite par la frontière y est sans doute pour quelque chose. Mais cette polymorphie, si elle se répercute dans la présentation et dans les apparences, existe-t-elle aussi dans ce qui désigne le personnage, ce qui permet au lecteur de le reconnaître, c'est-à-dire son nom ?

[162] *Idem,* page 32.

b) De l'art de nommer un personnage : les patronymes sont-ils aussi importants que les toponymes ?

Nous avons vu dans le chapitre précédent que les toponymes jouaient un rôle capital dans la constitution de la représentation de l'univers frontalier. Il convient maintenant de nous interroger sur le rôle joué par les autres noms propres présents dans les récits : ceux des personnages.

Dans le cas de l'exemple précédemment étudié de la *Saga*, nous avons pu observer qu'aucun des deux protagonistes n'était présenté par son nom, mais par des surnoms qui leur resteront jusqu'à la fin de l'ouvrage –au cours duquel on découvrira les noms de leurs parents, les anciens surnoms du *Diente de Oro*, et autres patronymes inutiles-. On remarque d'ailleurs que certains personnages y sont définis par leur prénom (Tábata, Ramiro, Doña Eduviges, Gera), d'autres par leur nom de famille (señor Bahena) ; enfin, le mystérieux Seamus O'Reilly possède un nom complet dont il ne se sert apparemment qu'assez peu – d'où l'appellation d'*Órale,* qui en est la nette déformation-. L'auteur des notes de bas de page ne semble pas avoir de nom propre mais mentionne le prénom de la femme qu'il aime, Rubí –qui semble renvoyer à tout un passif de *telenovela*-. Que nous laisse penser cette distribution au sein du système de personnages de la *Saga* ? Tout d'abord, le fait que les deux protagonistes soient uniquement désignés par des surnoms marque bien une volonté de les démarquer du reste de la masse des personnages ; le seul autre à en bénéficier est bien entendu la prétendue origine de la diégèse, *El Órale*. C'est sans doute ce qui confère à ces personnages la possibilité d'être les émetteurs de récits enchâssés ; chacun devenant le producteur d'un récit complexe, avec sa propre grille de lecture. Quant aux autres personnages, eux, ils ne bénéficient finalement que d'un statut simple, d'un rôle d'actant et n'imposent pas leur réflexion sur l'histoire. Le surnom installe le personnage dans un statut semi-universel, ce qui justifie d'une part la multiplicité des sources pour construire leur psyché, mais aussi cette idée de polymorphisme.

Une règle semble cependant s'amorcer au fil des lectures de *La Saga,* du moins à l'intérieur de la diégèse principale *:* si l'on met d'un côté les personnages étant essentiellement définis par leur prénom (Tábata, doña Eduviges, Mercedes –la mère du *Gordo,* Gera et Ramiro*)* et ceux qui sont définis par un surnom ou encore par leur nom de famille (*El Gordo, El Diente, El Willy*, *El señor Bahena, El Enano)*, on trouve évidemment des points communs dans chaque catégorie. Le premier, le plus évident, est bien entendu que

la seconde catégorie ne contient que des personnages masculins. Dès lors, si la première catégorie doit s'opposer à la première, qu'y trouve-t-on ? Des personnages féminins (Tábata, Mercedes, Doña Eduviges) mais aussi des personnages ambigus quant à leur identité générique : Gera, l'ami de *El Diente*, qui sert de jardinier aux meilleures familles de Mexicali, est présenté comme homosexuel, et Ramiro, personnage sournois qui fait chanter le *Gordo* dans ses années de lycée, paraît parfaitement dépolarisé quant à sa conception des relations sexuées. Présenté comme le miroir négatif de *El Gordo,* il lui tient ces propos :

> ¿Te gustan las morritas[163]? ¿Sí? ¡Pues cógete una ! No te les quedes viendo con esta cara de depravado. ¿O es que te gustan los hombres? Ya me dijeron los vecinos que te vieron poniéndote *lipstick* y bailando en calzones frente a la ventana de tu cuarto. Si nadie se queda callado en esas cosas.[164]

La cartographie des noms dans *La Saga* posséderait donc une certaine cohérence liée à l'apparenance sexuée du personnage, du moins pour les protagonistes et les personnages secondaires proches. Mais il n'y a pas lieu de réduire cela à la simple subdivision générique. L'usage des noms dans *La Saga* est autrement plus complexe.

Du reste, le nom est également ce qui construit la place historique d'un personnage ; or *El Diente de Oro* affirme, comme nous l'avons vu plus haut que *tampoco [pasará] a la historia*[165]et *El Gordo* ne bénéficie que de *quince nanominutos de gloria* [166]–et à cause de la publicité assez ridicule d'une colonie de vacances-. Ni l'un ni l'autre ne méritent, somme toute, de passer à l'Histoire, mais il n'empêche que la diégèse les a situés dans l'intéressante position de protagonistes. Ce qui, paradoxalement, ne fait que renforcer leur côté quelconque, exposé sans ambages dans une série de saynètes tout aussi ridiculisantes les unes que les autres (*El Gordo* au supermarché, *El Diente* en train de faire ses premiers pas de voyou, sans compter Tábata, la femme que tous deux se disputent, qui malgré le fait qu'elle jouisse d'un prénom, elle, est décrite en train de s'épiler les jambes ou d'acheter du déodorant).

Cet aspect quelconque, cette confusion dans la masse, l'inutilité même de nommer un personnage semblent omniprésents, puisque dans *A.B.U.R.T.O*, on peut lire à propos de la mère du protagoniste : *su madre, aunque a nadie le importa, se llama Felisa*[167]. Donner cette

[163] En espagnol péninsulaire: *las chicas*.
[164] *Idem,* page 116.
[165] *Idem,* page 23.
[166] *Idem,* page 31.
[167] YEPEZ, Heriberto. *A.B.U.R.T.O*, *op. cit.* page 26.

information sur ce personnage semble d'autant plus fortuit que le message est délivré bien après la présentation du personnage, et que le protagoniste avouera lui-même, plus loin dans ce qui semble être un dialogue fantasmagorique, que ce nom lui importe peu à lui aussi. Contrairement aux autres personnages féminins comme ceux de Vicky, Alma Blanca ou encore Gabriela, dont le nom est donné d'emblée, celui de la mère n'apparaît qu'à posteriori, comme pour justifier le message qu'elle délivre à son fils au cours de ce même dialogue fantomatique :

> Que los nombres que aparezcan en tu historia sean nombres de hombres. Yo solamente quiero aparecer hablándote. No quiero ser uno de los cuerpos que se mueven en tu historia. Todos esos cuerpos son repugnantes. A todos ellos se sube tu padre.
>
> ¿A Alma Blanca? A Alma Blanca ya se la está cogiendo tu padre. [168]

Ici, le fait de nommer *a posteriori* un personnage prend un sens tout à fait particulier quand le discours prend le lecteur à revers et en quelque sorte dépossède un personnage de son nom particulier pour le ravaler au rang de l'archétype –ici, celui de la Mère-. Un processus totalement opposé s'opère en ce qui concerne justement Mario, le protagoniste, dont le nom de famille est disséqué au long de l'œuvre –jusqu'à l'*excipit* (*Mientras/corría/supe/que/mi/nombre/era/absurdo*[169])-, mais surtout dans le passage suivant :

> Hay gente cuyo apellido desplaza a segundo lugar al nombre. Apellidos que tienen algo raro, un poder en su sonido. En su infrecuencia magnética, repulsan y atraen.
>
> Quienes poseen apellidos de este tipo, cada vez tendrán menos nombres. No se les llamará Rubén, Rafael o Mario. Se les llamará "Aburto".
>
> […]
>
> Se les dice así porque ese apellido les da algo adicional en común que el mero parentesco o la sangre. Es como si cada uno de los dueños del apellido tuviera, en cada momento, que comprobar que lo merece, como si le perteneciera tanto que a veces fuera dudoso, si, de verdad, es su propietario.
>
> […]
>
> Es un apellido que todos los hombres Aburto se quieren arrebatar.

[168] *Idem,* page 119.
[169] *Idem,* page 230

> Quien, el más Aburto, el único Aburto real.[170]

Le nom est la seule possession du personnage ; ce qui l'identifie vraiment. Et pour le posséder, il s'agit de s'en montrer digne, et la meilleure manière de procéder semble être de passer à l'Histoire, de faire un coup d'éclat, d'associer définitivement le nom et son prénom à cette action. C'est ainsi qu'en arrivant à Tijuana, la lutte entre les deux frères, Rafael et Mario, se poursuit :

> - Ay, hermano, ya verás. Tijuana va a sacar lo mejor y lo peor de ti. Aquí sí vas a saber quién es quién.
>
> Al escuchar eso, Aburto supo que la pelea continuaba. Todavía no se sabía cual era el verdadero Aburto de los tres. Aunque para él, la cosa era clara.
>
> Su padre ya estaba viejo. Ése ya se jodió. Así que sólo quedaba ver si él o su hermano Rafael iba a quedarse sólo con el apellido. Lo único valioso que tenían.[171]

Et posséder véritablement, n'est-ce pas le faire entrer dans l'histoire, le relier à des faits? De même que la mention de toponymes précis constituait une sorte de plancher à la fiction frontalière, nommer les personnages, c'est déjà construire en partie une sorte d'Histoire partielle, évidemment subjective, mais néanmoins historique. Le fait que la diégèse d'*A.B.U.R.T.O* soit peu ou prou tirée de l'événement le plus historiquement marquant de l'actualité frontalière de ces trente dernières années –l'assassinat du candidat à la présidence nationale Colosio, lors d'un meeting multi-diffusé dans un quartier dangereux de Tijuana, Lomas Taurinas[172]- marque une volonté de construire l'Histoire par des noms précis ; de la même manière que l'espace. Le contenu ne peut être uniquement réaliste, vraisemblable et objectif : aucune collection de récits ne l'est, et c'est sans doute ce que veut nous suggérer la typographie du titre de l'œuvre. En effet, en éclatant le nom du protagoniste, en le transformant en un conglomérat de toutes les lettres qui le composent, l'auteur semble vouloir montrer qu'il ne peut y avoir un seul personnage, ni une seule histoire linéaire, mais bien une série d'histoires similaires qui fondent une créature littéraire –ce qui, à notre sens, peut se rapprocher de la constitution d'un mythe-.

De plus, en construisant cette diégèse et en installant ses personnages dans un monde possédant plusieurs grilles de lecture comme l'est l'*ambitus* frontalier, on en arrive

[170] *Idem,* page 41.
[171] *Idem,* page 48.
[172] L'événement a été retransmis en direct sur la plupart des grandes chaînes nationales ; certains aspects du meurtre feraient dire à beaucoup que la chose avait été mise en scène.

forcément à une somme contradictoire. Une fois de plus, le seul élément commun à toutes les créatures d'une même diégèse, c'est l'objet frontière. C'est le seul à pouvoir être réel malgré la démultiplication de ses représentations. Et les noms de ses personnages ne peuvent qu'être influencés par ce flottement.

c) Héros fictif et noms réels

Cette construction à travers des noms précis peut se concentrer autour d'un seul protagoniste. Par exemple, Aburto, -le seul, du reste, dont le nom de famille soit mentionné, autour de toute une série d'autres personnages encore plus fictifs et fantomatiques, jusqu'à sa propre mère dont le prénom importe peu-. Ou se constituer en une sorte de constellation autour du protagoniste, sorte de nuage l'entourant et donnant le *la* de l'intrigue. C'est notamment le cas dans les nouvelles policières de G. Trujillo Muñoz, et plus particulièrement encore dans *Tijuana City Blues*, dont le titre[173] renvoie déjà vers une partie des personnages du contenu : les poètes de la *Beat Generation*. De Morgado, le protagoniste, on ne sait pas grand-chose dans cette nouvelle qui inaugure une série d'aventures policières, sinon sa profession (avocat spécialisé dans les droits de l'Homme), ses origines (Mexicali) et son lieu de résidence (Mexico DF). Par contre, d'emblée, de vieilles photos comportant de célèbres auteurs sont décrites :

> Morgado examinó la foto que le había dado el güero: allí aparecían […]: Burroughs, un muchacho joven y musculoso, un norteamericano chaparrito al que el traje le quedaba holgado […].
>
> Mario examinó otras fotos y volvió a mostrarse asombroso ante lo que veía.
>
> - Mira a los angelitos […]. Son Allen Ginsberg, el poeta beat más reconocido, y este es Jack Kerouac […]. [174]

La personnalité de Burroughs est décrite plus avant de manière assez exhaustive ; du moins la personnalité de Burroughs telle que la conçoit Morgado :

> Las novelas que Morgado había leído a medias mostraban su fascinación por la violencia, por el sexo como poder y las armas de fuego. Era, como muchos norteamericanos,

[173] Référence évidente au *Mexico City Blues* de Kerouac.
[174] TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. « Tijuana City Blues » in *Tijuana City Blues*, *op. cit.,* page 12

> un predicador en potencia, un hipnotizador que necesitaba víctimas constantemente. Como Joan, su esposa. Como Timothy.[175]

Si les premiers paragraphes de *Tijuana City Blues* servent avant tout à esquisser l'énigme policière et à dresser des portraits de certains membres de la *Beat Generation*, les descriptions de Morgado sont plus rares ; à moins toutefois qu'il s'agisse d'un processus de définition en creux de la personnalité du protagoniste. La caractérisation de Burroughs, comme plus loin celle de Ginsberg ou la lecture des textes de l'historien Fernando Jordán servent à explorer la mentalité de Morgado qui, tout au long de l'intrigue, paraît se définir autour d'une histoire qui lui est étrangère –si l'on exclut le fait qu'il est originaire de la région-. C'est donc en fin de compte l'espace qui le rattache une fois de plus à une série d'événements et de noms qui ne devraient pas faire partie de son monde :

> Para Timothy Keller, intuía Morgado, ese viaje no había sido el primero en su vida a esa ciudad carnavalesca y violenta, escandalosa como ella sola. Si era un californiano auténtico, Tijuana sería su patio de juegos, su pueblo de diversiones favorito. Lo opuesto de su propia percepción [de Morgado].[176]

L'intrigue policière de *Tijuana City Blue*, en bonne nouvelle inaugurale, permet donc au lecteur d'être lui-même détective en y devinant, en creux, la personnalité de son protagoniste, ainsi que ses opinions. Tout le reste importe peu ou pas. Morgado est les détails et les informations que le narrateur externe veut bien laisser filtrer. Et c'est déjà suffisant pour cartographier les principaux contours du personnage.

***

Caractériser un personnage dans un roman frontalier se fait donc de manières extrêmement diverses ; il est cependant aisé de trouver un point commun à toutes les différents procédés d'entrée en matière que nous venons d'énumérer : c'est celle de la non-évidence et de l'absence de premier degré. Qu'il s'agisse de nommer complètement un seul personnage au sein de la diégèse ou d'affubler le protagoniste d'un sobriquet, ou bien encore

[175] *Idem*, page 30.
[176] *Idem,* page 31.

de rendre polysémique le nom et polymorphe l'apparence, tout semble tendre vers l'idée que la frontière ne rend pas seulement non-pertinente la subdivision entre propre et étranger en ce qui concerne les territoires, mais qu'elle transfère a toutes les représentations cette confusion. Les individus décrits dans la *narrativa fronteriza* sont bien entendu les premiers à qui elle s'applique. Il faut donc entendre leur construction en terme inachevés et constamment actualisés, et non dans la conception classique où un personnage X possède une série de caractéristiques de départ, évolue selon les péripéties et les possibilités de son *conatus* (et peu s'il s'agit d'un héros de série) et arrive à une situation Y à la fin de la diégèse, situation évidemment différente de celle de départ. Ici, l'actualisation est constante et souvent contradictoire, à cause de la limite inexistante entre soi et autrui.

Ainsi, le personnage frontalier n'est pas seulement celui qui cache sous un même nom plusieurs apparences ou plusieurs noms sous une même apparence, à moins que ce soit les deux à la fois ou qu'il passe de l'un à l'autre constamment, ou vive au milieu du nom des autres, car il est aussi celui qui demeure condamné à être polymorphe et éternellement changeant, parce qu' ignorant ce qui est sien et ce qui est autre.

2. Qui est qui, de je et de l'autre ?

Si les personnages mis en scène se bornaient à avoir une psyché fragmentée et polymorphe, l'affaire serait certes complexe mais ne poserait pas de problèmes de bornage entre ce qu'ils sont et ce que sont les autres. Hélas, dans de nombreux cas, et une fois de plus de manière parallèle à la définition de l'espace, on se retrouve face à des difficultés à borner ce qui est propre à chacun. L'exemple déjà évoqué d'Aralda montre qu'il est difficile de savoir quelle psyché se cache exactement sous les traits et le nom d'une entité donnée. Cette confusion peut certes être attribuée à la postmodernité, à la disparition des dernières certitudes sur l'être, au triomphe de l'inconscient. Il n'en reste pas moins que la frontière semble distordre les identités et les transformer en quelque chose de totalement différent, mais où sa marque peut se lire.

Nous avons pu voir auparavant que cette distorsion pouvait ressembler à la possession –ou du moins à une sorte de négatif de la possession, puisqu'il s'agit de celle d'un lieu sur un esprit, et non de l'habituel inverse- que la frontière s'emparait de la conscience de ceux qui y venaient –l'Aburto *tijuaneado*[177] en est caractéristique-. Mais l'esprit de la ville-frontière n'agit pas toujours directement dans l'apparition de ces personnages toujours entre la schizophrénie et la polymorphie ; souvent le processus est quelque peu plus complexe. Il est toutefois évident que ces manifestations prennent un sens plus aigu et plus profond dans l'univers frontalier, qui est quelque part le résumé de toutes les tendances les plus post-modernes ; le terme de transculturation y apparaît presque comme vain.

L'inconscient collectif frontalier ne peut correspondre à celui du reste du Mexique ; il s'est constitué d'emblée comme mélange de plusieurs cultures et il est donc difficile, voire inadéquat, de parler de déculturation, de transculturation ou d'acculturation. Pour Yépez, *en Tijuana nadie quiere ser* quien *es*[178] ; toute identité semble se construire sur un flottement, une réélaboration de la personnalité, réélaboration entraînée par l'existence de la frontière. Si l'Aralda d'*Orescu* est constituée de deux personnalités, dont une seule restera apparente, beaucoup de personnages, à l'instar du Mario d'*A.B.U.R.T.O* ou encore *El Órale* de *La*

[177] YEPEZ, Heriberto. *A.B.U.R.T.O., op. cit.* page 143.
[178] *Idem ;* page 54.

Saga semblent dotés de personnalités multiples, dont le narrateur/éditeur ne laisse apparaître que la face qui leur convient, même si elle sous-tend la partie immergée de leur être :

> […] Alma Blanca siempre imaginaba que encontraba el doble de Mario […] Y su relación con Mario, aunque no llevaba demasiado tiempo de haber iniciado, consistía en convivir con el Mario que había conocido, y sobre todo, con el Mario que ella esperaba que un día Mario fuese, un Mario mejorado. […]
>
> […] Mario mismo siempre estaba pensando en otro Mario. Alma Blanca siempre estaba a la búsqueda del otro Mario. Andaba con Mario, de cierta forma, porque andar con él le facilitaba encontrar algún día al otro. Mario era apenas el preámbulo a Mario.[179]

A cette description laissant volontiers apparaître que tout homme est un docteur Jekyll en puissance, s'ajoute l'idée, quelques pages plus loin, que *en la maquiladora, Mario presumía*[180]. L'emploi du verbe *presumir* sous-entend une volonté consciente de cacher une partie de soi, une partie qui reste néanmoins latente et finit toujours par éclater au grand jour, comme finalement la personnalité si mystérieuse d'*Órale* sera disséquée dans les notes de son prétendu livre jusqu'à ce que le lecteur obtienne bien plus d'informations sur son compte que finalement sur les personnalités composites du *Gordo* ou du *Diente de Oro*.

On remarquera d'ailleurs que les personnages qui se construisent le plus souvent d'autres *je* sont bien souvent définis comme des figures d'écrivains au sein de la diégèse : *El Órale*, mais aussi l'Helen Stash de *Codicilo*[181], qui fabrique différents avatars de sa personne et brouille les pistes par des meurtres lorsque la situation devient trop périlleuse, quant à Mario, il est censé écrire également des essais révolutionnaires d'un genre douteux. Faut-il y voir une certaine forme de mise en abyme ? Une réflexion sur la complexité des sources ? Le fait d'écrire dépossède-t-il immédiatement l'écrivain de son identité simple, pour la transformer en quelque chose de composite, somme de toutes ses identités mais aussi de son expérience… et de celle qu'il prend aux autres ? Les nombreuses notes de bas de page de *La Saga* semblent vouloir nous rappeler que *El Órale* a utilisé de nombreuses micro-histoires des faubourgs de Mexicali pour constituer la trame de son livre ; ces micro-histoires proviennent toujours de sources diverses, les enfants du quartier, des voisins identifiés comme Doña Eduviges ou El Willy. La figure de l'écrivain serait donc celle d'un super-je, un super-je qui

[179] *Idem,* page 62.
[180] *Idem,* page 68.
[181] TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. *Codicilo*. *Op. Cit.*

serait capable de prendre en lui, de porter ces histoires ; jusque là peut-être rien de bien nouveau… sauf si on y oppose les personnalités qui sont censées s'emparer de ces histoires. *Órale* se définit autour du récit, certes, mais il se définit à l'intérieur des histoires, soit par son action –voir l'épisode de la tranchée citée dans le paragraphe précédent- soit par l'opinion qu'il en a, comme par exemple ici au sujet des serviteurs des familles de la haute société de Mexicali :

> 42. […] Hay algo que intrigaba a Seamus acerca de todos estos sirvientes de las clases favorecidas, algo que no podía captar dentro del contexto sociocultural del que provenía. […] Para él fue algo completamente novedoso que existiera una sociedad donde las clases se encontraran tan definidas, tan diferenciadas, tan conscientes de sí mismas, pero en el sentido de la lucha, […] reafirma el desprecio hacia aquellos que no pertenecen a su clase. [182]

Dans cette note –qui est un bon exemple d'un phénomène assez répandu tout au long de l'oeuvre- la grille de lecture du personnage d'*Órale* semble être le fruit de mélanges et de réflexions diverses qu'il a fait siennes, puisque c'est à travers la conception et la mise en scène de personnages de serviteurs qu'il réfléchit à sa propre position sociale, et partant, à son appartenance à un groupe social donné. Les personnages de son récit, venus de récits appartenant à d'autres, sont en quelque sorte des médiateurs entre lui et lui-même, puisqu'ils lui permettent de créer une réflexion bifide, de fictionnaliser un univers réel auquel il n'appartient pas –et cette non appartenance est mise en lumière dès la fausse préface de son présumé roman-. En chargeant et en ridiculisant le personnage du *Gordo*, l'auteur Seamus s'affirme comme faisant partie d'une caste –celle de ceux qui n'ont rien, sans doute- mais c'est plus une affirmation par défaut qu'une volonté de participer à l'enrichissement des classes laborieuses. En sorte, ce n'est pas parce qu'il *reafirma su desprecio hacia aquellos que no pertenecen a su clase* qu'il fait forcément partie du *lumpen prolétariat*. A bien des égards, *El Órale* se rapproche de certaines figures de sages perdus dans la masse, historiens dans la série des Morgado de Trujillo Muñoz, *maquilocos* dans *A.B.U.R.T.O*. Tous ces personnages semblent être gorgés de ce qu'ils ne sont pas, un savoir sur les autres, leur vie, leur passé, leurs secrets. Leur vie paraît se résumer à des séries de noms, de titres, d'idées. Tout cela les place dans la passivité, dans l'observation. Ils n'agissent au fond qu'en fonction des actions des autres, en les récitant, en en faisant l'éloge ou le récit. Le savant fou ou le sorcier, dans la littérature frontalière, semble avoir cédé le pas à

[182] ESPINOZA, Alejandro. *La Saga : una noveleta filosófica*, *op. cit,* pages 112-113.

l'intellectuel de quartier dans le rôle du marginal créateur. Sauf que sa création est déjà altérée –altérée dans le sens où elle est entièrement sous l'emprise d'autres entités, ou, du moins, sous l'emprise de la projection que se fait le présumé auteur de cette entité. Cependant, si le dialogue entre Aralda et Orescu est clairement énoncé, amené avec des tirets et clairement présenté comme tel, le rapport aux autres d'Órale est nettement plus étrange, puisqu'il est rapporté à la troisième personne dans des notes de bas de page de provenance plus que douteuse, qui ne maintient l'illusion de vraisemblance instaurée dans le pacte de lecture que jusqu'à la fin du premier quart de l'ouvrage, quand l'éditeur se met à parler de sa relation avec une femme, dont la séduction, l'enlèvement et finalement l'arrestation du séducteur constituent une deuxième diégèse rivalisant en intérêt avec le faux roman de Seamus. Et dans la diégèse, le prétendu auteur n'existe plus, ce qui implique que les traces de son existence sont à trouver dans ces fameuses notes, qui semblent démultiplier les sources et les esprits, un peu comme si l'auteur ne pouvait être que la solution d'une série de problèmes posés par ses personnalités multiples. Ou la somme de ces problèmes, c'est selon. Ce type de personnage est construit pour être constamment à la limite –donc à la frontière- entre la surexpression et le non-dit, l'invraisemblable et le vraisemblable, le linéaire et le morcelé.

Le vrai personnage de *Borderlandia* se doit de constamment se trouver à la limite entre ce qu'il est et ce qu'il ne peut pas être (ou ce qu'il ne doit pas être). Au fond, dans cet état des choses, *je* n'est ni moi-même ni un autre, mais bien la juste frontière entre les deux. C'est sans doute cette position médiane qui permet d'incarner, à tour de rôle, tous les autres, mais aussi de subdiviser un même personnage en plusieurs formes éclatées de lui-même :

> Aburto traía [su arma] debajo de la camisa, metida en el pantalón. Era una Taurus calibre 38 […] Casi siempre la llevaba consigo, a la salida de la fábrica la pistola lo esperaba fiel en su locker.
>
> Aburto no era el único obrero armado que estaba ahí. Mario, por supuesto, también había ido. Él estaba en su sitio, esperando.
>
> Aburto. Mario. Ambos estaban a pocos metros de distancia uno del otro. Los dos estaban cada vez más cerca del candidato.
>
> […] Aburto […] llevó la mano a su cintura. Tenía que hacer justicia automática. Colosio le recordaba su puta madre.
>
> A Mario, a su vez, éste le parecía el momento perfecto para matar al candidato y,

> luego, llamar a Conferencia Mundial. Sacó su arma de la chamarra. [183]

Ce passage scinde en deux le personnage du protagoniste, qui se retrouve d'un côté qualifié par son nom de famille (que l'on a vu qu'il cherchait à conquérir aux dépens de son frère) et de l'autre par son prénom. Outre les aspects politiques sous-tendus par cette représentation, qu'il nous faudra considérer dans un autre chapitre, l'extrait caractérise bien la scission qui marque toute la fin du roman, d'abord par son titre (*1994 veces Aburto)*, ensuite par ses représentations du personnage souvent contradictoires. Ce n'est cependant qu'au moment de la scène du meurtre du candidat que les deux formes, les deux entités désignées par le nom et le prénom du protagoniste se retrouvent face à face. On remarque tout d'abord qu'il ne s'agit d'en disculper aucune des deux, vu que chacun poursuit le même objectif, abattre le candidat, et est même armé pour –on décrit l'arme d'Aburto, son calibre ; le lecteur sait pertinemment du reste que l'arme que le personnage identifié sous le nom de Mario possède est similaire, puisque son obtention est décrite un peu avant dans le roman. Ainsi, en projetant deux fois l'ombre du tueur, le narrateur le détache du principe de vraisemblance. Du reste, l'assassin se démultiplie et semble se métastaser dans une sorte de génération spontanée orchestrée par la police et les médias :

> En pocos segundos las fuerzas de seguridad atraparon a varios hombres. Muy pronto soltaron a varios, algunos de ellos agentes de Seguridad Nacional muy parecidos físicamente a Aburto o a Mario.
> […]
> Uno de ellos, el más trastornado de los dos maquilocos, fue elegido como el culpable, aunque otra versión mantiene que después de los primeros interrogatorios fue sustituido por el otro al llegar al centro del país. Meses después el *Universal* publicaba en primera plana "existen por lo menos tres Mario Aburto".
> Al día siguiente, otros que habían estado en el mitin y muchos más que solamente habían planeado ir regresaban a sus puestos de trabajo en las fábricas. No hablaban con nadie.[184]

Il est intéressant de voir que, face à cette démultiplication –deux, puis trois, à cause de la police, notamment-, s'ajoute un second processus de démultiplication, car le *otros* peut renvoyer à la foule des ouvriers, mais aussi à tous ces Mario qui ont pu être arrêtés

[183] YEPEZ, Heriberto. *A.B.U.R.T.O.*, *op.cit.,* page 218
[184] *Idem,* page 220.

immédiatement après le meurtre. *Otros* marquerait donc autant de suspects possibles, mais la dérision veut que, contrairement à un roman policier traditionnel, ce ne soit pas le nom de l'assassin que l'on recherche, mais bien un de ses avatars. Et, ici, nulle vraie culpabilité n'est nécessaire, juste, en fin de compte, la représentation de la culpabilité –qui donc n'appartient pas au personnage qui en subit les conséquences- :

> […] El detenido mismo nunca supo si su bala fue una de las que mató a Colosio. Hay noches que casi está convencido que no. Reconstruye esta tarde mil veces, cada vez de modo diferente. […] El detenido mismo sabe que probablemente él no fue.
>
> Pero por orgullo, acepta la culpabilidad porque ésa es la única vía para alcanzar la anhelada inmortalidad, además de que sabe muy bien que un hombre que dispara y sólo hiere no puede ser considerado un verdadero hijo de la patria.[185]

C'est en quelque sorte à travers cette reconstruction multiple, chaque fois différente, que l'on sent que la multiplication des avatars d'Aburto n'est pas seulement due à une opération de la police et des services secrets, mais bien aussi au délire d'un personnage. Chacune de ces reconstructions de l'après-midi fatidique peut en effet mettre en scène des versions différentes, qui tiennent toutes sans doutes des récits qui nous ont été présentés avant. Et c'est finalement cette démultiplication qui clôture le passage, en y ajoutant une mise en abyme qui, renvoie, une fois de plus, à l'impossibilité pour le narrateur frontalier de créer un univers homogène, où les différents niveaux de narration et grilles de lectures ne s'interpénètrent pas :

> Lo sé, Mario, lo sé. El que no calla soy yo. Soy la voz que te relata, la voz de la multiplicación. Tú hace mucho que has dejado de hablar. Yo, en cambio, te veo en todas partes. Y para dejar tu historia, para abandonarla, tendría que dispararme. Todos los días revivo tu historia, la mezclo con la mía y recorro siempre esta pseudo-ciudad buscándote, pensando en ti y cada vez que vuelves a disparar, cada vez que cada uno de los infinitos Aburtos vuelven a jalar el gatillo en aquel mitin, imagino que soy yo la figura que se derrumba.[186]

Ici, le narrateur –une mise en scène plus ou moins précise de l'auteur- se joint en quelque sorte à cette représentation infinie du tueur, comme s'il s'agissait d'un reflet dans

[185] *Idem*, page 220.
[186] *Idem,* page 225.

un Palais des Glaces ou d'une série de zombies, tous dotés des mêmes caractéristiques, des mêmes mobiles et dont même le nom est similaire. Ces clones ne peuvent que contaminer la voix du narrateur –qui n'est au fond qu'un simple spectateur, comme des millions de compatriotes, du meurtre et de ses conséquences-, le contaminer jusqu'à ce qu'il hante les figures clonées et devienne leur victime, l'homme à abattre. Pis, cette histoire –celle du meurtrier et de ses avatars- commence à se mélanger avec celle de l'auteur-narrateur, et ce, volontairement. Il est intéressant de voir que ce narrateur-là attend du reste la toute fin du livre pour nous donner sa vision des faits, et, plus, ses impressions sur le fameux meurtre télévisé, comme s'il attendait que la diégèse soit parvenue au stade où elle est entrée dans sa vie pour y faire irruption. La fascination qu'exerce l'Autre balaie tout, mais il est intéressant de voir qu'il n'est conçu que comme une construction entre plusieurs résultats ou apparences toujours identiques, et que la seule chose qui change est le récit de la manière de laquelle elles sont parvenues à leur état actuel. Ainsi, l'histoire de l'obtention de l'arme du crime, par exemple, possède plusieurs versions, soit elle est remise par des membres d'un groupuscule révolutionnaire, soit elle est achetée à un *narquillo*[187], soit elle est volée de manière peu explicite à un *travi* violeur[188] -et cette version est la seule à expliquer pourquoi il manque deux balles au chargeur-. Le personnage du tueur ne se compose au fond que des projections que d'autres –dont le narrateur, mais aussi les médias, voire la police et les services secrets- fondent sur les éléments tangibles de sa personne. Il n'est qu'un réceptacle, une conséquence qui entraîne forcément une réflexion sur les causes : pourquoi ce meurtre ? Est-ce l'objet d'une psychose de la part d'un déséquilibré qui se prend pour un justicier ? Le résultat d'une manipulation de ce même déséquilibré ? Il est évident que le narrateur ne tranche pas, sans doute parce qu'il n'y a pas lieu de trancher quand l'image est la même, interminablement la même, et qu'elle se reflète à l'infini, que ce soit dans un écran de télévision ou bien dans l'imaginaire populaire.

Ainsi, une bonne partie des personnages frontaliers, du protagoniste au narrateur, est chose multiple. Généralement, cette multiplicité le fonde, le constitue, et devient peu à peu sa raison d'être, ce qui le fonde vraiment et construit son existence. Existence qui ne peut se résumer à quelques données psychologiques et à un devenir simple, mais plutôt à son évolution en tant qu'éponge dans l'*ambitus* frontalier, avalant peu à peu les idées de l'extérieur, d'autres qui ne sont somme toute qu'une image de lui-même. La littérature contemporaine de frontière semble rendre impossible l'identité unique, faire que chacun soit à la fois ce qu'il est et ce qu'il ne peut pas être. Le dilemme principal du personnage

[187] *Idem*, page 218.
[188] *Idem,* page 203.

n'est pas de savoir s'il va atteindre ou non un objectif quelconque, mais bien de savoir où vont le conduire chacune des parties de sa psyché. Il ne s'agit plus de présenter une forme simple d'être, qui se satisfait de peu, mais bien de traduire le bouillonnement intellectuel qui agite le monde frontalier, toujours à la recherche d'une identité et somme toute incapable de la trouver, de la garder. Le protagoniste frontalier peut-il fonder une véritable identité, ou bien doit-il se contenter des bric et des brocs du monde frontalier, d'images différentes ?

3. Définir l'identité de l'être frontalier

Last but not least, la problématique identitaire demeure sans doute l'aspect le plus complexe de la création d'un personnage frontalier. Nous allons donc sortir ici de ce qui est le personnage pur et simple pour entrer dans un domaine quelque peu plus hétérogène, celui de l'identité collective à laquelle il appartient.

On a vu que la frontière incitait ses habitants à ne posséder aucune représentation prédéfinie de l'espace dans leur inconscient. Le personnage frontalier est donc celui qui, au-delà de toutes les conceptions idéologiques et politiques, se retrouve à la frontière entre plusieurs possibilités de personnalité, et qui bien souvent les exploite toutes ; ou du moins, tente de les exploiter. L'identité du personnage *fronterizo* se conçoit, en sorte, dans ce monde sublunaire ou entre deux Enfers qu'est la frontière, comme un dérivé de la multipolarité évoquée dans le paragraphe précédent. A la définition de ce qu'on est préexiste celle de ce que l'on a pris à d'autres, ou que d'autres ont pris. La frontière peut certes être vue comme le lieu où les identités multiples vont se révéler, mais aussi comme l'endroit où se dessine la frontière interne à chacun, et surtout sa non-appartenance à une forme de pensée ou de réflexion donnée.

a) Construire des images identitaires

Il s'agit en quelque sorte de transformer la zone frontière en un endroit où l'identité et ses revendications ne peuvent arriver qu'*a posteriori*, après un brassage constant et la naissance d'un inconscient collectif multiple. Cet inconscient collectif peut apparaître comme appartenant à la ville frontière :

> Tijuana juega a la baraja de estereotipos. La mascota de Tijuana es un burro pintado con rayas negras y blancas. Una cebra simulada. Su nombre es "Zonkey".
>
> Tijuana reinventó a México y reinventa, asimismo, a Estados Unidos.

> […] No es ningún accidente que los abuelos pervertidos de *Playboy* se llamaran, al principio del siglo XX, *Tijuana Bibles*, […] Imaginarios en los cuales todos los signos aparecían revueltos. […]
>
> No es accidente que el santo no-oficial de Tijuana sea un soldado que en 1938 fue encarcelado por violar una niña de ocho años.
>
> No es accidente que uno de sus presidentes municipales de principios de siglo XXI haya sido el propietario del Hipódromo de Agua Caliente; […][189]

Cette entité (ici nommée sous le nom Tijuana, la ville peut-être la plus emblématique de la frontière bas-californienne) semble fabriquer des inconscients collectifs à travers divers éléments, qui, à première vue, ont tout d'un inventaire à la Prévert et qui pourtant fondent l'identité du *tijuanense* (et de sa version délirante, le *tijuaneado)* : la mascotte de la ville –aux apparences trompeuses-, sa référence littéraire la plus célèbre (qui sent déjà le soufre), son saint patron (un criminel présumé) et son homme fort (autre criminel et trafiquant de drogue notoire). Tijuana, en quelque sorte, si l'on en croit Yépez, est le lieu qui réinvente le Mexique et les Etats-Unis : une sorte de laboratoire de ce qu'est une union imparfaite, étrange, une sorte de formatage et de reformatage constant. Il ne s'agit donc pas d'une génération spontanée, mais d'une sorte de satirisation de ce qui fonde les identités mexicaines et américaines, ou du moins leurs éléments les plus basiques. Du côté mexicain, la dévotion parfois aveugle, et la mainmise sur le politique par le PRI[190], qui, partant, le ridiculise complètement[191]. Côté états-unien, l'héritage n'est pas plus reluisant : une mascotte grimée (avec toutes les sous-entendus grivois que la tradition prête à l'âne en prime) -désignée par un mot valise (*Zonkey=zebra+donkey)* donc forcément hybride et hétérogène- et une référence directe à la littérature pornographique.

La culture de Tijuana, et peut-être, partant la culture frontalière, ne garderait que ce qu'il y a de plus choquant, de plus clinquant ou de plus caricatural dans les mondes qu'elle redéfinit et réinvente. Le grotesque semble donc un élément fondateur de cette nouvelle identité. Un grotesque qui trouve qui ne peut se révéler qu'à proximité de la limite, endroit où il se trouve poussé à son extrême. Si le PRI n'est pas déjà associé par l'inconscient collectif du reste du pays à quelque chose de ridicule, d'archaïque et de corrompu, il est ici révélé dans toute sa substance anti-démocratique, comme une organisation mafieuse de plus. De plus, la frontière est l'endroit où toutes les incongruités du Mexique actuel –et

[189] *Idem,* page 59.
[190] J. Hank Ron, le politicien visé par la dernière phrase de l'extrait, membre présumé actif du Cartel du Golfe, a été élu maire sous la bannière du PRI en 2002 et a gouverné la ville jusqu'en 2006.
[191] Plus loin, l'auteur ironise sur la célébration de la victoire de Hank Ron en qualifiant ses partisans de *mega-pandilla*.

aussi des Etats-Unis- ne sont pas définies comme un accident de plus (*no es accidente si…* réitéré tout au long du passage) mais le lieu où ces éléments font partie de l'inconscient collectif de tous, au point de faire partie même des dictons : dans *Tijuana City Blues*, Morgado pense « *que a cebra regalada ; diente de burro* [192]», ce qui est une intéressante manière de montrer que Zonkey, l'étrange âne grimé en zèbre, objet déjà mutant et transformé par la frontière –rayures, donc lignes, peintes sur une robe unie- a transformé les dictons les plus classiques du castillan.

b) Frontalier et fier de l'être, échelle de valeurs

Ainsi, les mentalités frontalières semblent être le fruit de plusieurs systèmes ; mais les éléments qui fondent leur identité sont parfois présentés de manière anarchique ; sans doute parce qu'en substance, la frontière leur impose de l'être. L'essence de l'identité frontalière ne peut se concevoir qu'après avoir entrevu la somme de toutes les possibilités, de tous les êtres que peut engendrer la frontière. Ce qui n'empêche pas l'identité frontalière de trouver un ailleurs, un ailleurs qui peut cristalliser toutes les velléités d'un racisme qui n'a rien d'exceptionnel :

> - […] Pero los políticos necesitan un chivo expiatorio. Y que mejor que una india de fuera.
> - ¿Una india de fuera? –Morgado casi gritó- es una mexicana, como todos nosotros.
> - Será como ustedes –dijo el doctor Acosta- pero no como yo. […] Pues si tanto quieren a los indios, váyanse a Chiapas. Que aquí somos gente decente.[193]

Dans ce passage de *Descuartizamientos* s'opposent deux conceptions de l'identité propre à la ville de Mexicali. D'un côté, Morgado semble véhiculer l'idée d'une identité mexicaine unique, où tous les habitants sont égaux et qui correspond sans nul doute à sa position d'avocat défenseur des droits de l'Homme envoyé par le gouvernement fédéral. En face, le personnage du médecin légiste, le Dr. Acosta, semble défendre l'idée que les *indios* viennent d'ailleurs, au-delà des frontières de l'Etat de Basse-Californie (*de fuera*), et cette

[192] TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel, « Tijuana City Blues » *in op. cit,* page 32.
[193] TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. « Descuartizamientos » *in Tijuana City Blues*, *op. cit.,* page 149.

provenance les oppose aux frontaliers, définis comme *gente decente*. Les *indios* ne font pas partie du monde frontalier –selon certains de ses habitants-, ou du moins du monde frontalier nord, puisque Acosta propose à ses interlocuteurs de se rendre au Chiapas s'ils aiment tant les *indios,* autre frontière, certes, mais non considérée comme *decente* par le discours du légiste. Remis dans le contexte, ces propos véhiculent une certaine ironie – après tout, il s'agit d'une enquête criminelle particulièrement sordide-, mais aussi une certaine forme du discours frontalier, lequel se bâtit sur une certaine haine de l'émigrant :

> - Mira, cagada humana, ¿ya te viste en el espejo? Pareces un pinche indio, estás re-culero, ¡PENDEJO!
> […] Dos de ellos se sumaron a los rechiflos y burlas del público, apoyando a Charly contra aquel prieto pendejo que no tenía ni para una puta cerveza, pinche muerto de hambre, no vales nada porque ni dinero ni nada tienes […][194]

Ici, dans l'univers plutôt populaire d'un bar de la Zona de Tijuana, la problématique reste la même : dans un Etat qui connaît une forte émigration, être venu d'un certain ailleurs est signe d'opprobre. Finalement, l'insulte la plus terrible proférée par le dénommé Charly –qui semble spécialisé dans l'art d'injurier le public du bar en question- devient celle basée sur un fond raciste[195] : *pareces un pinche indio.* Un peu plus tôt, le susdit a reproché à ceux qu'il insultait de ne pas s'être rendus compte qu'ils étaient à Tijuana, c'est-à-dire d'être encore restés à l'heure du reste de la République. L'invective raciste parachève le tout : l'individu concerné est désigné comme un bouc émissaire, comme celui qui, le plus, est étranger –car rien ne dit que les autres clients du bar soient plus frontaliers que lui-. Cette injure est accompagnée d'une série de stéréotypes que semble bannir l'habitant de la frontière : la pauvreté, le désir de profiter de ce que les autres ont laissé, bref, une sorte d'existence liée au parasitisme et à la passivité. Le frontalier est justement celui qui est détaché de ce Mexique archaïque, qui lui tourne le dos et cherche à tout prix à se rapprocher du fantasme engendré par l'Amérique blanche représentée à quelques encablures par les Etats-uniens, même si une bonne partie de ceux-ci vouent une certaine haine à leurs voisins, quelle que soit leur appartenance ethnique ou sociale, d'ailleurs.

[194] YEPEZ, Heriberto. *A.B.U.R.T.O*, *op. cit.;* page 199.
[195] Et ce, après que soient passées toute une séries d'invectives parfaitement ordurières ayant trait aux mœurs sexuelles des présents (répugnantes), à la profession de leur mère (qui exerce le plus vieux métier du monde avec spécialités zoophiles), et à leur manque d'argent et de courage qui les rend minables ; il faudra attendre néanmoins l'injure raciste pour que le public réagisse en…suivant Charly.

L'état d'esprit frontalier se construit, d'une certaine manière, en opposition avec le reste de la République, dans le sens où il fait primer le chacun pour soi et repousse finalement l'idée d'un Mexique pluriculturel, ancré dans ses traditions préhispaniques, gravitant autour de ce qui est censé être son centre culturel et politique, la ville de Mexico. La mentalité frontalière, est au fond, entièrement centrée sur cette limite, qui la norme et la fonde :

> Los primeros juegos que recuerdo jugar con los otros escuincles de mi barrio eran aquéllos de los agentes norteamericanos atrapando ilegales, golpeándolos, o viceversa (emboscadas donde los ilegales se vengaban de los norteamericanos). Recuerdo el día que unos vecinos golpearon al hijo de la dueña del vecindario por ser pocho; poco más tarde, ocurrió una golpiza en que los cholos[196] del vecindario arremetieron con cadenas contra un chilango recién llegado al barrio. Recuerdo las reuniones en el lote baldío para discutir si alguien conocía a un narco[197]

Dans ce passage d'*A.B.U.R.T.O* qui semble parfaitement résumer ce que peut être l'éducation sentimentale des préadolescents dans un faubourg populaire de Tijuana, les actes et les jeux semblent directement découler de la réalité frontalière. Les enfants détournent le traditionnel jeu du gendarme et du voleur en immigrants sans papiers *versus Border Patrol*. Les voyous (*cholos*) ne tolèrent personne venu d'ailleurs sur leur territoire : ils s'attaquent aussi bien aux *pochos* (mexicano-américains) qu'aux *chilangos* (originaires de la ville de Mexico, et par extension, du Centre de la République), peu importe son statut social ou sa position dans le quartier. Enfin, les discussion des jeunes semblent tourner autour de la drogue et du narcotrafic ; autour de ce qui fonde leur univers et le fait fonctionner. Le monde ne peut qu'être infiniment complexe et problématique, sans doute parce que les mentalités se forgent à travers un mélange déjà altéré :

> Los libros de texto glorificaban los héroes nacionales y la grandeza precolombina y, a la vez, los canales de televisión norteamericanos, cuya señal llegaba a la ciudad, no paraban de transmitir caricaturas bélicas de ciencia-ficción desenfrenada. Los aztecas & *The Transformers*. La con-fusión crecía. [198]

[196] Voyous.
[197] *Idem*, page 190.
[198] *Idem,* page 190.

La disqualification des visées nationalistes des livres scolaires – dont le contenu, jusqu'à la chute du PRI[199] en 2000, était étroitement surveillé par celui-ci - s'opère sur la frontière par le mélange de l'idéologie qui y est présentée avec celle des dessins animés états-uniens disponibles par câble. Qu'est-ce que l'histoire officielle, en fin de compte, sinon une fiction qui a les moyens de s'imposer au plus grand nombre ? Et dans ce cas, que reste-t-il pour la différencier des superproductions états-uniennes ? Bien peu de choses. Ce qui permet sans doute de ravaler les héros aztèques au niveau de personnages de séries comme *The Transformers*. Le terme *la con-fusión* en rajoute encore plus dans l'idée d'une constitution d'une culture de subduction, qui, à la manière des plaques tectoniques, se constitue sans tremblement de terre réel. Il ne s'agit guère d'un séisme culturel, mais bien d'une constante évolution vers une culture beaucoup plus cynique mais beaucoup moins aveugle. En quelque sorte, la frontière sert à représenter l'incapacité des pouvoirs mexicains à créer un nouvel univers mental ; peut-être aussi le lieu où l'impasse des idées brassées par la Révolution se fait le plus sentir, un siècle plus tard. Cette impasse se manifeste, en grande partie, par l'abaissement des valeurs qu'elle prônait au spectacle violent, abâtardi, des grands faits de l'Histoire nationale, grands faits qui n'ont besoin que de la comparaison avec des dessins animés ou des films issus des studios californiens pour que leur décrépitude soit complète. La psyché frontalière a pour valeurs cette chute des valeurs classiques ; en fait, elle s'en nourrit tout en continuant à s'y identifier (le choix *Aztecas & The Transformers* sous-entend que l'alliage dévalorise le premier des deux, mais pas qu'il ne s'agit plus d'un choix valable pour les enfants qui sont soumis à cette double influence, les aztèques restant, en fin de compte, des *chilangos*, et les *Transformers*, une émanation du voisin *gringo*). Au fond, ce passage semble résumer l'impasse de toute la société mexicaine, et pas seulement celle de la frontière : celle de se retrouver pris entre deux feux, entre le PRI et les Etats-Unis, qui, tous deux, cherchent à imposer des systèmes de valeurs somme toute assez concomitants.

Un alliage un peu similaire, quoi qu'un peu plus classique dans son échelle de valeurs et d'un point de vue totalement différent, transparaît également dans *El Laberinto : As Time goes by* (G. Trujillo Muñoz, 1994). Un des nazis (ou pseudo-nazis) du Labyrinthe se plaint à la Commandante Dax, qu'il a capturée, de l'échec de son univers fasciste dans les termes suivants « *lo que arruinó el mundo que quisimos crear, el de los Arios, fueron las mezclas. Ingrid Bergman con la Virgen de Guadalupe*[200] ». Autrement dit… un archétype d'actrice hollywoodienne –

[199] Le PRI (Parti Révolutionnaire Institutionnel), que l'on pourrait considérer comme un parti de droite laïque et nationaliste, a gouverné le Mexique depuis les années 1930 jusqu'en 2000, année où le PAN remporte la présidentielle.

[200] TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. *El Laberinto : As Time Goes By*. Mexicali: ICBC, 1994. p. 102.

même si elle reste une figure atypique- et l'essence même du catholicisme synchrétique mexicain. Selon la manière de laquelle est perçue cette comparaison, l'une des figures dévalorise l'autre –pour le nazi, la Vierge de Guadalupe symbolise l'impureté raciale, et Ingrid Bergman la femme aryenne telle qu'elle doit être, alors que pour le Mexicain croyant (et la diégèse nous laisse supposer que tels étaient les ancêtres de Dax, ce qui est ironique puisqu'elle finit transformée, de par l'effet du Labyrinthe où elle se trouve en Ingrid Bergman) c'est plutôt l'inverse qui se produit-. On se trouve là dans une frontière-miroir, une sorte de carte réversible ; on a de chaque côté deux mythes féminins, et une conception du profane et du sacré qui peut se modifier selon que l'on se place d'un côté ou d'un autre de la démarcation. Mais pour le personnage frontalier –donc placé sur la ligne- qu'est sans aucun doute la Commandante Dax, les deux images sont empilées l'une sur l'autre, elles sont même à l'intérieur du personnage sans que l'on puisse les dissocier d'aucune manière. Scorie ou profanation pour l'extérieur, elles ne sont que réalité pour le frontalier. Dès qu'il y a mouvement, il y a rétablissement de la dichotomie.

Du reste, comme nous l'avons déjà évoqué un peu plus haut, lorsqu'il passe la frontière et se retrouve côté états-unien, le *fronterizo* redevient un mexicain comme les autres, quelle que soit son ethnie ou son rang social, et celui qui se trouve en face de lui est forcément un *gringo*, même s'il s'agit de ce que les statistiques raciales californiennes appellent un *Hispanic* :

> - ¿Para transformar estudiantes de Ivy League en *rednecks?* –quiso saber.
> - No. Para hacer papilla a mexicanos preguntones y convertirlos en *jumping beans*.
>
> Morgado no sabía si reírse con Harry Dávalos o darle un golpe en la cara.[201]

Ici, dans ce qui pour l'instant est le dernier épisode de la série des aventures de Morgado, l'avocat enquête aux Etats-Unis sur le meurtre déjà ancien d'un gouverneur de Basse-Californie quand il est mis au secret par son homologue états-unien Harry Dávalos. Les retrouvailles entre les deux personnages marquent bien le changement de regard qui s'opère lorsqu'un *fronterizo* passe la frontière : d'emblée, Morgado est ajouté –sur le ton de la plaisanterie- aux autres *mexicanos preguntones*, et, qui plus est, menacé d'être transformé en *jumping bean*, c'est-à-dire en objet archétypiquement mexicain. Cela est d'autant plus flagrant que la pique qu'il a lancée à Dávalos est, elle, typiquement adressée aux américains,

[201] TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. *La memoria de los muertos*, Culiacán, Editorial Vandalay, 2005.

puisqu'elle contient à la fois une référence aux *rednecks*[202] et à la Ivy League, deux piliers de l'inconscient collectif états-unien. Il est de plus intéressant de voir que Dávalos, dont le nom est si évidemment hispanique, est ici considéré comme le *gringo* de service, comme si, une fois la frontière passée, les rôles se redistribuaient de manière beaucoup moins complexe que de l'autre côté, et que disparaissaient toutes les disparités entre les différents types de mexicains –d'un autre côté, Morgado n'est pas totalement emblématique du frontalier, nous l'avons déjà vu auparavant, mais suffisamment cependant pour que l'on puisse questionner son rattachement au reste de la nation mexicaine-. Du reste, ce rattachement est ambigu, puisque, vu son travail d'enquêteur émérite, les membres du FBI lui proposent :

> Es usted un hombre que no da marcha atrás. Si un día se cansa de ser ciudadano mexicano y quiere un trabajo interesante con el Tío Sam, sólo dígamelo y lo haremos parte de nuestra familia.[203]

Est-ce par son mérite ou bien par son statut de frontalier que Morgado s'octroie un statut de quasi-*gringo* ? Avec cette proposition, il semble se situer en-dehors de la masse des mexicains, mais aussi des frontaliers, puisqu'on lui propose d'intégrer une « famille » qui n'est pas exactement celle de la frontière, mais bien celle du Ministère de l'Intérieur –ce qui, en quelque sorte, s'oppose à son statut d'avocat défenseur des droits de l'Homme plus ou moins indépendant-. Quoi qu'il en soit, il semble qu'il soit possible de [*cansarse] de ser ciudadano mexicano*, ce qui, d'une certaine manière, va à l'encontre de toute l'idéologie véhiculée par les partis, les officiels et le pouvoir. Mais le fait que ces propos soient tenus par un enquêteur *gringo* proche de la retraite introduit une autre ambiguïté, dont Morgado n'est pas dupe :

> Morgado oía aquello […]. Pero en su mente sólo había imágenes de féretros cubiertos con la bandera de las barras y las estrellas y un retrato de jóvenes de origen mexicano en uniforme de combate.[204]

L'idée que les Etats-Unis exploitent les jeunes frontaliers en leur promettant la nationalité américaine contre un service –ici, vu l'époque où se déroule la diégèse, sur le front d'Irak- fait ressortir une revendication identitaire mexicaniste, puisque les portraits que Morgado entrevoit sur les cercueils sont ceux de jeunes *de origen mexicano*. L'idée d'une

[202] Bouseux, ploucs.
[203] *Idem,* page 164.
[204] *Idem,* page 164.

personnalité propre à la frontière, au monde bien spécifique déterminé par la limite, n'apparaît pas ici. Ces jeunes hommes sont pourtant emblématiques d'un état des choses curieux, puisqu'ils sont tombés pour la nationalité d'un pays auquel ils ont peut-être toujours eu accès, bien que de manière détournée, étant donné leurs origines. De plus, la proposition –assez informelle, il faut le préciser- du FBI à Morgado s'ajoute à l'idée latente –mais certaine- que les Etats-Unis ne font que piller la zone frontière, et partant, le reste du Mexique, de toutes les personnalités valables. Morgado mérite de devenir états-unien parce qu'il a prouvé qu'il se trouvait au-dessus de la masse des enquêteurs mexicains. L'idée –assez désagréable- d'une élite frontalière appelée, de par ses mérites, à devenir états-unienne, n'est pas très loin.

c) Comment rester un *fronterizo* ou le devenir ?

L'identité frontalière ne peut donc uniquement se définir par la volonté de perdre les derniers traits mexicains de son être pour se transformer en états-uniens blanc sous tous rapports. L'identité frontalière se constitue avec des éléments des deux, mais aussi à travers les deux. Les personnages les plus dénaturés semblent être ces autres frontaliers, anciens mexicains devenus *gringos*, et qui, comble de l'absurdité, travaillent au poste frontière :

> Mario sabía que tenía que evitar los agentes chicanos. Ellos son los peores. Junto con los filipinos.[205]

Ces agents semblent, de même que les jeunes mexicains enrôlés dans l'armée américaine, être le summum de l'aliénation, les chiens de garde d'un ordre qui n'est ni nouveau ni révolutionnaire. Leur rôle est sans doute de montrer la vanité du changement de nationalité, du passage vers l'au-delà. Si les villes frontalières sont un purgatoire, elle sont aussi le meilleur moyen de ne pas devenir totalement aliéné, soit par l'idéologie du PRI, encore diffuse dans la société mexicaine, soit par l'idéologie états-unienne, omniprésente dans les médias et la sous-culture commerciale qu'ils répandent. L'esprit du frontalier, pour tout raciste et classiste qu'il soit, est aussi extrêmement dubitatif quant à

[205] YEPEZ, Heriberto. *A.B.U.R.T.O. op, cit*. Page 168

l'avenir des deux blocs qui l'entourent. Ce doute peut se manifester par une aliénation totale et un refus de garder sa véritable identité :

> 37. Todos estos fueron oficios que alguna vez intentó el [Órale]. […] En algún momento quiso cometer la incongruencia de cruzarse a los Estados Unidos como ilegal (¿?) y trabajar en Redlands, California.[206]

Les notes introduisent un épisode étrangement aberrant de la vie de *El Órale*, puisque, bien qu'ayant la nationalité états-unienne, il cherche à émigrer illégalement en Californie! Comme si le personnage s'était tellement attaché à cette identité frontalière qu'elle faisait partie de sa personnalité et qu'il ne pouvait plus se constituer autrement qu'en adoptant certaines de ses valeurs, entre autres celle de considérer le passage de la frontière comme une forme de s'affirmer en tant que mexicain ! O'Reilly est ainsi vraiment devenu *El Órale*, et a muté en véritable habitant des bas quartiers de Mexicali, qui, quand il a besoin d'argent, n'hésite pas à passer sans passeport –ou avec un passeport volé, c'est selon- en Californie.

Et d'une certaine manière, si le passage vers les Etats-Unis d'un frontalier le re-transforme en mexicain avant de l'aliéner totalement, le passage en sens inverse, certes plus rare, entraîne des mécanismes beaucoup plus complexes. En excluant d'emblée les *gringos* venus se divertir pour le week-end, l'exemple de *El Órale* montre combien le monde frontalier ne tarde pas à appliquer son inconscient sur celui qui s'y risque. Le roman produit par celui qui naguère se faisait nommer Seamus O'Reilly en est la preuve : écrit dans la langue de la frontière, avec un mélange des archétypes et des récits propres à la ville de Mexicali (*secuestros*, narcos, maquiladoras, bipolarisation de la société entre très pauvres et très riches), ce roman n'est attribué à *El Órale* que dans le but d'attester sa frontiérisation totale, sans appel et définitive. Désormais, il est un *fronterizo* comme un autre, avec les mêmes capacités, volontés, buts et objectifs. Il ne sera jamais mexicain car tel n'est pas le but, mais bien un personnage entre deux eaux, entre deux mondes, qui, pour revenir vers ses origines, est obligé d'emprunter la voie des autres pauvres diables qui peuplent l'univers qu'il a décidé de hanter.

Ce passage du Nord vers le Sud, du reste, peut avoir d'autres conséquences. Plus que celui, en sens inverse, qui relève plus de la nécessité économique ou de la volonté de s'élever dans la société, il relève d'un vrai choix, d'une décision de remettre les compteurs à zéro –ou de fuir un ennemi plus puissant-. La fin d'*Espantapájaros* (G. Trujillo Muñoz,

[206] ESPINOZA, Alejandro. *La Saga : una noveleta filosófica*. *Op. cit.* page 96.

1999) va en ce sens. Poursuivis par l'armée états-unienne et finalement massacrée par celle-ci, les *gracos*, d'étranges êtres mi-oiseau mi-homme, ont fait le choix de passer côté mexicain avec les petits qui leur restaient. Et c'est finalement à un couple de fermiers appartenant à l'une des seules ethnies originaires de la Basse-Californie, que le dernier adulte survivant confie son petit :

> El graco depositó a la cría en los brazos de Sofía.
> - ¿Qué debo hacer?-preguntó la mujer aún atontada.
> - Ahora es hijo vuestro –dijo el graco- Edúquenlo a su manera.
> - ¿Cómo se llama? –inquirió Otilio.
> - Denle un nombre humano –dijo el graco-. Todo lo que vaya a ser está entre sus manos. Os lo confiamos. Ya vendrán otros a explicarles todo.
> - Lo llamaré Angel –dijo Sofía. [207]

Ainsi, le petit du *graco,* qui ne peut grandir dans le monde états-unien, est finalement adopté par une famille qui résume au fond tout ce qu'il y a de plus traditionnel en Basse-Californie : des *rancheros* vivant dans la montagne, et qui plus est, d'origine *pai-pai*[208]. Pour une espèce créée de toutes pièces dans un laboratoire, voilà un bien étrange destin, puisqu'elle s'ancre définitivement dans l'*ambitus* frontalier – le fait que Trujillo Muñoz situe leur ferme en pleine Rumorosa, le défilé montagneux qui surplombe Mexicali et par où passent les *indocumentados* ne peut, en aucun cas, être fortuit-. Et le fait que ses nouveaux parents lui donnent un prénom typiquement mexicain est réitéré à la fin du chapitre – chapitre qui clôt cette partie de l'histoire- :

> - ¿Como lo van a llamar? […]
> - Ángel Ramos Martínez- contestó Sofía, toda orgullosa.
> […]
> - Será un pai pai honorario. Un hombre de bien. […][209]

Ainsi, l'humanisation du *graco* se conclut par son admission, comme enfant adoptif, dans le genre humain, mais cette admission a ceci de plus qu'elle se construit sur une appartenance ethnique, sur un ancrage à la fois social et terrestre dans un monde qui cherche à retrouver les repères qu'elle a brouillés.

[207] TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. *Espantapajaros, op. cit.* page 136.
[208] L'une des trois ethnies natives de Basse-Californie.
[209] *Idem,* page 138 .

***

Le personnage frontalier est donc essentiellement construit sur les approches multiples qu'il suscite, mais aussi sur les images et les idéologies qu'il véhicule. Son identité n'apparaît qu'*a posteriori* et après exposition de ce qu'il peut, pourrait ou doit être. Bâtir l'inconscient d'un protagoniste frontalier, c'est avant tout s'interroger sur ce qui fonde l'inconscient collectif de la frontière, et statuer sur l'importance de l'hétéroclite, de la satire, de la transfiguration, du travestissement et finalement de la polymorphie sur la psyché de ces personnages. Le fait que de nombreux personnages, de l'Aralda d'*Orescu* au Mario de *A.B.U.R.T.O* en passant par *El Órale* oscillent entre plusieurs moi, plusieurs identités et plusieurs inconscients montre bien que la frontière est présente au sein du plus profond de l'esprit de chacun, subdivisant et morcelant les identités et les possibilités d'existence. Le travestissement est roi ; on se définit et l'on agit d'abord par ce que l'on n'est pas mais que l'on voudrait que les autres croient que l'on est : un guerrier (Aralda), le Messie (Aburto) ou un simple marginal (*El Órale),* voire encore le dernier des *gracos* qui prend une identité de bas-californien moyen après son adoption par un couple de fermiers. Si ce travestissement permet à la diégèse de se complexifier et de construire des personnages qui se détachent clairement du *plain character*, il est aussi une marque de l'impossibilité de figer une identité frontalière claire, avec des marques et des traits communs évidents –sauf, justement, chose comique, cette hétérogénéité et cette manie du travestissement-. Et ce travestissement en une autre forme d'être, plus agressive ou plus adaptée à la société dans laquelle le personnage évolue, finit toujours par influer par le moi profond de l'être qui le subit : ainsi, le dernier *graco,* une fois devenu « humain », se fera végétarien pour éviter d'avoir à saigner les membres de la société qui l'a recueilli.

Cette évidente duplicité se reflète bien entendu dans la définition même des symboles de l'inconscient collectif des personnages : de *Zonkey,* qui est un âne dans un corps de zèbre (ou l'inverse), aux dieux vénérés par les personnages de Thundra qui ne sont que des êtres comme eux, ou encore les figures de travestis qui hantent la Avenida Revolución, l'imagerie est à la représentation du travestissement, du dédoublement, à la mise en perspective d'un monde où il faut surtout paraître différent de ce que l'on croit être, car quant à savoir qui l'on est, la question risque de demeurer sans réponse.

L'univers frontalier met donc à la fois en scène des décors, des personnages et des systèmes de représentation bien caractéristiques. Leur rôle est de concevoir un monde spécifique, où le mimétisme est bien souvent contingent, et où tout se retrouve placé sous le signe de la démultiplication, mais aussi d'une certaine précision, comme si l'invraisemblable ne pouvait que jouxter le détail, le précis. L'univers frontalier est ainsi celui où tout semble possible, sauf peut-être l'imprécision toponymique, ou un choix hasardeux de personnages.

Lieux comme individus sont ainsi rigoureusement choisis pour leur statut, pour ce qu'ils peuvent apporter dans la diégèse, et surtout pour ce qu'ils constituent, tant d'un point de vue narratif que d'un point de vue souvent idéologique. Ainsi, écrire sur la frontière est avant tout mettre en scène des choses plausibles, possibles, vraisemblables, mais d'une manière qui les démultiplie, les rend irréelles, complexes, inactuelles. Le personnage frontalier n'existe qu'au sein de ce paradoxe. Quant au lieu, il est beaucoup plus qu'un simple décor, tant il sert à ancrer, situer, fonder l'action dans un monde revendiqué par les auteurs.

Ainsi, la littérature de frontière contemporaine pourrait être comparée à une maison dont les fondations seraient solides, en parfait accord avec le milieu et parfaitement construites. Mais son intérieur n'est au fond qu'une sorte de chaos coloré, si anarchiquement agencé que cette anarchie ne peut que faire sens. Les personnages frontaliers sont issus de ce sens anarchique. Leur démultiplication, leur polymorphie, leur incapacité à être un et un seul marque l'importance de l'influence de l'osmose frontalière sur les esprits. L'inconscient collectif frontalier ne peut se résumer à la simple culture mexicaine, à la volonté d'acquérir l'anglo-saxonne ou aux difficultés de ceux qui rêvent de passer la frontière ; il est un peu de tout cela, mais bien plus encore : une sorte de volonté de s'affirmer contre toutes les choses extérieures, qu'elles viennent du DF ou des Etats-Unis ; les donneurs de leçon ne sont pas acceptés dans ce périmètre où la notion classique de valeurs n'a plus d'effet, et où il faut d'emblée bannir tout manichéisme pour comprendre un tant soit peu l'univers qui s'y construit, à la fois en rejet et en fascination, en désir et en répulsion. Les lieux frontaliers sont imprégnés de cet état des choses, et leur représentation ne peut qu'en découler. Les personnages, eux, ne peuvent qu'exister dans cette oscillation constante entre leurs différents *je*. Il serait arbitraire et hors de propos de vouloir à tout prix le résoudre.

La présentation de l'univers frontalier par les auteurs *fronterizos* est donc l'espace où se combattent les clichés, mais aussi celui où se constituent les différents points de vue sur la frontière, depuis la frontière elle-même. Ecrire sur la frontière, dans un sens, c'est construire une multiplicité de plus sur une multiplicité déjà existante.

III. STRUCTURES NARRATIVES

Après cette entrée en matière pour le moins thématique, il est maintenant nécessaire de s'intéresser à la construction même des œuvres. En effet, si la présentation des lieux et des personnages a des caractéristiques particulières, caractéristiques que l'on peut retrouver au sein des différentes œuvres de manière plus ou moins similaire, qu'en est-il de l'agencement de la matière narrative ? En nous intéressant à la matière romanesque, nous posons d'emblée un critère significatif : celui de nous confronter à des structures diégétiques construites selon certaines formes, soit celles du roman –ou de la nouvelle- moderne, soit sa version modifiée ou altérée par le postmodernisme. Par rapport aux autres champs –poésie, théâtre, essai- la *narrativa* serait sans doute celui qui pose le plus la question de la refonte des structures littéraires dans le monde frontalier.

Dès lors, peut-on parler de nouvelles constructions ? Comment se bâtit l'écriture autour du concept de frontière, y a-t-il émergence d'un modèle particulier, ou simplement démultiplication de structures différentes, construisant toutes des formes nouvelles d'écrire un texte narratif ?

Il semblerait que, paradoxalement, le point commun de la plupart des structures soit l'hétérogénéité. Hétérogénéité de la diégèse –voire des diégèses-, hétérogénéité des sources (bien souvent inventées), hétérogénéité des personnages. Il faut aussi, plus qu'ailleurs, prendre en considération des éléments, qui d'habitude, feraient partie du paratexte et ne seraient là que pour expliciter le texte, voire orienter la compréhension du texte par le lecteur. Le rôle de ces éléments, comme les épigraphes ou les appels de notes, est bien souvent détourné, si détourné parfois qu'il en ont une vie propre.

Cette hétérogénéité structurelle, peut bien sûr être en grande partie imputable à la création frontalière même, entre deux mondes, ne pouvant appartenir ni à l'un ni à l'autre, et partant, toujours thématiquement en porte-à-faux, donc pourquoi pas aussi structurellement ? Mais nous ne pouvons limiter notre étude à cette constatation : la littérature de frontière est aussi celle qui se construit sur la constitution d'un nouvel imaginaire, un imaginaire contradictoire, un monde où se confrontent plusieurs conceptions. Cette confrontation ne peut que transparaître dans les textes étudiés.

En effet, le deuxième aspect-clef après l'hétérogénéité est bien l'idée d'une multiplicité des sources, sources souvent –voire toujours- en contradiction. Cette contradiction amène bien souvent le texte à opposer des concepts, des visions, voire des diégèses ; plusieurs ouvrages parmi ceux que nous étudierons possèdent cette multiplicité diégétique, cette écriture à plusieurs volets, et se bâtissent sur une contradiction de départ, qui semble les structurer. Il faudra donc analyser leur structure de manière précise et détaillée, la disséquer pour bien comprendre son articulation.

Éléments primordiaux de la structure, les narrateurs possèdent ici aussi des statuts particuliers. Parfois à la première personne et homodiégètiques, d'autres fois émanation de l'auteur ou d'un pseudo narrateur, tous sont néanmoins la marque d'une autre complexité. Même si un récit est focalisé sur un protagoniste, en particulier au point de nous livrer toutes ses pensées –comme le Morgado de Trujillo Muñoz ou les narratrices des nouvelles les plus anciennes de Rosina Conde-, il n'en reste pas moins multiple et complexe, en bonne partie parce que, contrairement au roman industriel de ces dernières années, le narrateur n'est pas là pour apporter une information au lecteur, mais bien pour créer une sorte de vérité factice, artificielle, qui sera contredite à la première occasion.

Le statut du narrateur est donc étroitement lié à celui de la gestion des sources et de l'information que l'auteur veut distiller au lecteur. Une fois de plus, cette information n'a pas à être ni réaliste, ni même vraisemblable et encore moins logique. On remarque que la plupart des auteurs, même s'ils se réclament d'un certain réalisme, ne s'affranchissent pas moins de l'idée d'un récit crédible. Le narrateur n'est, de plus, généralement pas seul, mais perdu au milieu d'une myriade d'autres *yoes*, d'autres voix.

Parler de roman choral serait cependant abusif ; l'idée du choral est de montrer une somme de vérités et de focalisations qui concordent absolument, et qui ne peuvent qu'amener à l'idée que si A contredit B, c'est forcément que l'un des deux ment –voire qu'ils mentent tous les deux-. Or, ici, s'ouvre une nouvelle possibilité, c'est que A et B peuvent dire la même chose, et mentir et dire la vérité en même temps simultanément. C'est dans la contradiction que se construit l'écriture frontalière, et non dans la logique ; et cette contradiction empêche toute harmonie au sein même de la construction. Il s'agit avant tout de montrer comment rien n'est saisissable et tout est absolument faux, parce que tout est absolument vrai ; au lecteur de trouver la différence entre les vrais mensonges et les fausses vérités –s'il la trouve, ce qui est relativement difficile-. Parler de construction chorale en ce cas nous paraît excessif, à moins qu'il s'agisse d'un choral postmoderne, et partant, particulièrement dissonant.

La structure frontalière est donc une structure qui se veut labyrinthique, complexe, émanant de sources diverses, dissonante au possible. Le but est sans doute de rendre la difficulté à cerner le monde environnant, mais aussi de marquer encore une fois ses distances avec le roman de la capitale, encore très structuré et basé sur un certain réalisme. Le roman frontalier ne peut être que celui du brouillard, de l'inclassable et de la complexification du vivant et du vécu.

Afin de nous familiariser avec la construction même des textes, il est important de commencer par leur dissection et l'identification des morceaux qui les composent.

A. Dissections

Par le terme assez brutal de dissection, nous entendons marquer le découpage précis, en paragraphes ou en séquences, de certaines œuvres qu'il nous paraît pertinent de reconnaître de la sorte, en essayant à la fois de parcourir des romans (formes longues) et des nouvelles (formes courtes). Dans les deux cas, notre but est de voir comment s'articule la matière littéraire, comment se construit et se constitue la diégèse (voire les diégèses, dans deux des cas étudiés), et comment ressortent l'hétérogénéité et les paradoxes évoqués plus haut.

En qui concerne plus précisément les formes longues, il s'agit également de voir comment s'articulent plusieurs formes d'information, de récit, et souvent des narrateurs multiples. Nous avons par conséquent eu soin de choisir les textes les plus significatifs de cette structure flottante, sans doute les plus récents, à savoir *A.B.U.R.T.O* et *La Saga : una noveleta filósofica*, ce qui ne nous empêchera pas, dans un deuxième temps, de travailler sur les statuts de la diégèse et les narrateurs des autres textes, sans doute plus classiques dans leur construction mais tout aussi intéressants dans leurs effets de sens.

Pour les nouvelles, il nous a paru intéressant d'arrêter notre choix sur une nouvelle relativement ancienne, « La Zona Libre » (1991), qui occupe une place importante et caractéristique dans notre *corpus*, puisqu'il s'agit de la première nouvelle de science-fiction de G. Trujillo Muñoz, et partant, de la littérature frontalière en général –du moins, à notre connaissance-, et sur une autre, beaucoup plus récente, « Berlin 77 » (2003), qui présente de nouveau des altérations du schéma diégétique. L'une comme l'autre font montre de la multiplicité des statuts de l'écriture, et de l'impossibilité de construire un récit sur une seule vérité, un seul point de vue, une forme bien précise. Ces manifestations, de plus, s'agencent autour de l'idée d'un format relativement court –autour d'une vingtaine de pages dans les deux cas-, subdivisé en petits paragraphes faisant alterner le point de vue autour de plusieurs personnages et narrateurs. De la même manière que nous intégrerons dans un deuxième temps les autres romans de notre *corpus*, les autres nouvelles seront intégrées à la seconde partie de notre étude sur le rôle du narrateur et de la construction diégétique.

Dans les deux cas de figure, il s'agit de comprendre comment les cas les plus particuliers et les plus différents du *mainstream* fonctionnent avant de faire une étude plus générale et plus axée sur les grands traits ; il faut, à notre avis, lire les cas particuliers et litigieux avant de construire une vision d'ensemble.

Il s'agit donc maintenant de comprendre comment s'articule et se construit l'écriture frontalière, et de voir comment sa structure s'articule autour d'idées formelles complexes et pour le moins paradoxales.

1. Structures de roman

Nous avons choisi deux romans déjà cités dans la partie précédente, relativement récents –datant des années 2000, donc de la dernière décennie de notre étude-, car ce sont ceux qui semblent être les moins linéaires et les plus complexes. Le premier intérêt dans la construction de ces structures ne semble ni esthétique, ni moral et encore moins réaliste. Il semblerait au contraire qu'il s'agisse de faire converger un faisceau d'informations, d'idées, d'images, vers une forme hybride, hétérogène, sorte de conglomérat d'idées, de versions, de visions. Si la plupart des romans antérieurs présentaient cette hétérogénéité uniquement de manière thématique, donc au niveau des contenus, ici, l'hétérogénéité se répercute jusqu'aux aspects les plus structurels du récit.

Les deux œuvres disséquées ici offrent plusieurs particularités ; la première est de posséder de manière récurrente plusieurs niveaux de diégèse, voire plusieurs diégèses (de manière constante dans *La Saga* et de manière épisodique dans *A.B.U.R.T.O*). Ces diégèses peuvent se confronter ou au contraire, à la manière d'une droite asymptote, rester éternellement distantes tout en se rapprochant constamment –cas flagrant de *La Saga*-.

De plus, les deux ont la particularité de posséder plusieurs narrateurs se succédant, et dont certains ne sont jamais identifiés. Si leurs thématiques divergent et convergent à la fois –l'une est une fausse biographie d'un assassin de Tijuana ayant plus ou moins existé dans les médias des années 1990[210], l'autre un roman apocryphe attribué à un marginal de Mexicali ayant plus ou moins existé dans la rumeur locale des années 2000[211]-, en revanche, leurs structures possèdent plusieurs points communs notoires : utilisation des notes –et partant, du paratexte- comme élément diégétique, construction de plusieurs diégèses différentes,

[210] En 1994, le candidat aux éléctions présidentielles Colosio vient à Tijuana présenter son programme éléctoral. Lors d'un meeting donné dans le quartier populaire de Lomas Taurinas, il est abattu par un dénommé Mario Aburto, ouvrier proche de la mouvance anarchiste locale. Comme le soutient à demi-mot le roman de Yépez, et comme le pensent massivement la plupart des habitants de Tijuana, Aburto est une création de la police et des services secrets mexicains et n'a jamais vraiment existé. Il s'agirait d'un tueur payé par le crime organisé et le précédent président, Carlos Salinas, qui voyait dans le candidat Colosio un danger pour ses projets futurs.

[211] Seamus O'Reilly, *alias El Órale*, vétéran de la guerre du Viet-Nam, aurait hanté les rues de Mexicali pendant de nombreuses années, si l'on en croit A. Espinoza : « *Claro que existió, era una figura de Mexicali. Ahora, no dejó ninguna novela ni nada* » (extrait d'une correspondance par courrier électronique entre A. Espinoza et A. Fabriol). La photo que l'on peut admirer p. 15 de *La Saga* serait donc bien son portrait.

présence d'un contenu extradiégétique censé informer le lecteur sur différents aspects de la société frontalière et mexicaine de la fin du XXe siècle –voire du début du XXIe-, allusions fréquentes aux mythes frontaliers (*narcos, polleros, secuestros, El Chupacabras*) *via* des sources totalement discréditées –et discréditables-. En somme, une construction marquée par l'impossibilité de se limiter à un seul sens, un seul type de texte et un seul narrateur, comme s'il fallait reconstruire une certaine réalité –évidemment biaisée- autour du roman, et construire tout sur cette ambiguïté.

Dans les deux cas, de plus, le paratexte joue un rôle ambigu, dont la complexité sourdait déjà dans la définition qu'en donne Genette au début de *Seuils* (1987) :

> L'œuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement, en un texte […] Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, une préface, un titre, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et et le prolonge, précisément pour le *présenter,* au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le rendre *présent*, pour assurer sa présence au monde , « sa réception » […] sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre. Cet accompagnement d'ampleur et d'allure variable constitue ce que j'ai baptisé […] le paratexte de l'œuvre. [212]

La définition de Genette résume bien le paratexte de ces œuvres : il y entoure la diégèse principale afin de créer une sorte de halo textuel. Sauf que, dans les deux cas et très particulièrement dans celui de *La Saga*, le paratexte ne se limite pas à jouer l'habillage, mais bien à construire une seconde diégèse, parallèle et voire même concurrentielle de la première. Les notes de bas de page possèdent en effet une place à part, totalement complexe, n'appartenant pas tout à fait à un paratexte pur ni à ce que Genette, toujours dans *Seuils*, appelle les notes fictives, à *caractère dénégatif ou apocryphe*[213]*,* mais bien à un entre-deux plus insidieux… et post-moderne.

Il faut donc considérer cette écriture à travers ses différentes formes de construction et, pour commencer, procéder au découpage (ou de manière plus barbare, à la dissection) des ouvrages les plus caractéristiques.

[212] GENETTE, Gérard. *Seuils*. Seuil, 1989, Paris. Page 7.
[213] *Ibidem, page 312.*

Nous procéderons de la manière suivante : après avoir identifié le passage et donné les informations qu'il apporte au sein du récit, nous considérerons à la fois le statut du fragment par rapport à la diégèse, mais aussi par rapport aux instances narratives. Enfin, s'il y a lieu, nous commenterons ponctuellement des éléments qui nous semblent particulièrement intéressants pour la construction du passage et/ou du roman.

Commençons donc par *A.B.U.R.T.O* :

a) *A.B.U.R.T.O,* schéma narratif

A.B.U.R.T.O se compose de cinq chapitres : *Los aztecas, tortilleras ; La señal es welcome ; Mi vida maquiloca ; Todas tus tragicomedias. Tres o cuatro fantasmas* et *1994 veces Aburto.* Leur taille est extrêmement variable ; le second ne fait que douze pages tandis que le dernier, le plus long, s'étend sur soixante-treize pages.

Page(s)	Passage	Statut	Narrateur éventuel	Commentaires
7	Epigraphes	Paratexte (*a priori)*		4 citations présentes au titre de l'épigraphe, la dernière est présentée comme étant d'Aburto lui-même : apocryphe ou écrit attesté ?
8	Note au lecteur	Paratexte	Narrateur A (auteur ?)	Avertissement assez postmoderne : pas de vérité. Probablement opinion narrateur A (censé représenter un auteur qui ne dit jamais son nom)
9-15	*Incipit*	Diégèse I (1994 immédiatement après meurtre)	Narrateur externe, omniscient, homogène (A ?)	Début *in medias res,* en prolepse de ce qui va être décrit dans l'évolution du roman.
			CHAPITRE I	
16-19	Années 1970 enfance personnage : départ pour Mexico	Diégèse I (*circa 1978)*	Narrateur A omniscient, externe, homogène	Caractérisation personnage enfant dans sa famille (schéma narratif classique)
19-22	Digression sur la ville de Mexico	*Idem*, citation d'O. Paz	*Idem*	
22-33	L'émission de	*Idem*	*Idem*	

	Chabelo – digression pour présenter celui-ci			
33	O. Paz regarde l'émission	*Idem*	*Idem*	Pourquoi cette digression ? (à part écho citation passage antérieur ?)
33-35	Fin du jeu télévisé et défaite	*Idem*	*Idem*	Fin du premier épisode ; récit cohérent et vraisemblable
35-36	Digression sur statut humain dans la société aztèque	Extradiégèse ? Transition ?	?	Hors temps diégétique.
37	Epigraphe des Smashing Pumpkins	Paratexte		
37-38	Description Tijuana	Extradiégèse		Evidente analepse par rapport à passage précédent : années 1990.
38	Epigraphe Jünger	Paratexte		
38-42	Définition des hommes de la famille Aburto comme des assassins en puissance	extradiégèse	?	Statut intemporel, de définition
42-28	Jeunesse du protagoniste jusqu'à son départ pour Tijuana	Diégèse I (années 1980)	Narrateur A	Chaînon manquant entre Michoacán, le DF et Tijuana
48-49	Arrivée à Tijuana	Diégèse I (fin des années 1980)	Narrateur A	Combat entre les deux frères pour savoir qui est le véritable Aburto
			CHAPITRE II	
50	Epigraphe Manu Chao	Paratexte		
50-61	Description Tijuana, citations diverses (Buckovski, De la Rosa, Chandler)	extradiégèse	Narrateur A ?	Tour du propriétaire postmoderne de Tijuana/ pas de référence ni de corrélation temporelle avec la diégèse
			CHAPITRE III	
62-71	Mario ramène Alma Blanca chez lui pour la	Diégèse I	Narrateur A	Tijuana, 1994, quelques semaines (jours ?) avant le magnicide

	première fois			
71-72	El Gato Félix	Extradiégèse, digression	Narrateur A	Digression pour introduire figure Gato Félix et son journal, *Zeta*
72-78	Mario tente de collaborer avec le journal *Zeta*	Diégèse I	Narrateur A	Présence d'une note en bas de la page 75, vraisemblablement du narrateur A
78-79	Mario justifie son discours	Diégèse I	En apparence, narrateur A, mais perte de son omniscience avec présence modalisateur « quizás Mario la había escrito »	Perte de l'omniscience narrateur A : nouvelle focalisation ?
79-83	Film, fin du rendez-vous	Diégèse I	Narrateur A	Présence de digressions de caractérisation de personnages
84-87	Description de la *maquila*	Diégèse I	Narrateur A	Digressions de définition (*maquiloco)* Note bas page 86 : référence à S. Borrego, le troisième auteur de l'épigraphe initiale.
88-89	Alma Blanca rentre chez ses parents	Diégèse I	Narrateur A	Focalisation flottante, différents points de vue (père, mère, Alma Blanca)
89-93	Señorita Maquiladora	Extradiégèse	Narrateur A	Digression de définition, intemporelle
93-100	La vie de la *maquila,* suite/ Mario monte en grade	Diégèse I	Narrateur A	Fin de l'épisode
			CHAPITRE IV	
101-107	Supposé enregistrement d'un dialogue entre Mario et la PGR[214]	Intradiégèse	Retranscription ?	Importance de la source : prétendue retranscription. Ton prophétique. La fin du fragment est signalée par [GRABACION INTERRUMPIDA]
107-108	Discours de femme	?	Narratrice non identifiée	Réflexion générique qui n'épargne aucun des sexes (pourquoi à cet endroit ?)
108-111	La vie de Carlitos Salinas, I	Extradiégèse	Narrateur A	Début de représentation du mythe de Carlos Salinas
111-112	?	?	Narrateur masculin non identifié	?
112-116	Carlitos Salinas, II	Extradiégèse	Narrateur A	Suite du mythe Salinas
116	Réflexion	Extradiégèse	Narrateur A ?	
116	Epigraphe	Paratexte		

[214] Police judiciaire

	Tijuana No			
116-117	Suite de l'enregistrement Mario-PGR	Intradiégèse	Retranscription	S'arrête très vite, définition de l'histoire comme d'un disque rayé
117-121	Dialogue fantomatique entre Mario et sa mère	?	?	Peut être vu comme une parodie de l'interrogatoire (?)
121-123	Retour à l'usine	Diégèse I	Narrateur A	Digression courte. Particularité typographique de la dernière ligne du passage (arrêt de la machine)
124-136	Le rendez-vous avec Gabriela	Diégèse I (*a priori)*	Narrateur A (*a priori)*	Focalisation sur Gabriela, et plusieurs irrégularités narratives : • *Si no recuerdo mal, la empresa se llamaba Camero Magnéticos*: le narrateur A a asserté la chose mainte fois, pourquoi cette imprécision maintenant? • Particularités typographiques qui ne s'imposent pas, soit dans la diégèse, soit, dans un dialogue. • Présence d'une citation : chanson des Caifanes, *La célula que explota.*
136-140	Le mythe de Carlitos, III	Extradiégèse (*a priori)*	Narrateur A ou délire Mario ?	Problème du *yo*, serait-on revenus subrepticement à l'enregistrement ?
140-143	Le mythe du sous-commandant Marcos	Extradiégèse	Narrateur A	Définition du personnage de Marcos, dans une position parallèle à celle de Carlitos
143-147	Rencontre fictive entre Carlitos et Aburto, commande imaginaire du	Intradiégèse	Narrateur A	Présence d'un *nosotros* douteux en début de passage, *nosotros* qui exclurait Mario, mais intégrerait par contre le narrateur A (auteur ?)

	magnicide			
147-153	Rapport du psychiatre d'Almoloya[215] I	Intradiégèse	Psychiatre pour le corps de texte, probablement narrateur A pour les notes de bas de page	Discours datant de fin 1999, de provenance douteuse. Notes de bas de page appartenant sans doute au narrateur A, qui remet peu à peu en question les allégations du psychiatre. Référence à Reich.
153-156	Définition du *jodido*	Extradiégèse	Narrateur A	Définition intemporelle sans rapport direct avec la diégèse
			CHAPITRE V	
157-166	Discours du psychiatre II	Intradiégèse	Psychiatre pour le corps de texte, peut-être narrateur A pour les notes	Le discours du psychiatre s'identifie désormais comme tel. Cependant, de nombreuses irrégularités narratives : • Yo= psychiatre dans les notes, narrateur supposément A dans la diégèse. • Les notes introduisent puis critiquent discours psychiatre. • La note 5 contredit la diégèse I sur des faits qui semblaient établis par le narrateur A (rencontre avec Chabelo, qui ne serait qu'une invention). L'auteur des notes est donc différent du narrateur A ? • De même, si *el prisionero nunca dijo la verdad*, quel est le statut de la diégèse principale, et qui peut être son narrateur ? • La note 7 relance l'idée d'un palimpseste en déclarant *apocrífo, malintencionado* le texte du psychiatre. • Présentation de réunions politiques qui n'apparaissent pas dans la diégèse principale : constructions mentales ? • Note 9 : contradictions

[215] Célèbre prison de haute sécurité de l'Etat de Mexico.

				sur la construction diégétique. • Note 10 : possible interprétation : histoire officielle, constituée de toutes pièces par l'Etat ?
166	Epigraphe Beck	Paratexte		
166-174	Passage de la frontière et mission à San Diego	Diégèse I	Narrateur A	1994, quelques semaines avant le magnicide. Difficile de raccorder ce passage avec la diégèse précédente.
175	Message commanditant meurtre	Intradiégèse		Lettre présumée d'un groupuscule révolutionnaire invitant Aburto à tuer
175	Interrogatoire	Intradiégèse		Enregistrement présumé
175-184	Fin de la mission : retour à Tijuana et tribulations du passeport	Diégèse I	Narrateur A	Focalisations diverses, ainsi que digressions
184-186	Fragments du *Libro de Actas*	Intradiégèse	Introduction par le narrateur A	Livre écrit par Aburto, graphie phonique, statut ? (*idem* épigraphe de tête) Introduction et conclusion des fragments par le narrateur A qui remet leur véracité en cause au début et à la fin.
186-193	Le narrateur A s'adresse à la mère d'Aburto	Extradiégèse	Narrateur A	Mise en abyme, introduction du narrateur A en tant que personnage.
193-194	Fausse interview d'Aburto juste après le meurtre.	Extradiégèse	Narrateur A	Début du *storytelling* sur l'affaire.
194-203	Visite des bas-fonds de La Zona, des bars à prostituées, rencontre et meurtre du travesti	Diégèse I	Narrateur A	Première version de l'obtention de l'arme et la seule qui donne la raison de l'absence de deux balles dans le chargeur. Focalisations diverses
203-207	Rapport psychiatre III	Intradiégèse	Yo= psychiatre	Pas d'irrégularités notoires
207-223	Le dernier jour à la *maquila*, désir de toute-puissance	Diégèse I	Narrateur A	Précision spatio-temporelle
213-215	Version officielle	Diégèse II	Narrateur B	Précision spatio-temporelle, rhétorique du narrateur A, mais

				présence d'éléments contradictoires avec le reste de la diégèse I: • Présence des sœurs qui ne vivent pas avec lui dans la diégèse I. • Le meurtre de la Coahuila y existe mais apparemment sous une autre version. Citation d'une chanson de *The Cure*
215-219	Le magnicide	Diégèse I	Narrateur A	Le narrateur A revient et attaque la diégèse II comme peu vraisemblable. 218 : la note de bas de page est ici superflue, puisque la publication se situe en 2005 et que tout lecteur sait que le PAN[216] a gagné la présidentielle de 2000. Pourquoi existe-t-elle, alors ?
219-221	Post-magnicide	Diégèse I	Narrateur A	2 tueurs avec la même identité face à face, voire plus.
222-225	Dialogue narrateur A avec les Aburto	Extradiégèse		Réflexion sur la démultiplication de l'assassin.
226	Epigraphe Fourier	Paratexte		
226-230	Le magnicide vu par le tueur	Diégèse I (?)	Narrateur intradiégétique, un des avatars d'Aburto	La démultiplication cède place à un seul Aburto qui s'adresse à l'auteur, inversion du processus antérieur, et qui voit le meurtre comme une des révélations de son nom.

A l'issue de ce découpage, on peut déjà tirer quelques conclusions propres à l'œuvre : l'espace-temps dans lequel se déroule l'action est à la fois extrêmement mouvant et statique. En effet, le récit commence *in medias res* (juste après l'assassinat) pour ensuite se construire sur des allées et venues temporelles jusqu'à finalement, lors du dernier paragraphe, revenir quelques heures avant le point de départ (le moment du

[216] Parti de droite chrétienne.

magnicide). Ces allées et venues pourraient, de fait, caractériser le roman, car elles ne se réduisent pas simplement à la construction spatio-temporelle, mais existent bien aussi dans la conception de la diégèse et la constitution des personnages. En effet, les narrateurs sont multiples et en contradiction constante, ce qui peut paraître étrange dans un roman qui se voudrait biographique mais ne se revendique jamais comme tel, puisque dès l'avertissement au lecteur, l'auteur –ou le narrateur qui le représente- insiste sur le fait que *los hechos reales nunca lo fueron*[217], ce qui pare à toute tentative de considérer l'œuvre d'une manière logique. Ce qui est vrai ne l'a jamais été, donc ce qui est vrai ne fait que porter une étiquette qui le pose comme « vrai », donc comme « logique », ce qui est paradoxal quand on écrit une œuvre qui porte le nom de l'un des assassins les plus connus sur la frontière en ce début de XXIe siècle. Le lecteur se trouve, donc, d'emblée, pris au piège dans une sorte de palais des glaces narratif, où se représente d'abord une version apparemment cohérente et construite plus ou moins classiquement d'Aburto : celle de la diégèse posée comme I, œuvre du narrateur A (qui, selon les procédés mis en place, doit être vu par le lecteur comme une émanation de l'auteur). Mais aussitôt cette sorte de norme biographique posée (avec ses étapes : l'enfance, les éléments marquants de la jeunesse, l'arrivée à Tijuana) certaines contradictions apparaissent.

Ces contradictions sont d'autant plus sournoises qu'elles attendent le quatrième chapitre, le plus flottant structurellement de tous, pour se manifester. Elle n'amènent pas de ruptures de style, ni de changement de narrateur, mais apparaissent à travers de petites formulations qui soudain semblent renvoyer à une autre instance, à une autre focalisation, comme par exemple dans la scène du rendez-vous avec Gabriela.

L'amorce de la scène pose d'emblée problème : le narrateur, que l'on voudrait être celui que nous identifions sous la lettre A, émet certaines imprécisions : *si no mal recuerdo, la empresa se llamaba Camero Magnéticos*[218], chose qu'il a assertée bien avant. Le fait que la focalisation soit externe et posée sur Gabriela, la nouvelle conquête de Mario, ne serait pas spécialement intrigant si le texte ne possédait pas des particularités typographiques étranges (changement de police, de justification, etc.), comme s'il fallait faire penser au lecteur que ce passage est à prendre à part, à séparer du reste du récit. Or, il ne s'agit pas d'une scène capitale, juste d'une sorte de mise en situation –montrer le délire de toute puissance de Mario vu, de manière ironique, à travers les yeux d'une conquête un peu plus éveillée et cynique que la précédente-. En fait, ce passage semble annoncer l'hétérogénéité narrative qui va primer dans toute la fin du chapitre, jusqu'à finalement arriver aux

[217] YEPEZ, Heriberto. *A.B.U.R.T.O.*, *op. cit*, page 8.
[218] *Idem,* page 124.

premiers extraits d'un rapport de psychiatre fait en prison, qui pourrait être également apocryphe. Le chapitre se termine, une fois de plus, par une définition d'ordre extradiégétique, où intervient à nouveau le narrateur A.

Le statut des digressions, qu'on lui attribue en grande partie, est d'ailleurs complexe à définir. Si elle vient corroborer en partie ce qui est dit dans la diégèse A (comme la discussion avec Alma Blanca sur le rapport à *Zeta*, qui met en scène les rapports de Mario avec le Señor B), ces digressions sont peu à peu déclarées fausses ou incomplètes par un narrateur qui, à plusieurs reprises, semble être le même qu'auparavant. Mais jusqu'à la scène du dîner avec Gabriela (pages 124-136, soit largement à la moitié du roman), tout semble à peu près tangible.

L'épisode du dîner avec Gabriela peut sans doute être considéré comme le point charnière, le point de non-retour entre une fausse biographie assez cohérente, accompagnée de définitions diverses, de villes (Tijuana, Mexico DF) ou de personnages emblématiques (Chabelo, Octavio Paz, el Gato Félix) et une dernière partie totalement hétérogène à tous les niveaux et dans tous les cas de figure.

Avant, bien entendu, ont surgi des narrateurs non identifiés, impossibles à saisir –en début de chapitre IV, tardivement-, mais ce n'est qu'à partir de ce point que le roman se désorganise et finit par contredire ce qui a été dit au début, qui ne serait au fond qu'une histoire officielle, construite par les différentes couches de rumeur urbaines, mensonges des médias et communiqués de la police. A partir du moment où le texte prétend citer un pseudo-rapport du psychiatre de la prison, en effet, il commence à contredire tout ce qu'il a pu formuler auparavant, y compris ce qui est en train de se dire au moment précis où il commente. Les notes de bas de page jouent un rôle capital, puisqu'il semble qu'elles soient l'œuvre du narrateur A, qui attaque le rapport du psychiatre et remet en doute sa véracité.

Mais ce faisant, il remet aussi en cause la version qu'il a racontée dans les premiers chapitres :

> 5. En una ocasión, por ejemplo, para entretener a un capo se le obligó a inventar una historia falsa acerca de un supuesto encuentro suyo con el conductor de televisión Chabelo. [219]

Or, la rencontre avec Chabelo était l'un des éléments constituants de l'enfance du protagoniste; c'était même la défaite à ce jeu télévisé qui fondait sa mentalité d'assassin ; et pourtant, le narrateur, au vu du style, de la conception de l'ensemble de l'histoire et de l'économie de l'œuvre, semble être le même. Une fois de plus, une nouvelle contradiction

[219] *Idem,* 159.

s'impose, comme si finalement le narrateur écrivait sous l'influence de Mario, du personnage qu'il s'est créé.

L'hétérogénéité narrative atteint son paroxysme au cinquième et dernier chapitre. D'abord parce qu'il commence à proposer de nouveau le récit du psychiatre tout en l'attaquant de manière de plus en plus virulente, ensuite parce que le narrateur A sort de sa réserve de narrateur externe et commence à nous parler de sa vie, de son histoire et de sa conception du monde lors des faits, chose qui devrait, en règle générale, s'exclure totalement de la diégèse puisque le seul lieu thématique qui semble le relier à l'histoire d'Aburto est précisément le fait que c'est lui qui raconte son histoire, ce qui… lui donnerait le droit d'insérer sa propre vie et de raconter pourquoi il écrit ce livre. Cette mise en abyme intervient curieusement alors que la diégèse en arrive aux jours, voire aux heures, juste avant le meurtre, comme si l'accélération du rythme de la narration devait être freiné par un empilement d'histoires, et que le narrateur était contraint de raconter la sienne, vu qu'il a déjà taillé le portrait de Salinas, Marcos, *El Chupacabras* et d'autres figures connues de l'époque –mais jamais, chose intéressante d'ailleurs, de Colosio, le politicien assassiné par Aburto-.

Ce cinquième chapitre possède, du reste, la particularité de voir apparaître une autre diégèse, apparemment parallèle à la première, dont le narrateur emploie les mêmes expressions que le narrateur A, mais où certains faits changent : la manière selon laquelle le personnage s'est procuré l'arme avec laquelle il va tirer sur le politicien, la présence de ses sœurs (qui, comme sa mère, avaient disparu du récit bien des pages avant, lors de son départ de Michoacán). Le lecteur a à peine le temps de ressentir une certaine forme de confusion que le narrateur A, qui semble s'être fait usurper sa place par un sosie, un double, attaque à nouveau :

> Esta es una secuencia que narra una de las versiones oficiales, secundándose de una carta llena de errores de ortografía y discorcondancias sintácticas, y que supuestamente fue escrita por Aburto. […]
>
> Además en el texto se hacen aseveraciones como "comí una torta en una calle que creo que se llama Constitución". Ninguna persona que lleva ya casi diez años en la ciudad hubiera dicho algo así. Esa falsa crónica no la pudo haber redactado o dictado Aburto.

> De cualquier modo, sin tomar en cuenta las discordancias y contradicciones del relato anterior con lo que conocemos, prosigo. [220]

D'une certaine manière, le narrateur nous livre ici la clef du dernier chapitre, voire du livre dans son entier : il ne s'agit au fond que d'un empilement de contradictions, dans lesquelles le lecteur, s'il en a le courage, doit retrouver son chemin et construire sa version à lui. Ce qui peut entrer, paradoxalement, en contradiction –encore une- avec les opinions très tranchées exposées par le narrateur A, qui, la plupart du temps, ne mâche pas ses mots et passe son temps à qualifier les personnages qu'il présente de *jodido, naco* ou autres qualificatifs charmants. Loin d'être objectif, il semble ne pas pouvoir faire un tri dans les différentes versions qu'il expose, et juste pouvoir dire que tout ce qui va être dit est faux – ce qui renvoie, une fois de plus à l'avertissement au lecteur et à cette définition du terme même de vérité qui apparaît lors du portrait du Gato Félix :

> La verdad, en todo el mugre país, ya no existía. Cualquier cosa que se escribiera o dijera no tenía valor alguno. Todas las palabras estaban compradas. […] Eran parte de un informe presidencial increíble, soporífero, repugnante o eran parte de un chisme inverificable. La verdad no era identificable, había perdido su sentido. Por eso, en el país, apareció la Neta.
>
> […] Por eso ya nadie buscaba la verdad, sino una realidad más popular, la Neta. La Neta era el sueño de haber recuperado la verdad en una zona oral del lenguaje […][221]

C'est finalement en lisant le texte à reculons, en revenant à chaque définition, que l'on comprend l'agencement final du roman : l'exposition de plusieurs visions de la réalité, des visions de parole avant d'être des visions *en acte* ; la Vérité ne peut être que discréditée, car maintenant elle porte un autre nom et semble tout aussi nébuleuse qu'auparavant –*era el sueño*… montre bien que cette vérité est également un songe, ce qui, pour copier l'aphorisme de Calderón, nous amènerait à dire que dans ce roman, la vérité est un mensonge et que les mensonges, eux, sont bien des mensonges : tout le monde ment, surtout ceux qui disent la vérité.

Nous serions même tentés d'ajouter : l'œuvre se construit sur l'idée que plus il y a de preuves tangibles d'un acte, plus celui-ci a des chances d'avoir été monté de toutes pièces, et donc, de par son artificialité, d'être un mensonge encore plus gros qu'une vérité

[220] *Idem,* page 215.
[221] *Idem,* pages 72-75.

impossible à confirmer. Après tout, le mythe même d'Aburto en tant qu'assassin magnicide repose là-dessus : quel crime plus parfait –dans le sens : pouvant être attesté en tant que crime, et prouvant clairement l'identité de son auteur- qu'un crime commis en direct, devant des miliers de personnes et face à des caméras de télévision ? Qui peut alors clamer ce crime comme n'étant pas exclusivement celui d'*A.B.U.R.T.O* ? C'est le côté tangeant de cette vérité qui fait dire au narrateur principal que :

> Y como una madre que tiene un hijo pero que no sabe cuál es el padre, el detenido mismo nunca supo si su bala fue la que mató a Colosio. Hay noches que casi está convencido que no. Sabe que es una tarde que nunca volverá a ser igual, y al reconstruirla, se fija en cada una de las decenas, cientos, miles de personas que rodeaban a Colosio. […] El detenido mismo sabe que probablemente él no fue.
>
> Pero por orgullo, acepta la culpabilidad porque ésa es la única vía para alcanzar la anhelada inmortalidad, además de que sabe muy bien que un hombre que dispara y sólo hiere no puede ser considerado como un verdadero hijo de la patria. [222]

La vérité est donc chose bien tangeante dans *A.B.U.R.T.O,* mais elle ne fait en fin de compte que retranscrire qu'un côté de la vérité frontalière en général et dans cette affaire en particulier. Plusieurs échos peuvent être remarqués dans ce passage qui met à nouveau à mal tout ce que nous serions tentés de nommer la vraisemblance diégétique : d'une part, le fait que le personnage composite nommé Aburto, qui déteste sa mère au point d'avoir plusieurs fois songé à la tuer –et tiré sur Colosio en pensant que *tenía que hacer justicia automática, Colosio le recordaba su puta madre*[223]- finit dans le même doute que celle-ci. La mère d'Aburto se doutait que son mari ne fût pas le père de ses enfants –pour l'avoir, si l'on en croit les premiers chapitres, abondamment trompé-, l'Aburto principal du récit, lui, se doute que ce ne soit pas sa balle qui ait occis le candidat à la présidentielle. D'autre part, ce passage continue à nous prouver que ce que l'on voit –surtout dans les médias- présenté comme la vérité la plus absolue n'est en fait qu'un mirage, un mirage qui nous donne le premier rôle pour mieux nous perdre au moment voulu. En montrant qu'Aburto doute de sa propre culpabilité mais l'assume comme un acte glorieux, Yépez fait écho à la scène chez Chabelo, là aussi diffusée dans toute l'Amérique Latine, qui n'a peut-être aussi existé que dans l'imagination du personnage. Si chez Chabelo, Mario sort dépossédé de tout ce

[222] *Idem,* page 220.
[223] *Idem, page 218.*

qu'il a risqué, il ne peut que sortir gagnant de Lomas Taurinas, c'est-à-dire ayant supprimé la nouvelle *Gran Rata*, le futur président et en étant devenu visuellement plus important que lui, l'espace d'un instant. Même s'il n'a rien à voir avec le crime ou s'il a été manipulé. La scène avec Chabelo, relue *a posteriori*, se construit donc dans l'antithèse de celle du meurtre. Le fait qu'elle n'ait peut-être pas existé en rajoute même aux désirs de meurtre de Mario Aburto.

Si nous analysons les rapports à la vérité, à la logique et à la vraisemblance dans le chapitre consacré à la structure, c'est parce qu'il semble qu'il soit à l'origine de la construction même de l'œuvre. La résolution de cette contradiction –tout n'est que mensonge, mais le but de ce récit n'étant pas d'être réel, mais bien de créer une autre réalité, racontons ce qui *se serait peut-être passé*. Le dernier chapitre, qui met en concurrence tous les avatars de Mario, jusqu'à donner le statut de narrateur au dernier d'entre eux dans le dernier paragraphe, ne prend plus de gants avec la vraisemblance ou le réalisme, et encore moins avec la logique : il s'agit de tourner et de revenir autour de ce qui peut fonder un meurtre, et des récits qui le fondent. Le narrateur A ne dit-il pas que c'est *las mentiras* qui l'ont amené à écrire, et non la littérature ? Au fond, le message est clair : tout le monde ment, et les meilleurs menteurs deviennent écrivains, journalistes ou assassins, après quoi ils construisent un simulacre qu'il est convenu d'appeler vérité, ou pour faire plus frontalier, *neta*.

De plus, l'élément le plus paratextuel de l'ouvrage, c'est-à-dire son titre, insiste sur cette démultiplication, sur ce flottement. Au lieu de porter simplement le nom du personnage principal, Aburto, il se compose de ce qui semble être un acronyme ou un sigle : *A.B.U.R.T.O.* Mais rien n'indique, tout au long de l'ouvrage, à quoi renvoient ces lettres, sinon à une démultiplication des points des vue et des images d'Aburto (comme l'indique d'ailleurs le titre du dernier chapitre[224]). La vérité n'est qu'un morcèlement de situations, d'images et de contextes, et étant composée de mots, elle n'est qu'une chose aussi relative que le protagoniste lui-même, qui même dans son identité ne peut être qu'un objet morcelé. De ce point de vue, la référence aux monades leibniziennes au cours du dernier chapitre n'est nullement innocente –et pleinement ironique- : *él era la armonía leibniziana, la mónada primordial, el switch general de la total urbe supra-industrial*[225]. Ainsi, tout se retrouve démultiplié, même une référence à ce qui pourrait être la définition de l'un et de l'unique –la monade-.

[224] *1994 veces Aburto* (on peut remarquer que, cette fois-ci, la graphie du nom est normale).
[225] *Idem,* page 208.

De même que l'*ambitus* frontalier ne peut cerner clairement la nationalité, l'identité et la provenance de chacun, la littérature de frontière ne peut se baser sur une seule série de faits, un seul éclairage, et livrer un récit compréhensible et limpide à la première lecture. C'est en mettant bout à bout les mises en perspectives d'une situation, ses images, son univers, que le lecteur, s'il le veut, peut commencer à se fonder une idée. Une idée qui sera toujours fausse, puisque tout est construction et artificialité, même la vérité. Les faits sont déjà construits avant d'exister. *A.B.UR.T.O* dénonce en quelque sorte l'essor de la fictionnalisation de la réalité, ou, mieux, du *storytelling* politique*,* dont on connaît aujourd'hui les résultats assez effrayants.

Ce rapport n'est pas exclusif à *A.B.U.R.T.O.*. *La Saga* l'énonce aussi, quoi que de manière un peu différente. Il n'en reste pas moins que le rapport au réel est, dans cet autre texte, tout aussi biaisé.

b) *La Saga… :* Schéma narratif

Nous allons donc procéder au découpage de *La Saga* et, pour que notre analyse puisse être aussi une comparaison avec les structures présentées dans *A.B.U.R.T.O.,* nous respecterons le même format de tableau.

Cependant, la *Saga* possède une particularité qui n'apparaissait que de manière épisodique dans *A.B.U.R.T.O* : l'usage du paratexte, et surtout des notes de bas de page, comme élément capital et constitutif du récit, puisque ici, au lieu de contredire la première diégèse, les notes de bas de page créent assez rapidement une seconde diégèse, un second récit, qui n'interférera cependant jamais dans le premier.

Nous avons donc signalé les différents degrés de ce texte en subdivisant les lignes consacrées à chaque chapitre entre première diégèse (en corps de texte) et seconde diégèse (en notes de bas de page).

Chapitre	**Episode**	**Statut**	**Narrateur**	**Commentaires**
Prologue	Introduction de *El Órale* et de son roman après sa fuite	extradiégèse	L'éditeur	Fausse piste romanesque : on pose deux personnages qui n'interviendront pas dans la diégèse principale, *El Órale* et

				l'éditeur. Présence de deux photos apparemment réelles, citation d'ouvrages sociologiques existants sur la frontière.
1	Présentation de *El Gordo*	Diégèse A	Narrateur 1 (El Órale ?)	Le narrateur, externe et omniscient, tutoie *El Gordo*.
	Notes de bas de page	Extradiégèse	L'éditeur	Analyse cohérente pour l'instant, très sainte-beuvienne.
2	Suite du chapitre un : emprisonnement du *Gordo*.	Diégèse A	Narrateur 1	Pas de notes. Succession à peu près logique du chapitre 1. Toujours présence des deux instances (yo=narrateur externe, tú=*El Gordo*)
3	Présentation de l'autre protagoniste, *El Diente de Oro*.	Diégèse A	Narrateur 1	Il s'agit d'un discours rapporté du*Diente de Oro*, le *yo* change donc d'utilisateur.
	Notes de bas de page	Extradiégèse	L'éditeur	Par l'analyse du texte à la lumière de la vie de Seamus O'Reilly, construction en creux du personnage.
4	Relation entre *El Gordo* et *El Diente de Oro*	Diégèse A	Narrateur 1	Focalisation externe sur les deux personnages.
	Notes bas de page	Extradiégèse	L'éditeur	Même remarque que précédemment.
5	Le micro quart d'heure de gloire de *El Gordo*	Diégèse A (analepse)	Narrateur 1	Apparition furtive de Tábata, la protagoniste féminine.
	Notes de bas de page, début de la diégèse B	Extradiégèse (vie Loco) puis diégèse B	L'éditeur	Les notes concernent d'abord la vie du Loco, puis dérapent sur la vie amoureuse de l'éditeur et de son propre statut d'auteur.
Pas de numéro de chapitre	Délire futuriste		Narrateur 1	Pas de notes de bas de page, statut difficile à définir pour ce passage qui ne se rattache à aucun élément de diégèse.
6	Le lignage de Tábata	Diégèse A (digression)	Narrateur 1	Pas de notes de bas de page. Episode de tonalité ouvertement grotesque (se moque sans doute des grandes familles du Mexique néocolonial qui font remonter leurs ancêtres aux conquérants espagnols)
7	La relation entre Tábata et *El Diente de Oro*	Diégèse A (analepse)	Narrateur 1	
	Notes de bas de page	Note 15 : extradiégèse, notes ultérieures, diégèse B	L'éditeur	La note 15 concerne l'ouvrage, les autres, la relation naissante entre l'éditeur et la jeune fille qu'il courtise, Rubí.
	El Gordo versus ElDiente	Diégèse A	Narrateur 1	

8	*de Oro*			
	Notes de bas de page	Extradiégèse	L'éditeur	Notes de bas de pages classiques à nouveau.
9	Les relations entre *El Gordo* et Tábata	Diégèse A en analepse	Narrateur 1	
	Notes de bas de page.	Extradiégèse	L'éditeur	*Idem* chapitre 8
10	*El Gordo* prisonnier	Diégèse A	Narrateur 1	
	Notes de bas de page	Extradiégèse puis diégèse B	L'éditeur	Note 21 : analyse du texte. Note 22 : l'éditeur essaie d'approcher Rubí.
11	Variation sur le thème *Gordo*/Diente	Métadiégèse A (variation intemporelle)	Narrateur 1	Episode hors temps diégèse, présentant les deux personnages dans l'absolu
	Notes de bas de page	Extradiégèse	L'éditeur	Notes purement critiques.
12	Interview *Gordo* et Diente	Diégèse A	Narrateur 1	
	Notes de bas de page.	Diégèse B (note 24) puis 25 : extradiégèse	L'éditeur	Pour la première fois, la diégèse B ouvre les notes. La note 25 est une note critique normale.
13	Suite interview	Diégèse A	Narrateur 1	
	Notes de bas de page.	Extradiégèse	L'éditeur	Note critique normale.
14	Interview *Gordo*	Diégèse A	Narrateur 1	Pas notes de bas de page.
15	Variation sur le triangle passion *El Gordo*/Tábata/*Diente*	Métadiégèse	Narrateur 1	Pas de notes ; démultiplication des trois protagonistes à l'infini, comme s'ils passaient à la télévision.
16	L'Evangile selon *El Diente de Oro*	Diégèse A	Narrateur 1	Discours du *Diente* rapporté par le narrateur 1.
	Notes de bas de page.	32 : extradiégèse. 33 : diégèse B.	L'éditeur	La première note est une note critique normale, la seconde l'amour impossible de l'éditeur.
17	Opinion du *Gordo* sur l'Evangile selon *Diente*	Diégèse A	Narrateur 1	Pas de notes ; en cluster temporel avec chapitre suivant.
18	Tábata voit la scène précédente à la télévision.	Diégèse A	Narrateur	Cluster temporel avec le chapitre précédent.
	Notes de bas de page	Diégèse B	L'éditeur	Notes uniquement consacrées à la liaison de l'éditeur.
19	Discours rapporté policier	Intradiégèse A (en prolepse)	Délinquant non identifié (dans la diégèse)	Discours enchâssé : la *vieja de la tienda* raconte au délinquant X qui écoute ensuite le récit que lui fait le policier de ce que *El Diente de Oro* lui aurait dit lors de son arrestation ; sauf que le récit du policier s'arrête précisément au moment où il va entrer dans le vif du sujet.
	Notes de bas de page	Extradiégèse	L'éditeur	Notes purement critiques.
20	L'enfance du *Diente de Oro*	Diégèse A (analepse)	Narrateur 1	
	Notes de bas de page	Extradiégèse	L'éditeur	Notes purement liées au texte.
	Episode de la jeunesse picaresque du Diente	Diégèse A (analepse)	Narrateur 1	

21	Notes de bas de page	Diégèse B	L'éditeur	Première note entièrement critique, seconde : l'éditeur tente (vainement) de séduire Rubí.
22	Lettre de Tábata et du Diente au père du *Gordo*.	Intradiégèse	Tábata et El Diente ?	Lettre de rançon dérivant assez rapidement sur revendications d'ordre anarchiste contre les patrons et le pouvoir en général.
	Notes de bas de page	31 : extradiégèse 32 : diégèse B	L'éditeur	Première note explique l'origine « réelle » de la lettre ; la seconde marque une nouvelle tentative de la part de l'éditeur de posséder Rubí. Il en appelle à Seamus pour savoir quoi faire.
23	Tábata en voiture	Diégèse A	Narrateur 1	Rythme ralenti, sans doute parce que Tábata est représentée comme arrêtée à un stop.
	Notes de bas de page	Diégèse B	L'éditeur	L'éditeur déraille, enlève Rubí et veut que l'on lise son histoire à travers les notes : inversion du statut des deux diégèses ?
24	L'enfance du Diente et sa découverte du monde des riches.	Diégèse A (analepse)	Narrateur A	Appels de note placés de manière de plus en plus anarchique, souvent sans corrélation avec le texte mis en note.
	Notes de bas de page	Extradiégèse (42) Diégèse B (41)	L'éditeur	L'éditeur, qui s'apprête à fuir, dévalorise l'œuvre qu'il commente et révèle qu'il n'est pas l'auteur de toutes les annotations de type critique, juste leur ordonnateur.
25	L'adolescence du *Gordo* et son ennemi Ramiro.	Diégèse A (analepse)	Narrateur 1	Pas de notes.
26	Présentation du père du *Gordo*	Diégèse A (portrait)	Narrateur 1	
	Note de bas de page	Extradiégèse	L'éditeur	Interrogation sur véritable identité père *Gordo*.
27	Prière supposément dite par *El Diente de Oro*.	Intradiégèse	*ElDiente de Oro* ?	Pas de notes de bas de page.
28	Présentation du père du *Gordo* II	Diégèse A (portrait)	Narrateur 1	Pas de notes.
29	*El Diente* annonce au *Gordo* qu'il va le tuer	Intradiégèse A	Diente de Oro	
	Notes de bas de page	Diégèse B puis extradiégèse	L'éditeur	Récit du kidnapping qu'il est en train d'effectuer : lit le roman à sa proie. Mise en abyme. Seconde note critique.
	Le père du *Gordo*	Diégèse A	Narrateur 1	Tonalité franchement

30	discute avec un prêtre			anticléricale de la part du narrateur.
	Notes de bas de page	Extradiégèse	L'éditeur	Notes purement critiques.
Pas de numéro de chapitre	Discours *Diente de Oro*	Intradiégèse A (hors temps récit ?)	Diente de Oro	Pas de notes.
31	*El Gordo* au supermarché	Diégèse A (en analepse)	Narrateur 1	
	Notes de bas de page	Extradiégèse puis diégèse B	L'éditeur	La rançon : contrairement à la diégèse A, les parents ont l'intention de payer.
32	Dialogue entre Tábata, *el Diente* et le docteur	Diégèse A	Narrateur 1	
	Note de bas de page	Extradiégèse	L'éditeur	Note purement critique.
33	Résurrection *Gordo*	Diégèse A	Narrateur 1	(numéro de chapitre évident ?)
	Notes de bas de page	Extradiégèse	L'éditeur	Note purement critique.
34	Tábata et le nain	Diégèse A	Narrateur 1	
	Notes de bas de page	Diégèse B puis extradiégèse	L'éditeur	Echec de la tentative d'enlèvement de l'éditeur, qui doit fuir avec sa proie. Les autres notes sont des notes critiques normales.
35	Mort probable du *Gordo*	Diégèse A	Narrateur 1	
	Notes de bas de page	Diégèse B puis extradiégèse	L'éditeur	L'éditeur pense avoir tué accidentellement sa proie. Parallélisme à nouveau entre les deux diégèses ? La note 61 est purement critique.
36	?	Diégèse A	Narrateur 1	Texte quasiment inexistant, présence d'une photo en négatif d'un cimetière sans sens direct avec le texte (outre la Mort), qui pourrait rappeler certaines expérimentations romanesques de la fin du XIXe siècle comme *Bruges-la-Morte* de Rodenbach
	Note de bas de page	Extradiégèse	L'éditeur	Note purement critique.
37	Texte hétérogène qui parle des protagonistes de manière confuse	Diégèse A (difficile à situer où)	Narrateur 1	
	Notes de bas de page	Extradiégèse puis diégèse B	L'éditeur	Notes 63-64 : critiques, note suivante : l'éditeur en prison pour enlèvement tente de finir son travail.
38	Souvenir de l'adolescence du *Gordo*	Diégèse A (analepse)	Narrateur 1	
	Note de bas de page	extradiégèse	L'éditeur	Note purement critique
39	Jeunesse du *Diente*	Diégèse A (analepse)	Narrateur 1	Pas de notes.

40	Souvenir enfance *Gordo*	Diégèse A (analepse)	Narrateur 1	Pas de notes.

La Saga peut donc se lire à plusieurs niveaux différents ; et bien au-delà des deux que signale la typographie, puisqu'on peut également considérer la biographie parcellaire de *El Órale* comme le troisième niveau de lecture, sans compter les mystérieuses digressions sans titre ni numéro de chapitre qui parsèment le corps de texte, et dont le statut reste difficile à définir. En fait, le texte est construit comme un véritable piège : on entre dans un premier récit, celui de la disparition de *El Órale*, pour en être immédiatement chassé, vers un récit que ce personnage aurait construit et dont le lecteur est aussitôt détourné par des notes de bas de page qui le renvoient sur une troisième histoire, qui renvoie de temps à autre à la première… ne serait-ce ce premier renvoi, cette structure pourrait s'apparenter au conte dit « des Trois Petits Cochons », avec dans le rôle du loup, l'auteur –comme constructeur de l'univers diégétique.

De même que précédemment, avec *A.B.U.R.T.O*, on assiste à une déstructuration des points de repère spatiotemporels. Si l'on considère la diégèse A (donc, le roman apocryphe de Seamus O'Reilly) comme le récit principal, on se retrouve face à une série de fluctuations spatio-temporelles où la logique se trouve remise en cause.

Une fois de plus, le premier chapitre commence *in medias res*, avec le début de la captivité du *Gordo* et son humiliation par *El Diente de Oro*, humiliation que le lecteur pense être le fruit d'un banal comportement de kidnappeur. Mais le récit, après avoir plusieurs fois tourné autour de l'humiliation tant physique que mentale du personnage (désigné, dans les deux premiers chapitres, comme un allocutaire), s'oriente très vite vers une série de retours en arrière : l'enfance du *Gordo*, la présentation de Tábata, la protagoniste féminine, qui servira du reste à créer un triangle passionnel entre les trois personnages, des considérations métatextuelles sur le statut des deux (voire des trois) personnages. L'idée d'un prisonnier torturé ne reviendra que très loin dans le récit, après une digression de type *real TV* où des journalistes viennent interroger ravisseur et victime sur les rapports qu'ils entretiennent, *show* auquel Tábata assiste devant son téléviseur.

De même qu'*A.B.U.R.T.O* n'est aucunement la biographie d'un assassin connu, *La Saga* n'est pas un roman sur les enlèvements omniprésents dans les médias frontaliers. Le *secuestro* sert de leurre au lecteur, de point d'entrée en matière pour une satire sociale où personne ne sera épargné, et une satire d'autant plus insidieuse qu'elle s'attaque cette fois-

ci non pas à des gens connus, mais à des archétypes de personnages frontaliers : la fille de famille décatie qui revendique son lignage haut et fort –lignage qui fait d'ailleurs l'objet d'un chapitre avant même que le personnage soit présenté- avant de s'acoquiner avec un voyou, riches bigots et débauchés, délinquants à la limite de l'anarchisme mais toujours prêts à considérer que les valeurs n'existent que lorsqu'on se les construit soi-même –*El Diente de Oro* n'expose-t-il pas sa propre version, hautement inspirée du milieu frontalier, de l'Evangile (ou plutôt de la vie de *Don Big Chuy)* ?-. Il ne s'agit pas de faire un roman sur l'enlèvement, mais bien de montrer comment l'on construit un roman à partir d'un fait divers somme toute banal, et comment l'analyse de ce roman, et donc de ce fait divers, peut influencer un second récit, et créer un roman hors du roman (puisque c'est le statut du paratexte, d'être en dehors), qui tout en étant dehors, en fait néanmoins partie.

Du reste, le récit qui existe dans les notes de bas de page est beaucoup moins audacieux, tant sur la forme que sur le fond, que le récit présenté dans le corps de texte. L'intrigue y est linéaire, entrecoupée de considérations pseudo littéraires (car il faut bien que l'éditeur fasse son travail à un moment ou à un autre), mais linéaire tout de même : le narrateur rencontre une femme, en tombe amoureux, est éconduit, l'enlève pour la posséder, est poursuivi par le père de sa proie, et finit en prison après la libération de la jeune fille, saine et sauve. Aucune analepse ni prolepse dans un exposé des faits somme toute banal, dans un style télégraphique, comme si le fait de s'insérer dans ce qui ne devrait pas être une diégèse était déjà en soi un acte de transgression structurelle.

Ce qui, en quelque sorte, en est un, et fait sens par plusieurs aspects. Tout d'abord, le roman étant parfaitement apocryphe (un Seamus O'Reilly, selon les dires de l'auteur, a bien existé[226], mais ce n'est évidemment pas lui qui a écrit ce texte), les notes le sont aussi, même si certaines vont jusqu'à faire référence à des auteurs frontaliers bien connus comme G. Trujillo Muñoz ou H.F. Berumen. Sans les interventions de l'éditeur, elles passeraient cependant pour crédibles, ou pour le moins vraisemblables. Or, dès que les interventions apparaissent –à partir du chapitre 7, sans doute pour laisser le lecteur entrer à loisir dans le piège qui lui est tendu-, l'intérêt que peut porter le lecteur au personnage de l'éditeur ne fait que croître, et la perception des notes comme un élément vraisemblable et indépendant en prend un coup. Ici, tout n'est peut-être pas mensonge, mais tout est bien fiction.

[226] Voir annexe.

c) Déstructurer le temps et les faits

Si la structure se construit sur une sorte de parallélisme entre diégèse A et diégèse B – avec cependant des rapports qui seraient plus proches, là encore, de la droite asymptote que de la banale parallèle, tant elles tendent à se rapprocher sans jamais se rencontrer-, cette observation n'est pertinente que jusqu'au chapitre 37, moment où le père de Rubí fait libérer sa fille et envoie l'éditeur en prison (pour la diégèse B) et où la diégèse A s'enlise dans des considérations fumeuses sur le père du *Gordo* –dont le fils, lui, est certainement mort deux chapitres auparavant, encore que le fait ne soit pas asserté-. Ensuite, dans les trois derniers chapitres, il n'y aura plus qu'une note, purement critique et sans rapport avec le statut de l'éditeur, et le récit présent dans le corps de texte ne présentera plus que des analepses qui reviennent sur la jeunesse des deux protagonistes : *El Gordo* pour les chapitres 38-40, *El Diente de Oro* pour le chapitre 39. Le temps du récit semble revenir vers des détails oubliés, laissant de côté ce qui constituait le système nerveux du roman, un peu comme un jeu de l'Oie où l'on n'aurait pas les points nécessaires aux dés pour atteindre l'ultime case, obligeant le joueur à aller et venir autour du point final sans plus jamais pouvoir l'atteindre et enfin terminer la partie. La dernière note de bas de page, située chapitre 38, du reste, ne s'y trompe guère :

> 65. Los siguientes capítulos son lo que el autor llamó "regresiones". Se encuentran divididos en capítulos separados, según lo dispuso el manuscrito. Es de las cosas que más se han discutido con respecto de la obra de Seamus O'Reilly, ya que es donde encontramos "al autor que se enfrenta a los finales como enfrentaría alguien a la muerte, y no hay mejor manera de arrojarte al fuego de las últimas ideas que borbotean al final de un gran viaje literario" (A. Kurtz). [227]

C'est donc bien cette idée d'aller-retour sans fin, sans possibilité d'en finir une fois pour toutes, dont il est question ici. On se rappelle la construction faussement cyclique d'*A.B.U.R.T.O*, qui commence juste après le meurtre et finit juste pendant. Ici, le récit de la première diégèse commence juste après l'enlèvement et finit longtemps avant ; tandis que la seconde, elle, ne laisse aucun élément au hasard : tout y est narré de manière linéaire, directe, sans méandres ni retours en arrière. Il y a bien donc là une réflexion d'ordre

[227] ESPINOZA, Alejandro. *La Saga, una noveleta filosófica*. *Op. cit*; page 170.

métalittéraire : d'un côté un récit post-moderne, dont le temps est flottant et qui ne commence pas par ce qui devrait être considéré comme le commencement –parce que justement ce commencement est extrêmement difficile à déterminer : la rencontre du *Gordo* avec Tábata ? De celle-ci avec *El Diente* ? Un quelconque autre détail qui échappe au narrateur externe de la diégèse ?-. D'un autre côté, il y a un récit simple, au style quasiment télégraphique, avec un début précis (l'éditeur rencontre Rubí), un point de non retour encore plus précis (incité par ce qu'il lit dans le livre qu'il est en train de commenter, l'éditeur enlève la femme aimée) et une fin on ne peut plus précise (arrêté pour enlèvement, l'éditeur finit en prison). Le fait que les épisodes divers de cette histoire tragi-comique soient consignés en bas de page, à la manière d'un journal intime, y est pour beaucoup dans le contraste qui s'installe assez rapidement entre le fouillis et l'écriture nébuleuse qui constituent la diégèse A et le côté anti-littéraire, spontané, de la diégèse B. La continuité temporelle de l'œuvre, contrairement à ce que pourrait croire un lecteur innocent (s'il en est), ne réside absolument pas dans les errances temporelles –voire spatiales- de la diégèse A, mais bien dans la précision quasi-clinique des notes de la diégèse B. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles, somme toutes, les deux intrigues se clôturent autour des chapitres 36 et 37 : *El Gordo*, qui n'a pas été libéré par son père, trop content de se débarrasser de lui, meurt, tandis que l'éditeur est arrêté pour l'enlèvement de Rubí, qui, sauvée, retrouve ses parents. La réponse aux deux questions dramatiques posées plus tôt dans l'œuvre, à savoir comment se résoudraient les deux enlèvements, est donc soldée. Le récit B n'a plus lieu d'être, et donc sa route se sépare du A, qui, privé de sa constante temporelle, n'est plus qu'une série de retours en arrière de plus en plus profonds.

Ainsi, les deux romans disséqués marquent bien une certaine liberté avec une idée du temps dans la diégèse, mais aussi de l'information exposée. En effet, il ne s'agit guère de construire un temps cohérent, mais au contraire de construire un univers en marge de ce temps, tout en le gardant en mémoire. Le rythme des deux œuvres est ainsi un rythme quasi-externalisé, ou qui du moins n'est pas basé sur une vision régulière et normée de la chose. Non seulement la chronologie narrative des faits importe peu –voire pas du tout-, mais elle ne préjuge en aucun cas de ce qui va suivre. Autrement dit, ce n'est pas parce que je pose un événement A que l'événement A' sera sa suite exacte, en réalité il risque fort d'être tout au plus sa dérivée, ou même d'invalider totalement tout ce que A était –le meilleur exemple étant sans doute l'émission de Chabelo dans *A.B.U.R.T.O,* qui est présentée comme ayant existé avant d'être remise en cause par un autre narrateur venu

d'on ne sait où-. L'événement A' prend en compte certains critères de A, critères parmi lesquels la vérité et la régularité ne figurent pas forcément, ou de manière détournée.

D'autre part, ces allers-retours temporels marqués peuvent être une montre de la constante réécriture de l'Histoire frontalière ; une réécriture qui ne prend plus en compte ni la vérité (puisqu'elle est au mains des puissants, et pire, certainement aux mains des *chilangos*, qui sont ceux qui écrivent les livres d'histoire et parlent pour tout le pays) ni la cohérence temporelle (qui ferait partie de la même vérité). La zone-frontière pourrait ainsi être vue comme un univers ancré dans l'ultra-temporel, c'est-à-dire dans une sorte de *cluster*[228] où tout se passe éternellement au même moment, et où donc présenter un événement après un autre ne pose pas de problème, sinon de compréhension.

Cette ultra-temporalité est avant tout celle du récit littéraire, celle qui part d'une série de mises en perspective continues et sans fin ; l'Histoire est ainsi une sorte de présent qui se reproduit éternellement dans le récit ; dans les différentes versions qu'en donnent tous ceux qui sont là pour le voir et en donner leur version parfaitement subjective (mais est-il des versions honnêtement objectives des choses ?), dans tous ces récits qui s'empilent, et qui sont situés dans une sorte de présent sans cesse actualisé. A cette ultra-temporalité s'oppose des récits purement factuels, basés uniquement sur l'événementiel, comme somme toute l'histoire d'amour (*sic)* de l'éditeur. Ces récits-là n'entrent pas en ligne de compte, sans doute par leur aspect dérisoire et par le fait que leurs mobiles sont clairement, d'entrée, exposés au grand jour : si on ne sait jamais pourquoi exactement *El Diente* et Tábata ont enlevé *El Gordo* (ce qui permet de revenir sans cesse sur l'histoire, dans ses moindres détails, et donc la maintenir dans cet ultra-présent), on sait parfaitement pourquoi l'éditeur a enlevé Rubí (elle ne répondait pas à ses avances) et la raison de chacun de ses gestes. Le temps ne peut être éternel que s'il est complexe et obscur, et donne donc à parler de lui. L'histoire de l'éditeur est somme toute banale : il aimait une femme, elle se refusait à lui, il est devenu un criminel par amour. Aucun mystère, donc aucune raison que cette histoire ne fasse partie d'un halo de preuves, d'idées, de recherches, de questionnements sur l'être frontalier, ses côtés criminels et ses besoins de vengeance et/ou de reconnaissance sociale.

La même conclusion s'impose pour *A.B.U.R.T.O.* : c'est uniquement parce qu'il s'agit d'une histoire enflée par la rumeur publique, trafiquée par les médias et la police, déconstruite et reconstruite un bon millier de fois, qu'elle peut atteindre ce statut de temporalité empilée, de présent qui se renouvellera sans cesse (comme à la télévision) ; et

[228] En musique contemporaine, empilement simutané du plus grand nombre de notes possibles d'un intervalle.

uniquement aussi par le fait que le narrateur ne cherche jamais à choisir *quelle version* est la bonne, la véridique, celle qui doit faire la lumière sur le magnicide le plus connu de la fin du XXe siècle mexicain. Ce fait interromprait d'emblée l'ultra-temporalisation du crime. Nous nous intéresserons plus avant au rôle joué par la quête de la vérité comme élément capital de la dé-ultra-temporalisation d'un récit. Pour l'instant, force est de constater que plus les faits existent de version multiple, plus le récit se construit de manière complexe, et moins le temps a d'impact sur l'agencement interne des éléments d'information diégétiques.

Si cet impact est clair sur les formes romanesques étudiées ci-avant, qu'en est-il sur les formes plus courtes, c'est-à-dire les nouvelles ?

2. Dissection de nouvelles.

En ce qui concerne les formes courtes, il nous a paru judicieux de nous intéresser à deux nouvelles de taille moyenne, dont le format est plus ou moins similaire – vingt-cinq pages pour « Berlín 77 » de Carlos Adolfo Gutiérrez Vidal, dix-huit pour « La Zona Libre » de Gabriel Trujillo Muñoz, et toutes deux divisées en paragraphes clairement séparés et œuvres d'auteurs originaires de Mexicali, mais dotées d'univers et de thématiques différentes. « La Zona Libre » a clairement des teintes de science-fiction. « Berlín 77 » se situe sans ambages dans le Mexicali des années 2000, dressant du reste un portrait social acerbe que peu d'autres œuvres du *corpus* s'attardent à construire.

Si nous avons choisi de commencer par la plus récente, « Berlín 77», c'est en grande partie parce que sa thématique est proche de celle de *La Saga* ; de construction moins complexe, sa trame est cependant révélatrice de certains aspects déjà étudiés, mais en propose également d'autres, plus particuliers à l'univers de l'auteur. La période d'écriture est également contemporaine à celle de *La Saga* : les années 2000.

a) « Berlín 77 »- Schéma narratif

Nous avons choisi d'utiliser la même grille de lecture que précédemment, et il en sera de même du reste pour « La Zona Libre », dont nous parlerons ensuite. Comme nous allons le voir, on peut trouver des similitudes entre *La Saga* et « Berlin 77 », au-delà même de la simple problématique du *secuestro*, qui n'est au fond qu'un arrière-plan. Comme dans *La Saga,* le statut du narrateur reste peu clair et il y a de constants retours entre passé et présent. Toutefois, il n'existe pas tout à fait de réflexion métalittéraire dans « Berlin 77 », comme nous allons le voir.

Le titre provient du nom d'un motel, apparement assez miteux, qui fait irruption dans la diégèse dans le dernier quart de la nouvelle, après que les personnages principaux ont commis une bonne partie de leurs forfaits.

Titre paragraphe et page (s)	Episode	Statut	Narrateur	Commentaires
La pesadilla (47-49)	**?**	Intradiégèse (?)	**?**	Passage écrit avec une graphie particulière, remplacement de certains caractères par d'autres (d'où assez grande difficulté de lecture et déchiffrage ardu)
Luis (49)	Luis est tenaillé par la culpabilité	Diégèse	Externe	Justifie le passage précédent comme le cauchemar que fait le protagoniste ravagé par la culpabilité.
En la red (49-50)	Luis tente vainement de confesser son crime sur internet	Intradiégèse	**=**	Reproduction d'un pseudo dialogue sur un site de discussion ; graphie censée être celle d'un *chat*.
Ofelia (50)	Luis tente de justifier le meurtre d'Ofelia.	Intradiégèse	**Luis**	Graphie normale.
La confesión (50-51)	Luis vit mal son nouveau statut d'assassin	Diégèse	Externe	Récit en analepse du meurtre d'Ofelia, comparaison avec un meurtre commis par les *narcos*
De lo peligroso que es usar un taxi en Mexicali (51-52)	Les taxis de Mexicali.	Extradiégèse (définition)	Externe	Pour la première fois, définitions de la ville de Mexicali.
Telnor ® (52)	La compagnie de téléphone de Mexicali.	Extradiégèse (définition)	Externe	Nouvelle définition. Référence au vécu des personnages en filigrane.
Los *Blazer* con vidrios polarizados (52-53)	Les voitures des *narcos*	Extradiégèse (définition)	Deux narrateurs externes différents	Premier narrateur dans le texte normal, puis second dans le texte en italique. Le premier narrateur manie le même vocabulaire désabusé

				–voire cynique- que précédemment, le texte en italique semble reprendre la *vox populi* qui cherche à croire que Mexicali est une honnête ville bourgeoise et que les *narcos* sont ailleurs.
En la pantalla de otro ordenador (53-54)	Les relations Iván-Luis-Ofelia expliquées à un internaute	Intradiégèse	Luis	Luis recommence sa confession sur internet ; graphie approximative.
Nico (55)	Nico comme archétype fondateur d'Ofelia	Extradiégèse (définition)	Externe	Première définition d'Ofelia à travers un de ses modèles.
Morticia Adams (55-56)	Morticia Adams comme modèle d'Ofelia	*Idem*	*Idem*	Second modèle.
Harriet Wheeler (56)	Mythe de la chanson.	*Idem*	*Idem*	La référence à Ofelia n'est pas explicite dans ce cas. Le vrai fan semble être Luis.
La familia (Jorge) (56)	Opinion du père de la fillette enlevée	Intradiégèse	Jorge	Compilation de lieux communs très *cursi,* on remarque l'usage de l'italique, ce qui est peut-être un signe de la provenance de l'italique du passage sur les Blazer.
El Vecindario (57-58)	L'enlèvement	Diégèse	Externe	
El objeto del deseo (58-59)	Description de la fillette enlevée	Diégèse	Externe	
El trabajo (Jorge) (59)	Le travail selon Jorge	Intradiégèse	Jorge	Même lieux communs que dans la précédente intervention du personnage, mais appliqués au travail.
Luis (59-60)	Les suites de l'enlèvement vues par Luis	Intradiégèse	Luis	Graphie aléatoire.
Wal-Mart ® (60)	Les achats de Halloween	Diégèse	Externe	
Mariana (60-61)	Les soupçons de Jorge quant à l'enlèvement de sa fille	Diégèse	Externe	
Un padre dolido y responsable (61-62)	Fureur et disparition de Jorge	Diégèse	Externe	

La familia (Virginia) (62)	Les opinions de Virginia, l'épouse de Jorge, sur la famille	Intradiégèse	Virginia	Réflexions de même type que celles de Jorge.
De las formas de posesión del objeto del deseo (62-63)	Liste de rituels érotiques à appliquer sur la fillette prisonnière	Intradiégèse	-	Liste structurée, dont on ignore l'auteur (Luis ? Ivan ? Ofelia ?)
El trabajo (Virginia) (63-64)	Les opinions de Virginia sur le travail.	Intradiégèse	Virginia	Pendant des opinions de son mari.
El teléfono (64)	Jalousie d'Ofelia qui décide de trahir ses complices	Diégèse	Externe.	
Virginia (65)	Extrait de journal annonçant le suicide de Virginia.	Intradiégèse	Externe	Première incrustation d'un texte extérieur
Hotel del Norte (65-66)	Description de l'Hotel del Norte	Diégèse	Externe	Description de l'hôtel incrustée dans l'action de Luis, qui cherche une prostituée.
La nota (Ely) (66-68)	Ely, la prostituée, raconte sa vie	Intradiégèse	Ely	Autre incrustation
Otra nota (68)	Extrait d'un journal annonçant le suicide d'Iván	Intradiégèse		
Berlín 77 (68-69)	Luis tente de séduire Mariana et se rabat sur un *gringo*.	Diégèse	Externe	
Hotel del Norte (69-70)	Luis et Ofelia séquestrent et volent le *gringo*.	Diégèse	Externe	
Ofelia (70-71)	Mort d'Ofelia	Intradiégèse	Luis	Il s'agit là quasiment du même texte que lors du premier paragraphe intitulé « Ofelia ».
Las dos llamadas	Luis reçoit un appel de l'au-delà venant d'Ivan et Ofelia. Au même moment, il entre en contact avec le souteneur d'Ely, qui lui propose son amitié	Diégèse puis intradiégèse	Narrateur externe puis dialogue	

Plusieurs remarques s'imposent : tout d'abord, la nouvelle se conçoit, comme les deux romans étudiés auparavant, dans l'idée d'un va-et-vient temporel. Le récit commence par une sorte de digression quasi-illisible, dont la graphie doit être changée pour que le lecteur parvienne à y trouver un sens –ce qui est quasiment impossible-. Une fois ce déchiffrage fait, on se rend compte qu'il s'agissait du cauchemar d'un dénommé Luis, tourmenté par sa conscience, qui essaie de se confesser sur un forum Internet, et pour cause : il est responsable de l'enlèvement d'une fillette, du suicide de son meilleur ami et il a assassiné leur maîtresse commune pour des raisons inexplicables. Passé l'illisible *incipit,* passé les premiers remords de Luis, le récit commence véritablement, après tous ces faits, se moquant de Luis, par une série de phrases qui ponctueront l'œuvre comme un *leitmotiv* :

> Era patético, era el clásico asesino bisoño que había aniquilado a su amante y huido con el botín, sólo que no estaba destinado a viaje alguno y tampoco iría a parar en una cuenta a Berna. [229]

La structure qui suit est, somme toute, assez cohérente dans le sens de ce que nous avons bien entendu déjà exposé : Luis confesse ses crimes *via* internet à un interlocuteur anonyme, de manière fragmentée et morcelée, avec une progression parfois hasardeuse et une orthographe qui l'est tout à fait. Mais cette confession est interrompue par des définitions se rapportant surtout au personnage d'Ofelia, et des témoignages au ton mielleux venant des parents de la fillette que le trio formé par Luis, Ivan et Ofelia enlève pour s'amuser. Si les événements semblent ensuite narrés dans un souci certain de cohérence historique, cette cohérence est entachée, elle, par des récits au temps statique, des portraits, des considérations qui n'ont rien à faire dans le temps de la nouvelle, qui, comme tout récit de période de crise, se doit d'en venir aux faits et de ne pas s'attarder sur des détails qui montrent une conception de la vie en temps normal :

> **El trabajo (Jorge)**
> *Empecé a trabajar a los once años en la dulcería de mi papá, ahí duré hasta los dieciocho. […] A mi trabajo actual entré por casualidad, es una empresa procesadora de alimentos deshidratados. Un buen amigo me comentó del trabajo, presenté mi solicitud, me entrevistaron en tres ocasiones y finalmente fui elegido para ocupar el puesto de gerente de ventas. El trabajo es una oportunidad de desarrollo, un medio para subsistir, para formarte es una*

[229] GUTIERREZ VIDAL, Carlos Adolfo. « Berlín 77 » *in* "*Berlín 77 y otros relatos*", *op. cit.* , page 50.

escuela. Hay que aprovechar cuando te pagan por hacer lo que te gusta. [230]

Cette conception somme toute assez banale du monde du travail par Jorge, le père de la fillette enlevée, intervient au moment où les trois complices enlèvent sa fille et où Luis continue à raconter ses crimes, se plaignant que la presse a déformé leur acte criminel. Les propos du personnage ne peuvent ainsi pas être pris au premier degré, et il en va de même de ceux que lui et sa femme tiennent un peu plus haut sur la famille. Du reste, leur disparition conjointe évite de subir sans doute le troisième et évident volet de cette série de définitions lénifiantes : la Patrie, ou du moins le politique –.

Ces discours, s'ils ne s'intègrent pas dans l'action, y jouent toutefois un rôle : celui de montrer les victimes comme des personnages ridicules, ne valant guère mieux que les assassins, avec leur aliénation, leur côté ridicule et borné, leurs aspirations parfaitement vulgaires et leur rengorgement sur ce qu'ils appellent les « valeurs » et qui leurs font dire que *Mexicali es una ciudad tranquila, de gente muy bonita*[231]. Du reste, leur aliénation n'est pas sans violence ; Jorge, dont l'ex-femme est une serveuse *con finta de putilla* (le terme est répété au moins trois fois) ira jusqu'à frapper celle-ci en pensant qu'il s'agit là de la ravisseuse de sa fille.

Dès le départ, on a donc un double discours :

> De día salen a trabajar, de noche a solazarse para ajustar una cuenta irresoluta. Son las *blazers* con vidrios polarizados que imponen respeto, andan por ahí pero la gente prefiere hacer como que no las ve; *esas cosas sólo pueden verse en Tijuana* ™*, pero en Mexicali nunca. Mexicali es una ciudad muy tranquila, de gente muy bonita. En Mexicali no hay narcotráfico; […].*
>
> *Las* blazer *con vidrios polarizados pertenecen a gente que se sacó la lotería o que se gana el dinero con trabajo honesto y persistente, no a los narcotraficantes. El narcotráfico es malo, genera violencia, evade impuestos y encarece el precio de la droga. Hacen falta soluciones reales para el problema: contra la violencia, más policías; contra la falta de inversión pública, inversión privada. Contra los altos precios de la droga hace falta un pacto, narcotraficantes conscientes de la situación económica, y así todos estaríamos más felices.*[232]

[230] *Idem,* page 59.
[231] *Idem,* page 53.
[232] *Idem,* pages 52-53.

Mais ce double discours présente plusieurs bizarreries et anomalies. Tout d'abord, une remarque d'ordre graphique : les passages en italiques semblent différencier les passages n'émanant pas du narrateur externe et omniscient de ceux qui en proviennent. La confession de Luis et les passages citant les parents de la fillette enlevée sont, en effet, en italique. Mais si le narrateur externe est bien celui qui décrit les voitures blazer lorsque la casse est normale, qui est le narrateur du passage en italique ?

On pourrait supposer qu'il s'agit de Jorge ou de son épouse, tant les implications socio-politiques exhalent ce vocabulaire rance mainte fois entendu et utilisé dans les journaux locaux conservateurs (plus de sécurité pour les honnêtes travailleurs, plus d'investissement privés, donc plus de néo-libéralisme et de dérives sécuritaires, et on se demande bien pourquoi, puisque Mexicali *es una ciudad de gente muy bonita*) et que l'on retrouve dans leurs définitions de la famille ou du travail. Mais un détail vient fausser ce raisonnement ; c'est précisément cette allusion au *precio de la droga* et à la nécessité pour les *dealers* d'accepter eux aussi de payer des impôts et les difficultés économiques de la zone frontière. Somme toute, ce qui manquerait aux *narcos* pour être d'honnêtes gens comme les autres, c'est de payer les impôts et de donner aux bonnes œuvres –ce que certains font déjà sans doute-. Mais le problème du discours n'en réside pas moins dans le fait que l'on se retrouve face à des propos conservateurs bien dans le schéma du personnage de Jorge, qui finit cependant par donner dans des idées qui viendraient plutôt d'un étudiant débauché et certainement consommateur de substances illicites comme Luis. De deux choses l'une : soit il s'agit là d'une manière supplémentaire de ridiculiser Jorge en poussant la logique réactionnaire et néolibérale à son extrême –la drogue est un marché comme un autre du moment que les honnêtes gens peuvent en vendre et que les trafiquants payent tous leurs impôts-, soit ces propos sont mixtes (puisque l'italique signale indéfiniment les deux) et il s'agit d'une manière de rapprocher une fois de plus victime et bourreau dans leur côté stupide et dérisoire, incapables qu'ils sont de saisir le véritable sens de la vie.

De même que les textes précédents se complexifiaient au fur et à mesure que le récit avançait, ici, un phénomène similaire se produit, mais de manière encore différente. Une fois de plus, le récit procède par empilement de sources, mais ici, ces sources sont extraites de journaux, de textes, de témoignages courts et concis, parfois sans rapport les uns avec les autres, et dont la forme d'écriture n'est pas toujours littéraire. Ce qui par ailleurs peut augmenter leur impact : ainsi la manière dont les trois étudiants abusent sexuellement de la fillette qu'ils ont kidnappée n'est pas un récit à proprement parler, mais un protocole en

plusieurs volets, extrêmement concis et précis[233], qui exclut d'emblée tout aspect sentimental et relationnel, mais aussi tout ce qui pourrait tomber dans une dénonciation de la pédophilie. Du reste, la seule allusion à la relation de l'enfant enlevée avec ses trois ravisseurs n'est marquée que par la jalousie d'Ofelia, pour qui l'enfant représente une rivale et qui l'oblige à lui faire la cuisine de manière continue. L'évacuation de tout sentimentalisme et de discours moralisateur semble marquer stylistiquement cette relation dialectique, où finalement la victime torture tellement son bourreau que ce dernier prend l'initiative de s'en débarrasser en appelant ses parents (ce qui sera vain, le père ayant disparu et la mère étant en train de se suicider).

Le devenir de l'enfant, du reste, demeure obscur, puisque Ivan se suicide après l'avoir laissée dans un coin, et que les deux autres volent un *gringo* et s'enfuient, jusqu'à ce que Luis tue Ofelia de manière toute aussi inexplicable –à part le motif esthétique du meurtre, pourquoi ?-. La fin de la nouvelle reste assez absconse, ce qui permet de fermer la boucle d'un début tout aussi abscons.

De la même manière que les romans étudiés précédemment, donc, la trame se construit de manière extrêmement composite, à travers des sources diverses ; mais peut-être encore plus que précédemment, le style est à la dénonciation, au pamphlet, une sorte d'attaque contre un Mexicali bien-pensant qui ne vaut guère mieux que les voyous et les débauchés qu'il fustige. Si ces traits apparaissaient de manière diffuse dans *La Saga*, ils sont ici une sorte de forme récurrente ; le jeu de massacre n'épargne personne ; ni les honnêtes gens, ni les jeunes débauchés ; que la conversation finale soit entre un maquereau et un assassin pathétique en est l'un des signes les plus évidents.

Le contenu de la nouvelle est donc, en partie, moins hétérogène que celui des romans, mais il est aussi beaucoup plus construit de manière systémique. Les romans semblent se bâtir sur une série de contradictions ; ici, la contradiction n'apparaît que ponctuellement quand Luis, par exemple, critique la télévision qui a donné une version totalement fausse de l'enlèvement. Sitôt présentés, les personnages semblent devoir courir au dénouement, et donc à leur perte. La structure de la nouvelle permet néanmoins de marquer, une fois de plus, la multiplicité langagière et conceptuelle de l'univers frontalier : il ne s'agit plus de parler dans un seul média et de construire un seul récit, ou d'empiler toute une série de récits, mais bien de mettre bout à bout tout un faisceau de faits. Le temps passe dans « Berlín 77 », mais c'est un temps cyclique, qui revient toujours, à la manière d'un disque rayé. Le début commençait par une sorte de délire, l'œuvre se termine par une

[233] **De las formas de posesión del objeto del deseo,** pages 62-63.

conversation d'outre-tombe permise par la compagnie des téléphones Telnor ® et interrompue par le proxénète, qui veut devenir l'ami de Luis.

Cette circularité peut, chose intéressante, être vue comme une nouvelle projection de l'univers frontalier ; une projection métaphorique, certes, mais une projection tout même. En effet, le cercle, comme la frontière, enferme une série de données à l'intérieur d'une ligne. La seule différence est que la frontière est rectiligne alors que le cercle est concentrique ; mais tous deux contiennent un espace bien précis dans leur intérieur, un espace qui se définit par rapport à l'extérieur par le fait même qu'il est contenu. Par des récits concentriques –ou faussement concentriques, comme nous l'avons vu avant-, les auteurs marqueraient une certaine frontière entre ce qui sera raconté de ce qui a pu se passer (ce qui figure dans le récit) et ce qu'il ne sera pas nécessaire d'imaginer ou de raconter (ce qui n'y figure pas, mais que l'on pressent exister, avant, ou après). Les trois structures que nous venons d'étudier en sont une marque, non évidente, mais du moins significatives.

Mais il est évident qu'il n'est pas nécessaire que toutes les nouvelles s'articulent autour d'une certaine circularité pour manifester, de par leur structure, une certaine représentation de la frontière.

b) « La Zona Libre ». Schéma narratif

"La Zona Libre", comme nous le verrons plus tard, est sans doute la première nouvelle de science-fiction de Basse-Californie, et en tous cas de notre *corpus*. Sa structure est assez particulière, puisque, comme nous l'avons dit dans l'introduction de ce chapitre, elle est composée, une fois de plus, de paragraphes relativement courts possédant une certaine unité d'action, de lieu et de personnages. Le récit, s'il est présenté de manière un peu moins complexe que dans des récits plus récents (y compris de G. Trujillo Muñoz lui-même), n'en reste pas moins conçu pour désorienter le lecteur et l'amener à s'interroger sur ce qui se construit sous ses yeux.

Paragraphe	Contenu	Statut	Narrateur	Commentaires
Epigraphe	Texte d'Aurélia Wylezynksa qui fait référence au nazisme	**Paratexte**	**-**	Pourquoi cette épigraphe ?
Uno	Le bus	Diégèse	Externe	Présentation des deux protagonistes, Darev et Aralda, dans le quotidien d'un univers hostile et dictatorial.
Dos	Manuel d'éducation civique pour le primaire	Intradiégèse	-	L'un des aspects du régime : l'endoctrinement dès le plus jeune âge.
Tres	Garek se prépare pour une rafle	Diégèse	Externe	Les milices de jeunes : autre élément de la vie quotidienne
Cuatro	Aralda et Darev descendent du bus et discutent du devenir de leurs anciens amis résistants et du peu d'espoir qui leur reste	Diégèse	Externe	
Cinco	Garek se prépare à partir de chez lui	**Diégèse**	Externe	
Seis	Publicités dans un supermarché	**Intradiégèse**	Un narrateur externe introduit le point de vue	
Siete	La « Zona de Desastre »	**Diégèse**	Externe	Aralda et Darev entrent seuls
Ocho	La « Zona de Desastre » suite	Diégèse	Externe	Garek et sa bande entrent dans la « Zona de desastre »: le jeu du chat et de la souris peut commencer.
Nueve	Les informations à la radio	Intradiégèse	Commentateur non identifié	
Diez	Aralda et Darev traversent la zone de désastre	Diégèse	Externe	Rencontre entre Darev/Aralda et la bande de Garek
Once	Le combat entre les vieux résistants et les jeunes miliciens	Diégèse	Externe	
Doce	Journal télévisé nocturne	Intradiégèse	Deux speakers	
Trece	Garek raisonne sa bande	Diégèse	Externe	
Catorce	Le secret de la Zona Libre	Diégèse	Externe	
Quince	Le tabou de la Zona Libre	Diégèse	Externe	

Dieciséis	Proclamation du tabou de la Zona Libre	Intradiégèse		
Diecisiete	Aralda et Darev arrivent dans la Zona Libre	Diégèse	Externe	Les trois derniers paragraphes sont de plus en plus courts après le paragraphe 15, le plus long de la nouvelle.

En apparence, « La Zona Libre », nouvelle plus ancienne (1991), possède une structure plus classique. En apparence seulement, la cause de cette apparente simplicité étant sans doute un récit plus linéaire, avec seulement deux niveaux de récit (diégèse et intradiégèse), et des données apparemment cohérentes. Il n'en reste pas moins qu'une fois de plus, le récit se construit sur des focalisations diverses et sur une confrontation de sources différentes.

L'univers futuriste décrit est un univers sans pitié qui pourrait être vu comme une version exacerbée de la société frontalière de la fin du XXe siècle. On remarquera que le texte se conçoit autour de deux focalisations : sur Aralda et Darev, deux vieux résistants qui cherchent une certaine « Zona Libre », où se seraient réfugiés les autres résistants, et sur Garek, un adolescent à la tête d'une milice ultra-violente qui les traque. Mais ces deux focalisations ne sont qu'un leurre pour mieux intégrer le lecteur à l'univers que Trujillo Muñoz veut décrire. Un univers qui transparaît d'abord dans le premier paragraphe à travers les conversations des passagers de l'autobus dans lequel nos deux protagonistes ont pris place :

> - ¿Oíste las últimas noticias?
> - Por supuesto: es alentador saber que están acorralados.
> - Todos morirán. Nuestro Líder lo ha anunciado.
> - Los traidores merecen eso y más.
> - Pero siempre logran escapar. El año pasado, nuestro glorioso ejército los derrotó y ya ves, hoy debe derrotarlos de nuevo. [234]

Ici, toute la force du récit, de sa structure même, réside dans l'opposition entre le discours tenu par Aralda et Darev, encore non endoctrinés, qui semblent posséder un vocabulaire important et faire preuve de réflexion, et les propos tenus par les gens qu'ils croisent, dont le discours possède la même pauvreté que celui cité ci-dessus. Les formules

[234] TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. "La Zona Libre" *in El Cuento contemporáneo en Baja California*, *op. cit.,* page 91.

de type *merecen eso y más* marquent bien un endoctrinement, une répétition des formules toutes faites, une incapacité à penser par soi-même. Formules toutes faites qui sont redonnées lors de l'inclusion du journal télévisé, du flash radio ou encore des publicités, qui incitent à consommer des aliments contaminés par la radioactivité ou encore une drogue nommée « kamikaze ». Ici, l'appauvrissement intellectuel d'un monde en pleine déshumanisation est montré à travers des discours rapportés, empilés les uns sur les autres.

Si la chronologie du récit est extrêmement précise et courte, (les quelques heures entre le moment où Aralda et Darev prennent le bus et celui où ils arrivent enfin à la Zona Libre), en revanche, ce qu'il l'est moins, c'est la réelle portée des faits. Tout le long, le récit est parcouru en effet par le discours dominant du dictateur, mais on apprend vers la fin qu'une bonne partie de ce discours a été fabriquée par un des psychiatres travaillant pour lui, et cette révélation vaut l'arrestation de ce dernier. Dès lors, qu'est-ce que « La Zona Libre » ? Un lieu de libération ou au contraire un cimetière atomique où tous ceux qui s'y trouvent meurent à cause des radiations ? Ou tout simplement un tabou de plus, qu'il ne faut plus nommer une fois que le mensonge a été éventé ?

Une fois de plus, le récit se constitue à travers la fragmentation de la vérité, au point que celle-ci n'est plus qu'une illusion à la fin de la nouvelle. Cette illusion correspond-elle à l'arrivée des deux protagonistes dans cet au-delà que les mots ne nomment pas ? Peut-être :

> **Diecisiete**
> Descendieron y descendieron por el abismo. Una espesa neblina los cubrió por un buen tiempo y luego, lentamente, empezó a disiparse.
> - ¿Llegamos? –preguntó Darev.
> - Llegamos –contestó Aralda. [235]

S'il est donc un élément particulièrement important dans la structuration de « La Zona Libre », c'est bien le langage. C'est en effet grâce à celui-ci que le récit se structure autour d'une société hyper-normalisante, avec des personnages qui parfois n'arrivent pas à se taire ou à employer le langage codé de la dictature–ce que reproche Aralda à son compagnon, de peur que ce soit le langage qui les trahisse, ce qui ne manque pas d'arriver- : après leur entrée dans la Zona Libre, leur discours se résume à un mot : *llegamos*. Peu importe ce que cache l'abîme, la mort ou la libération ; son nom a pu devenir tabou pour tous les

[235] *Idem,* page 109.

habitants de la dictature, pour eux, il n'est finalement qu'un point d'arrivée, un point qui leur permet de comprendre qu'ils sont venus à bout du trajet qui fondait la nouvelle.

L'apparente linéarité de « La Zona Libre » est, du reste, indubitablement due à cette idée de voyage sans retour. Les temps présentés dans « La Zona Libre » sont si effrayants et si éloignés, du moins, en théorie de la réalité, qu'ils n'ont nul besoin de se répéter à l'envi. La référence au nazisme de par l'épigraphe semble mettre les choses au point : nous ne sommes pas dans l'abrutissante banalité de la société frontalière, mais bien dans une abrutissante banalité bien pire, qui pourrait arriver si jamais la zone frontière poussait au maximum ses caractéristiques actuelles. Or, ce temps-là sera déjà tellement terrible qu'il n'y a pas lieu de le répéter. C'est une banalisation qui, avec un peu de chance, n'arrivera pas.

*

A travers les quatre structures que nous avons étudiées sont ressortis plusieurs éléments capitaux à nos yeux : l'hétérogénéité diégétique, la construction d'un temps non-évident et souvent non-linéaire, une écriture morcelée et bien souvent la présence de plusieurs récits dans un seul et même texte. Il s'agit maintenant de généraliser le processus et d'étudier à la fois les différentes manifestations du narrateur, la construction et le choix d'épisodes dans une perspective plus large, au-delà des quatre textes étudiés dans ce sous-chapitre.

B. Les formes de la diégèse

Après avoir étudié des cas particuliers et néanmoins emblématiques, il s'agit maintenant d'orienter notre regard vers les autres œuvres, afin de voir si, d'une autre manière, les mêmes choses s'y trouvent reflétées, même s'il s'agit d'une manière plus classique d'y procéder.

Il faut donc maintenant convoquer les autres textes de notre *corpus* et voir en quelle mesure certains éléments caractéristiques de la construction romanesque y font sens. Nous avons vu, en ce qui concerne les quatre cas particuliers étudiés plus hauts, que la quasi-circularité du récit pouvait représenter à la fois l'enfermement frontalier comme l'empilement de plusieurs temps les uns sur les autres, et non les uns à la suite des autres. Il reste maintenant à voir si cela se confirme au travers du reste des textes. Certains, sans atteindre à la complexité des textes précédemment cités, mettent en œuvre des systèmes déjà relativement élaborés : les romans policiers de Trujillo Muñoz (que ce soit la série des Morgado ou, moins connu, *Codicilo*), ou *Idos de la Mente* de Crosthwaite, sans oublier, bien entendu, le roman fondateur qu'est *Todo lo de las Focas,* voire la nouvelle de R. Conde, « De infancia y adolescencia ». Tous ces récits se basent à la fois sur une série d'instabilités temporelles –parfois spatiales-, et sur une contradiction entre les faits énoncés à différents endroits.

D'autres ouvrages misent cependant sur une autre complexité structurelle, qui peut être langagière (*Como cashora al sol).* Il ne semble donc pas possible de généraliser absolument, juste d'indiquer des tendances d'écriture propres aux textes frontaliers.

Ecrire la frontière semble donc, une fois de plus, une manière de jouer avec le temps et les niveaux de diégèse, de récit, d'écriture ; si les narrateurs sont moins hétérodoxes que dans les textes entrevus précédemment (souvent un narrateur externe, asexué et plus ou moins objectif fait largement l'affaire), les particularités stylistiques n'en existent pas moins. Une fois de plus, aucun roman ne semble comporter une seule focale, une seule

vision, mais bien se retrouver à la confluence de plusieurs, comme si l'univers des possibles devait être mis en perspective et être représenté.

Il nous semble donc judicieux de commencer par ce qui nous semble la première phase de construction littéraire : les apparitions du narrateur et ses différentes facettes, ainsi que le rôle joué par la frontière dans ces différentes structures de narration.

1. Les apparitions du narrateur

Elément primordial s'il en est, le narrateur est en grande partie ce qui fonde un texte et lui donne son ton, voire son rythme. Dans les quatre textes étudiés précédemment, ces narrateurs étaient multiples et cette multiplicité fondait en elle-même la structure du récit. Dans la plupart des autres textes de notre *corpus*, cette relation est plus simple et les narrateurs, de fait, moins nombreux.

Dans un premier temps, il s'agit de considérer les narrateurs diégétiques, et non ceux qui pourraient faire partie d'un texte rapporté, de sources faisant partie de l'intradiégèse. Voilà pourquoi il nous semble intéressant d'aller du plus proche du texte –un narrateur à la première personne- au plus lointain –un narrateur externe-. D'une part parce que les narrateurs à la première personne sont remarquablement moins nombreux. Ensuite parce que les narrateurs externes sont déjà plus proches des narrateurs complexes des textes précédemment étudiés, et qu'une étude plus détaillée sera nécessaire.

a) Narrateurs impliqués

Les narrateurs à la première personne –et qui le restent du début à la fin- sont relativement peu nombreux dans notre *corpus*, ce qui pourrait prêter à sourire en cette époque d'auto revendication et de succès éditorial du vécu. Il n'en reste pas moins que nous n'avons pu en recenser que quelques-uns : les narratrices de plusieurs nouvelles de Rosina Conde, « El Agente Secreto », « De infancia a adolescencia » ou encore « Embotellado de origen » ; le narrateur de *Codicilo*, de G. Trujillo Muñoz, qui semble être, du reste, à notre connaissance, le seul texte de cet auteur à adopter ce point de vue ; et en partie, mais de manière relativement complexe, le narrateur principal de *Todo lo de las Focas.*

Puisque nous procédons du plus simple au plus complexe –et non du plus ancien au plus récent-, penchons-nous sur le cas de *Codicilo.* A *priori*, ce roman est une narration policière tout ce qu'il y a de plus classique, œuvre du protagoniste, le professeur Arnold Williams, qui ne cache rien au lecteur de l'intrigue qui est en train de se passer. A première vue, on aurait donc là un narrateur homodiégétique parfaitement stable et crédible,

donnant une version des faits construite et constituée d'après ses impressions, dans un récit fait à la première personne et au passé simple, sans arrière pensée ni questionnement sur la véracité des dires de ce narrateur.

La complexité des choses transparaît cependant au cours du roman ; il ne s'agit guère en effet d'un simple sujet d'enquête policière, mais bien d'une réflexion sur l'artefact littéraire. Si Williams est bien le narrateur de toute l'intrigue, tel qu'il l'affirme lui-même à plusieurs reprises :

> Yo, Arnold Williams, profesor universitario y crítico literario, [era] mi deseo de dar un golpe publicitario y cimbrar la historia oficial de la literatura americana con una obra singular, con una vuelta de tuerca inesperada, irrefutable.[236]

Car ce narrateur qui s'affirme doublement, voire triplement –*yo* suivi de son nom complet, puis de sa position professionnelle et sociale- n'est pas confronté à une énigme anodine : il enquête sur une mystérieuse romancière apparemment disparue des années auparavant sans laisser de traces après avoir écrit un roman violent et ésotérique… également à la première personne. Sans le savoir, il est ballotté dans sa quête par différentes instances féminines, qui déterminent l'action, et qui ne sont en fait que différents avatars de la romancière en question, déguisée en personnages différents, donc, une fois de plus, à l'état d'être polymorphe. Si Arnold Williams reste ce qu'il est dans la narration et dans la diégèse, avec des caractéristiques assez classiques d'universitaire de haut niveau énoncées dès le départ et qui ne se modifieront jamais, servant ainsi sans doute de point de repère pour un lecteur peu habitué aux grandes variations postmodernes, il n'est pas proprement auteur de son sort, ni de ce qui se passe vraiment dans le roman. Les différentes formes que prend Helen (ou Vivian, ou Berverly, ou…) ne font que l'entraîner vers une vérité qu'il aurait mieux fait de jamais découvrir, le personnage féminin souhaitant cette découverte pour mieux pouvoir l'assassiner comme elle a déjà tué tous ses prédécesseurs.

Le narrateur à la première personne n'est donc qu'un leurre, un appât, vers le sujet véritable du roman, à savoir que la quête de l'ouvrage perdu dont le texte révolutionnera toute la littérature est certainement vaine, et que les auteurs peuvent survivre à leurs textes, du moment qu'ils trouvent le moyen de rendre ceux-ci illisibles, ou pour le moins cryptiques. L'apparente simplicité du narrateur homodiégétique ne fait en fait que compliquer les choses ; les affirmations réitérées de Williams comme point de vue unique ne

[236] TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. *Codicilo. Op. cit.* , page 46.

font que marquer son incapacité à être réellement acteur de la situation dans laquelle il se trouve.

En apparence plus complexes, les narratrices des nouvelles les plus anciennes de Rosina Conde le sont aussi de manière beaucoup plus textuelles. C'est sans nul doute dans la nouvelle « De infancia y adolescencia », datant des années 1980, que commencent à apparaître les contradictions narratives qui fonderont, dans les années de la fin de notre étude, les structures narratives elles-mêmes. Le récit commence par l'évocation d'une narratrice à l'âge adulte, et le pacte de lecture semble assez clair :

> […] La o las hojas en blanco me inspiran confianza en que nadie va a descubrir lo que escribí, ya que siempre lo he hecho para mí. Lo peor es que ni siquiera para mí, ahí hay que rectificar, escribo para el cuaderno, ya que ni yo vuelvo a leerlo.
>
> De chica me gustaba mucho un diario rojo […][237]

C'est donc un personnage qui a derrière elle une longue carrière de chroniqueuse intime qui écrit ces lignes, puisque le *de chica* nous renvoie d'emblée à une époque passée, apparemment assez lointaine vu qu'elle parle de l'écriture comme d'une habitude enracinée, et qu'elle confessera plus loin avoir brûlé son premier journal encore enfant, le jour où sa mère l'a lu. En apparence, donc, il ne s'agirait que des souvenirs de jeunesse d'une femme dans une ville du Nord du Mexique (très certainement Tijuana), apparence confortée par le titre. Sauf que, dès la fin du premier chapitre, la donne se complexifie :

> No me arrepiento de haber quemado el diario, ya que de lo contrario ya estaría leyéndolo pues me he vuelto muy curiosa con las cosas de las demás.[238]

Ainsi, la narratrice (nous apprendrons un peu plus loin qu'elle se nomme Andrea), se *met* à l'écart de son passé (*je* devient une autre, mais pas forcément n'importe quelle autre) et pour cause : peu à peu ce passé va nous apparaître comme hautement contradictoire et bien souvent issu non de ce qui lui est arrivé, mais de ce qu'elle a envisagé qui lui arriverait, ainsi la naissance d'un enfant alors qu'elle est encore adolescente :

> Mi casa era de piedra, de paredes anchas. En mi recámara había una chimenea y el piso era de madera. Todos los momentos que pasé fueron con mi hijo, entre días de sol en el jardín o frente al fuego durante el invierno. Nunca

[237] CONDE, Rosina. "De infancia y adolescencia" *in "El Agente Secreto"*, UABC, Mexicali, 1990. Page 63.
[238] *Idem,* page 66.

> pude imaginármelo pequeño o grande, siempre fue entre ocho y los catorce años. De chica he pensado que las madres debemos ser jóvenes […].[239]

En sorte, cet enfant n'existe que dans un passé imaginaire, passé imaginaire qui est submergé par le reste des aventures sociales, professionnelles et sentimentales de l'héroïne, sa liaison avec un homme qui la pousse à avorter, ses retrouvailles avec un amour d'enfance et un *happy end* des plus banals : elle l'épouse et devient une mère de famille exemplaire à trente ans. Toute la complexité des premiers chapitres semblerait s'être effacée, si les dernières lignes ne corrodaient cet état de fait et ramenaient la diégèse à son point de départ, mais en ajoutant encore une couche de difficulté :

> Aunque…, la verdad es que nada de esto es cierto.
> La verdad es que yo nunca he existido.
> La verdad es que sólo tengo quince años y acabo de descubrir a Sartre y quiero ver mi vida adelantada para imaginar
> Como me vería desde los treinta años.
> […]
> Pero la verdad es que tampoco eso es cierto.
> La verdad es que nunca nadie ha exis/
> La verdad es que Descartes no es cierto.
> La verdad es q/
> La verdad es q/
> La verdad es q/
> La verdad es q/[240]

Le fait que le récit puisse être l'œuvre d'une adolescente de quinze ans se projetant dans l'avenir pourrait, somme toute, être très plausible, mais cette plausibilité est aussitôt contredite par des références à l'existentialisme, puis aux théories cartésiennes, avant de disparaître dans une aporie qui a tout du disque rayé –la musique étant un motif récurrent au sein de la nouvelle, la chose ne paraît aucunement surprenante-. « De Infancia y de Adolescencia » se construirait donc comme une apparente série de souvenirs d'un personnage féminin relativement proche de ce que construit habituellement l'auteur, mais d'une manière déconstruite, où il est de plus en plus difficile à mesure qu'avance le texte, de distinguer le vrai du faux, l'imaginé du vécu, et où, finalement, toute dichotomie de ce type perd tout intérêt.

Enfin, dernier de notre étude sur les narrateurs et premier chronologiquement, le narrateur de *Todo lo de las Focas* possède le don curieux de tenter d'appartenir à un monde

[239] *Idem*, page 77.
[240] *Idem,* page 99.

duquel il est exclu. Cette fois-ci, le pacte de lecture –qui est aussi l'*incipit* est on ne peut plus explicite à ce sujet :

> No siento diferencia entre una ciudad y otra. He llegado a lugares donde nunca estuve y me conduzco como si allí hubiera transcurrido toda mi vida. […] Todo me da igual. Poco a poco distingo menos los rasgos propios de las cosas […] Soy el centro del mundo, el espejo: nada importa, todo existe en función mía, cuando duermo, desaparecen las cosas, la tierra deja de girar y de desplazarse en el universo.[241]

Ici, la narration à la première personne conditionne l'apparition d'un discours égocentré, qui n'existe que de et par le protagoniste. Si les autres personnages peuvent espérer une vie, c'est à l'intérieur de son discours et uniquement à l'intérieur de celui-ci. Le narrateur de *Todo lo de las Focas* prévient le lecteur dès le départ : il va hyperboliser la fonction de narrateur homodiégétique à la première personne, et tout le récit ne sera que son ressenti propre, sa vision des choses et des autres. Plus qu'un narrateur classique, on a là un super-narrateur, qui pousse à son extrême l'idée de narrateur protagoniste : puisque le récit existe par sa voix, il ne peut exister que ce qu'il connaît, ce qu'il ressent. Si la terre s'arrête de tourner pendant qu'il dort, les autres cessent certainement d'exister pendant qu'il ne les voit pas. A moins qu'il ne pense à eux, comme à la protagoniste féminine, Beverly, dont l'absence marque fortement les premiers chapitres, et qui n'existe qu'à travers les objets qu'elle a laissés au narrateur.

Que cette construction narrative appartienne à l'ouvrage fondateur de la littérature de frontière moderne est intéressant à plusieurs aspects. Le premier est celui d'une variation symbolique sur le thème de la relation à l'autre, qui n'existe somme toute que dans le regard qu'on lui porte, et dans les idées que l'on se fait de lui. Le second en découle plus ou moins directement : cette narration met en scène un univers fortement borné par l'*ego* du protagoniste, par ses perceptions sensorielles ou intellectuelles ; or, n'est-ce pas là l'une des premières mises en perspectives métaphoriques de la frontière ? En effet, l'esprit du protagoniste, ce que nous pourrions appeler son *champ de narration*, n'est-il pas, une fois de plus, un espace délimité clairement, un peu comme l'est le territoire avec la frontière ? Dans la narration du personnage principal sont circonscrites une série de données ; ces données marquent à la fois son rapport au monde et ses –rares- interactions avec autrui ou le milieu –quasi inexistantes puisqu'il ne cherche plus à voir ce qui différencie les choses,

[241] CAMPBELL, Federico. *Todo lo de las Focas*, *op. cit.,* page 11.

dit-il-. Avec un narrateur comme celui-ci, la littérature frontalière construisait sa première figure non-omnisciente, mais aussi centrée sur une série de données psychologiques et narratives très déterminées ; où la notion de vérité importait peu, d'emblée, puisqu'il s'agissait avant tout de dire UNE version des faits sans se soucier qu'il en existe d'autres.

Aussi loin que nous pouvons le remarquer, cependant, il semblerait que les trois types de narrateurs à la première personne évoqués dans ce paragraphe soient reliés, de manière affirmée ou à défaut, au concept de vérité, de sources, de logique. Nous avons vu précédemment qu'il s'agissait d'une notion remise en question, où la mise en place de contradictions trouvait très vite sa place.

c) Narrateurs externes

La plupart des narrateurs, nous l'avons déjà dit, sont entièrement ou partiellement externes. Dans la plupart des cas, ils ne se démasquent pour ainsi dire jamais, et on se demande où bien peut se cacher l'instance narrative à l'origine du récit.

A l'opposé, certains ouvrages démasquent le narrateur à la toute fin, et ce narrateur, même s'il parle à la première personne, reste tout de même bien éloigné des faits :

> Por eso he vuelto a narrar aquí la historia que todos conocemos.
> La historia de los primeros gracos, de la vida que llevaron y de la muerte que tuvieron.
> Para que nadie olvide que su sacrificio no fue en vano.
> […]
> Eso es todo lo que pretendí al escribir esta crónica.
> Yo, Pico de Oro.
> Graco entre los gracos.
> Me despido.
> A ciento cuarenta años de la diáspora.
> […][242]

L'excipit de *Espantapájaros* a ceci de particulier qu'il rompt avec l'idée entretenue durant toute la diégèse, à savoir que le récit était narré par une instance externe et hétérodiégétique. Ce procédé, s'il n'a rien de très original, est cependant la marque d'une évolution plutôt curieuse de la diégèse, qui commence par montrer les *gracos* comme des créatures sanguinaires avant de leur concéder un statut d'être sensibles, voire encore plus

[242] TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. *Espantapájaros*, *op. cit.,* page 155.

humains que les hommes qui les poursuivent. La fin marque la victoire totale des *gracos*, et chose encore plus intéressante, le chroniqueur n'est pas le dernier *graco* survivant, celui qui engendrera tous les autres, mais bien un personnage qui ne participe aucunement à l'intrigue, né bien après, qui en quelque sorte fait un travail d'historien (ou de chroniqueur, comme il le dit lui-même) sur le destin de ses ancêtres. Son devenir n'est donc pas inscrit dans le roman ; il y est extérieur, comme tout bon narrateur externe. Reste que la diégèse éprouve le besoin, à la toute fin de l'ouvrage, de le nommer, comme pour marquer le lent mais sûr triomphe des *gracos*, que l'on pourrait voir comme une transfiguration du passeur de frontières, celui qui subit la *diaspora* citée par Pico de Oro : il peut bien se disperser discrètement à travers le monde, ses ennemis peuvent bien chercher à l'anéantir, le jour viendra où il sera un élément majoritaire face à l'ancien groupe dominant (ici, les Hommes). Y voir une métaphore de la lente remexicanisation des Etats du Sud-Ouest des Etats-Unis est peut-être excessif, mais il n'en reste pas moins qu'il y a là une véritable référence à la sortie au grand jour d'un élément clandestin, le jour où cet élément dormant, devenu majorité, peut enfin sortir de l'ombre. Le fait que Pico de Oro se démasque en tant que narrateur n'est donc aucunement fortuit : cette structure suit le processus de fuite des *gracos* du roman, et ce n'est qu'à la fin, lorsque leur triomphe est établi, que le narrateur chroniqueur peut enfin sortir de l'ombre et revendiquer la diégèse comme lui appartenant en propre. La frontière de la clandestinité a été franchie, il peut parler en son nom et en celui des siens.

Cependant, la narration de *Espantapájaros*, malgré cette revendication finale, reste somme toute assez classique, ne faisant intervenir qu'un seul niveau diégétique et se construisant de manière cohérente autour d'un récit à focalisations alternées (les victimes, les poursuivants, et enfin, finalement les *gracos*), où les mensonges et les fausses constructions sont dénoncées à travers des citations toujours présentes au niveau principal de la diégèse. Il n'en va pas tout à fait de même pour *Orescu*, l'ouvrage de science-fiction suivant de Trujillo Muñoz. En effet, *Orescu* alterne un niveau de diégèse similaire à celui de *Espantapájaros*, à savoir un récit d'*heroic fantasy* à tonalité fortement épique à la troisième personne, avec un narrateur qui ne se « dénonce » d'ailleurs jamais au cours des trois tomes, avec des extraits de chroniques anciennes –ce qui nous intéressera plus avant-, mais aussi des écrits de la main de certains protagonistes, comme Aralda ou Licantra. Ces écrits, souvent complexes, voire ésotériques, n'introduisent pas un nouveau point de vue sur l'action, mais simplement des perceptions plus générales sur la cosmogonie de la planète Thundra, sur les raisons de la guerre, sur d'autres raisons encore plus philosophiques. Ils

n'éclairent en rien la diégèse et ne servent donc qu'à donner des aperçus plus intellectuels que factuels sur la situation de Thundra. Le narrateur externe, du reste, ne semble pas en faire grand-cas, ce qui ajoute à la complexité du texte.

Autre narration complexe et multiple, *Idos de la Mente* de L.H. Crosthwaite semble cependant ne pas s'attarder sur la complexité des sources, ni sur un sens caché des susdites. La diégèse est l'œuvre d'un narrateur externe et non identifié, une présence supérieure à Dieu lui-même, puisqu'il fait partie des personnages du roman. Jusque là, rien de bien extraordinaire, sauf que le récit, qui raconte la grandeur et la décadence de deux vedettes de la scène *ranchera,* se construit sur des chapitres eux-mêmes subdivisés en paragraphes assez courts, inclut de temps à autre des interviews des deux protagonistes, interviews qui semblent moins évasives que le reste du texte, et surtout toute la correspondance qu'entretiennent ces mêmes protagonistes entre eux ou avec le reste du monde (imprésarios, maîtresses, épouses, famille). Autant le narrateur externe que la correspondance qu'il soumet au lecteur semble être hautement sujets à caution, tant ils répètent parfois le même événement dans des versions différentes, alors qu'il s'agit toujours du même narrateur, du même récit et du même niveau de diégèse. Ainsi, concernant par exemple la mort du chanteur José Alfredo, mentor du groupe, un paragraphe intitulé de la même manière (« Cuatro Muertes Hay en la Vida ») se répète dans les trois chapitres finaux –et deux fois dans l'antépénultième, afin d'arriver à la somme des quatre morts-. A chaque fois, évidemment, les circonstances de cette mort, apparemment crédible au premier regard, changent :

> De pronto, el pequeño auto deportivo hacía su mejor esfuerzo para librarse de la curva. De pronto, el auto ya no estaba en la carretera sino dando volteretas barranco abajo. […]
>
> Cornelio, extrañamente ileso, baja la barranca, arriesgando su vida, intentando rescatar a su amigo. […] José Alfredo tirado sobre unas ramas, un hilo de sangre saliendo de una de sus orejas y de su boca, como un héroe que ha terminado su violento descenso envuelto en una bandera.
>
> Cornelio abraza a José Alfredo. Alcanza a escuchar sus últimas palabras: - Yo también hablaba con él. [243]

Cette mort, en apparence cohérente, du mentor de Cornelio, ne semble pas être efficace, vu que le narrateur externe éprouve à nouveau le besoin de tuer José Alfredo dans le même chapitre, cette fois-ci de manière beaucoup plus comique –du moins dans sa

[243] CROSTHWAITE, Luis Humberto. *Idos de la Mente*, *op. cit.* page 119.

description-, puisqu'il meurt foudroyé par l'orage sur un terrain de golf. Cette mort-là ne suffisant pas, José Alfredo sera abattu par une fan alors qu'il assiste à un concert de Cornelio. Comme cette mort-là ne fait pas non plus l'affaire, il finira par mourir d'une crise cardiaque dans un hôpital de luxe de San Diego. Cette mort-là étant la bonne, le narrateur le déclarera tout à fait mort lors de la proclamation du décès de Cornelio.

Ces quatre morts, si elles sont différentes de par leur structure et leurs implications –mais retraçant sans doute la manière selon finissent toujours par mourir les vedettes vieillissantes- possèdent cependant un certain nombre de points communs : tout d'abord, la présence de Cornelio, qui recueille ses dernières paroles, qui sont toujours les mêmes : « *Yo también hablaba con El* » (qu'il n'a pas le temps de prononcer dans sa dernière mort) ; ensuite, l'évocation de la relation entre les deux hommes comme étant primordiale à leur vie, au-delà de toutes les relations qu'ils ont pu entretenir avec leurs épouses et maîtresses diverses, peut-être parce que justement, ils sont capables de parler avec Dieu, qui présenté après leur mort, semble avoir beaucoup de points communs avec un auteur frontalier, car n'est-il pas, lorsqu'il apprend la mort de Cornelio, en train d'essayer *distintos tipos de sombreros tejanos, ya es hora de comprar uno nuevo*[244] ? En tous cas, cette présentation multiple de la mort de José Alfredo –Cornelio, lui, n'aura qu'une mort, affligeante de banalité, puisqu'il succombe à une attaque-, sert la dimension multiple du personnage que veut instaurer le narrateur externe ; José Alfredo est un mythe, et les mythes se doivent d'avoir plusieurs fins. Les personnages vivant dans une diégèse cohérente et réaliste –et disons-le, banale-, ne peuvent connaître qu'une fin simple comme celle de Cornelio. A travers cette présentation des faits, le narrateur différencie donc ce qui est légende et ce qui doit s'apparenter à une réalité plus ou moins crédible.

Cette même ambiguïté se retrouve dans l'intratexte, avec, parallélisme parfait, quasiment les mêmes implications et modalités –et de manière presque concomitante-. Le père de Cornelio, qui l'a abandonné étant enfant, revient et veut se lier à son fils. Ce dernier s'y refuse, à travers une série de lettres où un détail –on devine aisément lequel-, varie à chaque fois :

> Estimado señor:
>
> He consultado su petición con mi señora madre y mis abogados. La primera dice que usted se murió en un accidente automovilístico; los segundos, que no tengo ninguna responsabilidad legal para con usted.[245]

[244] *Idem,* page 187.
[245] *Idem,* page 145-146.

Cornelio, contraint d'éconduire à nouveau son père, lui dira ensuite que sa mère l'a vu mourir « *durante un terrible incendio que acabó con la mitad de la vecindad*[246]*»,* puis « *víctima de una enfermedad desconocida*[247] *».* Il n'y aura pas de quatrième mort –ce qui aurait créé un parallélisme parfait, mais partant, moins intéressant, avec celles de José Alfredo-, le père importun ayant été réduit au silence à l'aide d'un gros chèque. On remarque cependant qu'à son échelle, le personnage de Cornelio fait la même chose que le narrateur externe : mettre bout à bout des versions d'un seul et même fait, qui n'a jamais eu lieu (puisque le père est bien vivant et n'a fait qu'abandonner sa famille, et que, jusqu'à sa dernière mort du moins, José Alfredo non plus n'est pas mort). Ces versions proviennent d'une source connue : la mère de Cornelio en ce qui concerne son père, la rumeur publique pour José Alfredo (on sait que, plus que d'autres médias peut-être, les radios mexicaines sont expertes dans l'art d'annoncer la mort des vedettes populaires et bien souvent à tort) ; ces sources, ne voulant pas d'histoires, varient à chaque fois celles qu'elles racontent à leur destinataire. Tout cela est, bien évidemment, hautement comique, du moins en ce qui concerne les trois premières morts de José Alfredo et celles du père de Cornelio ; le tragique de la situation ne sera restitué qu'à la véritable mort de José Alfredo, qui précède de peu celle de Cornelio. Morts dont Dieu n'est pas l'instigateur (ni même le narrateur), puisqu'il apprend par hasard qu'elles ont eu lieu.

Ainsi, le narrateur externe de *Idos de la Mente* représente en quelque sorte la forme la plus insaisissable de l'instance extérieure. Alors que les narrateurs des œuvres présentées auparavant finissaient toujours par se dévoiler et sortir du bois, celui-là ne se montrera jamais, faisant de Dieu lui-même un personnage qui intervient pour donner des idées aux interprètes ou les oublier quand il estime que leurs chansons ne lui conviennent plus. Ce narrateur est tellement externe qu'il peut empiler, comme bon lui semble, diverses formes de récits, dans un but peut-être comparatiste, mais surtout total, histoire de montrer toutes les possibilités narratives sans jamais les départager. Si le lecteur subodore que la dernière mort de José Alfredo est la plus vraisemblable, c'est uniquement à travers le ton utilisé, et non parce qu'il est écrit ou même présupposé que c'est cette mort-là qu'il faut retenir comme évidente.

[246] *Idem*.
[247] *Idem,* page 155.

***

Ainsi, les instances narratives caractérisent les récits par leur complexité et leur hétérogénéité. Nous avons vu qu'une apparente simplicité et l'existence d'un narrateur unique ne préjugeaient en rien de la construction classique du récit, bien au contraire. Il semblerait que plus la forme est simple, plus s'invite au-delà de la simple mise en perspective de faits narratifs une forme de représentation plus complexe, et surtout une réflexion sur le statut de la littérature dans la réflexion frontalière actuelle.

Une bonne part des récits étudiés, comme nous avons pu le voir, présentaient une sorte de démultiplication des sources et des formes d'écriture. Les niveaux de narration ne se limitent pas, bien souvent, au simple exposé des faits par une série de focalisations diverses, mais bien à la construction d'un collage émanant de plusieurs sources. Si nous avons déjà étudié les cas extrêmes, il nous paraît bon de revenir sur les autres, afin de voir comment s'insèrent dans des diégèses parfois plus simples des éléments tout à fait complexes. La question des sources doit maintenant se poser.

2. Les différentes sources

Au-delà du questionnement sur le statut du narrateur, l'agencement des différents statuts de la diégèse présente, dans plusieurs cas, un intérêt particulier : en effet, le texte est bien souvent la somme de plusieurs formes de narrations, une composition hétérogène où tout n'est pas un seul et même écrit avec une seule focalisation.

Précédemment, dans nos dissections, nous avons vu que, bien souvent, cette hétérogénéité stylistique était à la base d'une déconstruction de la logique diégétique. S'il ne faut pas non plus généraliser, il convient cependant de se souvenir que plusieurs sources peuvent mener à une réécriture des épisodes narrés, ou, du moins, à une vision concomitante d'événements similaires.

En revenant au texte qui nous occupait précédemment, *Idos de la Mente,* nous avons pu constater qu'il s'agissait d'une narration simple avec, en alternance, des passages mettant soit en perspective les relations épistolaires qu'entretiennent les protagonistes avec le reste du monde, ou les interviews que ceux-ci ont données, sans que pour autant ceux-ci ne prennent la parole à la première personne. L'hétérogénéité structurelle semble donc assez simple : le narrateur externe étudié auparavant, des lettres, des interviews, ces dernières servant sans doute à étayer le propos du narrateur externe, qui construit une sorte de fausse *biopic*[248] de deux personnages fictifs. L'agencement de ces sources est classique : au début des sept chapitres que comporte la diégèse, une interview de Ramón et Cornelio, les deux protagonistes, semble donner le ton du chapitre. Elle devrait, en réalité, provenir d'un ouvrage d'entretiens des deux vedettes avec un essayiste connu, Abigael Bohorquez[249], et donc, n'être que des extraits de la « vraie » parole des protagonistes précédent une construction littéraire sur leur destin. A l'inverse du « cas » Aburto, où le protagoniste était le seul élément ayant plus ou moins réellement existé, ou du « *Órale* », où l'auteur apocryphe possédait un certain ancrage dans le monde réel, ici, tout ce qui rattache la diégèse au véritable monde frontalier est ce pseudo-ouvrage d'entretiens, entretiens qui semblent tellement bien calqués sur le devenir des personnages, du moins dans les

[248] Nom donné aux Etats-Unis aux biographies de vedettes à but purement commercial.
[249] Citation apocryphe d'un écrivain contemporain.

premiers chapitres, que le lecteur en conçoit une certaine sensation de vraisemblance, qui s'effacera dans les chapitres finaux, qui sont, comme on le sait, la proie de répétitions diverses et variées, et d'errances de plus en plus délirantes qui accompagnent la décadence des deux protagonistes.

Du reste, le choix des sources et l'agencement de celles-ci trouve, une fois de plus, une mise en abyme au sein même de la diégèse à travers le personnage du señor Velasco, qui a décidé de faire dicter lui-même ses mémoires à son secrétaire –qui est certainement aussi son amant- :

> El señor Velasco valora su existencia. Le parece grandiosa. Entiende que nada ha sido gratuito. La devoción del pueblo es una retribución divina a la que él debe corresponder con creces. […]
>
> El primer día, el señor Velasco ha intentado hablar de su infancia.
>
> "Mi cuna fue humilde, igual que la de muchos hombres".
>
> Y eso fue lo más que logró dictarle a Mónico. Decidió que su infancia no era suficientemente interesante para ser recordada. Además, esta narración le trajo recuerdos desagradables.
>
> Si el mejor momento de su vida era éste, consideró, no tenía por qué evocar al pasado. Desde entonces, decidió, Mónico debería anotar cada una de sus frases, desde su primer « buenos días", hasta su último "buenas noches".
>
> - Esta es una labor relevante –le dijo-. Quizás la más importante de tu vida. De ahora en adelante, en tus manos está mi legado a la posteridad. [250]

Ainsi, Velasco, l'imprésario prétentieux et égocentrique, symbolise parfaitement cette gestion faussement réaliste des sources : c'est lui qui sélectionne, du moins dans cette autobiographie qu'il concocte, les moments devant être représentés, et la manière de laquelle ces moments le seront. Une seule partie de sa vie doit intégrer ses mémoires : celle où il est en pleine gloire, entouré de ses admirateurs. Le reste peut bien basculer dans l'oubli : il n'y a pas d'intérêt à le raconter. Or, c'est précisément l'inverse que va faire le roman, en se construisant autour des interviews, certes (et quelle est vraiment la différence entre une interview et une autobiographie, sinon que dans les deux cas l'allocutaire ne montre que ce qu'il veut bien montrer, ne dit que ce qu'il a envie de dire, et montre donc son image publique, lisse, policée ?), mais aussi à travers des passages beaucoup moins

[250] *Idem,* page 92.

lisses, beaucoup plus intrusifs, qui suivent continuellement cette façade somme toute assez peu intéressante que sont les interviews, qui montrent le monde tel qu'il est construit, et non tel qu'il est. En fin de compte, le señor Velasco est sans doute ce qui permet de mieux comprendre la construction de *Idos de la mente :* d'abord se présente la façade, ce qui existe pour la presse, pour le reste du monde, avant que n'apparaisse enfin la vérité, ou plutôt les différentes vérités inhérentes aux différents personnages. Les différentes sources, et leur agencement au sein de la diégèse, sont là pour différencier le personnage logique, social, extérieur du personnage illogique, interne ; en quelque sorte pour différencier le conscient de l'inconscient. Il n'est donc pas innocent que ce soit finalement Velasco qui prononce le panégyrique de Cornelio après la mort de celui-ci, intégrant d'ailleurs ce panégyrique dans les mémoires que continue à noter assidûment le fidèle Mónico.

C'est également pour transfigurer et déconstruire la réalité diégétique que d'autres œuvres utilisent des sources variées. Nous avons parlé, tout à l'heure, des chroniques qui parsemaient la structure de *Orescu*. Leur présence n'est certes pas étonnante dans le sens où *Orescu* se construit dans un monde imaginaire, et que ce monde se définit en partie grâce à cette extradiégèse.

Seul ouvrage de notre *corpus* à être en plusieurs tomes, *Orescu* est indubitablement un texte entre la science-fiction et l'*heroic fantasy*, avec toutes les variations structurelles que cela entraîne, y compris la création d'un monde alternatif. Les trois tomes, chacun dépassant la centaine de pages (voire, pour le dernier, la doublant quasiment), ne sont subdivisés que par des paragraphes en général sans titre, et comportant parfois le titre de la source, lorsqu'il s'agit d'une citation propre à un ouvrage sacré de Thundra, ou à une chronique ancienne.

Une fois de plus, le procédé, assez classique, surtout en ce qui concerne l'*heroic fantasy*, genre qui se doit de reconstruire un semblant d'Histoire, n'en reste pas moins complexe. Ces chroniques, en effet, n'ont souvent aucun sens direct avec le récit épique, qui lui, est totalement cohérent et bâti sur plusieurs focalisations précises ; il n'existe qu'un seul niveau de diégèse, et aucune contradiction ne semble apparaître… du moins en ce qui concerne l'action. Car très vite, si l'on se penche sur les chroniques, on remarque qu'elles semblent toutes se contredire, en grande partie parce qu'elles sont soit partisanes, soit incomplètes, soit qu'elles font appel à des informations que le lecteur n'aura que vers la fin du récit, voire à sa toute fin.

La construction semble donc se bâtir sur deux volets : un premier, relativement simple, qui est celui des faits et celui où se meuvent les personnages, et un second, beaucoup plus

compliqué, qui prend en compte la multiplicité d'avis, de points de vues et d'intérêts présents dans cette guerre. Autrement dit, la trame première n'a pas à mentir au lecteur, juste à lui proposer des focalisations diverses. Il en va autrement de l'hyper-diégèse, c'est-à-dire de ce qui fonde la réflexion de ce monde, et qui semble être une émanation des pensées contradictoires des personnages. La diégèse ne peut être qu'objective, mais pas les pensées qui en découlent. Du reste, on peut se demander si les personnages ont accès à ces chroniques, et si oui, à quel niveau du récit. La même question se pose quant aux textes supposément écrits par des personnages comme Aralda, la protagoniste : avant la guerre, sous son ancienne identité ? Après la guerre, lorsque le monde étant pacifié, c'était la dernière chose qui lui restait à faire ? Le récit, contrairement au *señor* Velasco auparavant cité, n'est guère bavard sur ces éléments-là. En fait, il les situe temporellement –mais à des dates totalement arbitraires-, donne le nom de leur auteur, mais sans rien préciser de plus. Il faudrait s'amuser à refaire la chronologie de Thundra, mais cette chronologie resterait biaisée dans le sens où, si les chroniques ont chacune leur date et le nom de leur auteur, la diégèse demeure non-datée, avec pour tout point de repère temporel des données se rapportant au récit lui-même.

Ainsi, les deux entités-temps de l'œuvre, celle des chroniques et celle de l'action, se retrouvent déconnectées l'une par rapport à l'autre ; si par moment on croit percevoir des commentaires de la situation diégétique, ces commentaires sont tronqués et incomplets, et surtout semblent venir de si loin que le lecteur continue d'être désorienté bien après les avoir lus :

> Lo poco que sabemos de tales sucesos nos ha llegado de fuentes indirectas, provenientes de Rusoka tanto como de Lobeznia, así como de la crónica inconclusa de Lacanto de Borea, el único sacerdote-guerrero que sobrevivió a la catástrofe y tuvo una activa participación en los sucesos posteriores a la guerra. [251]

Un personnage nommé Lacanto existe bien, et il apparaîtra plus tard dans la diégèse. Mais ici, son rôle n'est pas encore tracé, le lecteur est simplement aux prises avec un certain nombre d'autres créatures aux noms aussi bizarres les uns que les autres, et dont il ne fait pas partie. De plus, la chronique insiste sur l'impossibilité de juger d'après les textes anciens, qui sont, incomplets et sujets à caution. Tout cela renvoie à une déconstruction de l'information historique et du choix des matériaux : essayer d'écrire la vie de Thundra d'après Lacanto, serait quelque part un peu comme écrire celle de la Grèce antique d'après

[251] TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. *Orescu*, Tome 1. *op. cit.* page 50.

l'Odyssée, ou, plus proche, celle du Mexique précolombien uniquement d'après les codex ! Le texte de Lacanto, nous l'apprendrons après, est un texte sacré –ce qui pouvait se prévoir étant donné son statut de *sacerdote*-, un texte fortement prophétique aussi, sinon nul historiquement, du moins inexact quant au déroulement des faits.

Ainsi, la construction dramatique ne peut, dans bien des cas, faire abstraction de récits parallèles à la diégèse principale ; ces récits sont souvent présentés de façon indépendante, œuvre d'un narrateur extérieur, ou dépourvus de narrateurs. Si les sources présentes dans *Idos de la mente* sont finalement introduites de manière répétitive et cohérente, ce n'est pas le cas dans *Orescu,* où dès le départ elles constituent un piège dans lequel le lecteur ne peut que s'égarer. On se souvient des versions contradictoires d'*A.B.U.R.T.O* ou de *La Saga* ; la multiplicité des sources n'appelle en rien une plus grande rigueur de construction, mais bien l'éclatement d'une vérité diégétique en une myriade d'images toutes aussi contradictoires et différentes les unes que les autres. Imposer une seule version suppose un travail construit par un seul individu, comme les mémoires de Velasco et, partant, la tentation de constituer une histoire écrite par une forme de pouvoir, de dictature : l'histoire officielle en somme. Mais il s'agit d'une histoire écrite par un seul émetteur, qui ne trouvera jamais de contradicteur pour être déconstruite. La multiplicité narrative d'*Orescu* présage d'une autre construction du monde et de l'imaginaire : version officielle –celle des textes religieux-, version nuancée –celle des observateurs de la guerre-, version partielle –celle des protagonistes-.

La subdivision narrative d'*Orescu* pourrait au fond symboliser tous les états possibles du récit et des sources, ainsi que l'influence du rôle joué par l'idéologie dominante sur la réflexion de chacun sur la grande et la petite Histoire. La découverte d'Aralda, à la toute fin de l'œuvre, marquera la vacuité de la plupart de ces sources et les verra quasiment disparaître dans les derniers paragraphes. Si tout le monde ment, l'Histoire et l'historien en feraient-ils de même ? Et dans ce cas, pourquoi une partie du récit ne serait-elle pas une construction narrative dans la construction narrative, une fiction dans la fiction ?

Le fait que ce soit la religion des habitants de Thundra –sur laquelle nous reviendrons un peu plus avant- qui finisse, de par l'usage des sources, par occuper le rôle de la fiction dans la fiction marque bien un certain détachement de l'auteur face au sacré, au divin, et surtout aux assertions toutes faites sur le monde tel qu'il est, qu'il faudrait avaler sans plus d'explications. En découvrant que les dieux ne sont que des fantoches, Aralda ne supprime pas seulement l'intervention des textes religieux dans la diégèse : elle supprime aussi toute assertion ne pouvant être confirmée, toute vérité ne pouvant être assertée. En « tuant »

symboliquement les Dieux, elle ouvre ainsi la voie à une rationalisation de la pensée et à une nouvelle cosmogonie de Thundra.

Mais supposer que la mort des Dieux ne fait que marquer la fin de la religion et manifeste une certaine forme d'athéisme serait parfaitement réducteur. Leur disparition marque aussi la fin de la guerre à Thundra, les deux factions découvrant qu'elles n'ont plus, au fond, à se faire la guerre pour des raisons aussi aléatoires que des territoires volés ou des joyaux dont on perd la trace dans la nuit des temps. Avec les dieux semble en effet prendre fin le temps des chroniques sibyllines sur les origines du monde et les grands faits de l'univers et des différentes factions ; le monde redevient un univers clément et vivable. Les deux dernières chroniques après la victoire d'Aralda-Orescu et la résurrection de son ennemie Licantra sont… un écrit de cette dernière, où elle vante les avantages de sa situation de louve-garou, et une chronique d'un certain Radix de América à la gloire d'Aralda. Les dieux ont disparu, place au monde sublunaire, qu'on ne cherchera pas à expliquer depuis ses origines, mais à parler de ce qui existe, de ce qui est tangible :

> El tiempo le ha dado razón a Orescu: la riqueza de un mundo no [es] […] sino su respeto por todo lo vivo, el interés genuino de sus habitantes por la vida misma.
>
> […] Lo realmente valioso es que aquellos seres falibles, con sus defectos de carácter y sus debilidades por el poder y el mando, lograron defender su singularidad […]. De ahí que a nadie sorprenda ahora que Aralda y Licantra sean figuras similares en rango, puntos de partida de un linaje más rico y más complejo del que ninguna de ellas se hubiera imaginado.[252]

Les chroniques qui, au départ, s'interrogeaient sur des causes parfaitement métaphysiques –le point de départ de la guerre, le rôle des prêtres, l'origine du monde et des dieux- finissent par proclamer le statut égal des deux chef de file de chaque nation, au-delà de tout manichéisme (alors que, tout au long du récit, les chroniques s'efforçaient de nous faire passer Aralda pour la bonne héroïne et Licantra pour la mauvaise). La fin des dieux marque la fin de l'idéologie, du manichéisme, de la division, et des chroniques sans but affirmé : n'est-ce pas une manière de montrer, une bonne fois pour toutes, ce qui arriverait si l'on supprimait la frontière ? Les opinions émanant de chaque côté divergent, mais correspondent finalement sur un point : la nécessité de la guerre et d'attaquer l'ennemi. Les dieux disparus, ce qui les fondait dans les chroniques disparaît également,

[252] *Idem*, page 170.

elles n'ont donc plus lieu d'exister et les habitants de Thundra peuvent se préoccuper d'autre chose, de *la vida misma* –et donc, en quelque sorte, de cultiver leur jardin-.

La présence de sources diverses marque donc, au sein de l'œuvre, un pas dans le processus global d'évolution intellectuelle du monde de Thundra, ce qui confère peut-être à *Orescu* un statut particulier au sein des œuvres présentes dans notre diégèse. A notre connaissance, sans doute parce qu'elle se situe dans un monde extérieur et différent, c'est la seule à conduire sa narration vers une forme d'apaisement, et à reconstruire un monde meilleur. Si l'univers présenté au départ par les chroniques est beaucoup plus terrifiant que le monde frontalier actuel, sa fin, au contraire, se montre beaucoup plus optimiste. Mais cette paix n'est possible, en sorte, que si l'on démonte les racines idéologiques de la société et que l'on accepte de ne pas regarder plus loin que sa porte ; procédé certes très voltairien mais complètement utopique. On comprend pourquoi il fallait finalement un ouvrage aussi détaché de la réalité pour s'y risquer.

En règle générale, les ouvrages qui présentent des sources mixtes ont donc plutôt tendance à ressembler à *Idos de la mente*, ou aux quatre textes disséqués plus hauts : les sources sont certes là pour se contredire, mais aussi pour marquer au fer rouge une société composée de différentes opinions figées, d'histoires fermées, de récits dépendants d'une instance bien particulière –pour ne pas dire, dans bien des cas, complètement sous influence-, et ce, sans espoir de rédemption ou de devenir meilleur. *Orescu*, au contraire, propose une solution : construire une série de micro-histoires qui ne se racontent pas, car l'Histoire ne peut exister que sous la contrainte d'un régime autoritaire ou d'une religion dominante ; lorsqu'on s'en désintéresse, on vit heureux. Mais il s'agit bien d'un monde utopique dans le sens le plus strict du terme : Thundra est une hypothèse de travail, alors que *Idos de la Mente, A.B.U.R.T.O, La Saga…,* ou encore « Berlin 77 » se situent clairement et sans complexes dans la société d'aujourd'hui : leur regard ne peut être optimiste et ne peut que traduire le désenchantement du monde actuel. Les textes qu'ils font mine de transmettre ne peuvent que s'orienter dans cet état d'esprit, et renforcer la dose d'ironie déjà omniprésente. Même « La Zona Libre », toute nouvelle de science-fiction qu'elle soit, donc supposément uchronique et utopique, marque avec force ce désenchantement frontalier : le dénouement n'est ni positif ni grandiose, ni même explicite.

La multiplicité des sources est donc là pour recréer, une fois de plus, la multiplicité de l'univers frontalier. Parler de polyphonie serait abusif : ces différentes voix ne sont pas appelées à sonner ensemble, ni même créées pour. C'est avant tout pour cela qu'elles sont

toutes confrontées les unes aux autres, dans la plus grande disharmonie possible –sauf peut-être, une fois de plus, à la toute fin d'*Orescu*-.

Mais l'usage de sources multiples n'est pas, loin de là, la seule particularité structurelle de la littérature frontalière avec ses choix narratifs. Les mises en perspectives et les manières de représenter peuvent trouver des formes particulières, qu'il nous convient maintenant de passer en revue.

3. Le langage comme élément structurant de la diégèse : *Como cashora al sol.*

Les perspectives d'écriture frontalières ne se limitent pas forcément à l'hétérogénéité narrative très sensible évoquée plus haut. D'autres possibilités de marquer narrativement et structurellement une certaine forme de différence sont possibles, bien que plus sporadiques.

Créer un système d'écriture intégrant la donnée-frontière peut donc se manifester ailleurs que dans l'armature apparente du récit (c'est-à-dire dans les choix de l'information, des sources, des narrateurs…), dans des éléments plus périphériques comme peut l'être par exemple la langue utilisée. Cette aspect à première vue purement formel peut en effet se révéler un élément primordial de la structure, et partant, du discours du narrateur, qu'il soit, interne, externe, omniscient ou partial.

La langue de la frontière, relativement particulière, n'a pas donné cependant lieu à la création d'un langage vraiment bilingue ; tout au plus à une intégration de mots anglais dans une grammaire qui reste rigoureusement castillane. Les modifications sont donc avant tout d'ordre lexical et sémantique, voire d'ordre phonologique. Dans la plupart des textes, elle se trouve retranscrite à l'aide de termes particuliers, souvent graphiés de manière hispanique, sans que pour autant cela n'entraîne de changement notoire dans la construction du système narratif ou la gestion des points de vue des personnages. Cependant, un cas relativement récent, *Como cashora al sol*, change la tendance.

Dernier roman en date de Rosina Conde, *Como cashora al sol* annonce dès son titre une irrégularité graphique –du moins si l'on reste cohérent avec la norme castillane de la DRAE- par le changement de représentation de ce qui devrait être un –ch- (donc s'écrire *cachora*[253]). Avant de nous intéresser au sens de ce changement, il est bon de préciser qu'en espagnol frontalier, l'affriquée palatale s'est convertie depuis plusieurs décennies en simple fricative alvéolaire sourde (proche donc du -*sh*- anglais), ce qui justifie en partie la graphie du titre, graphie que l'on retrouvera tout au long de l'œuvre.

Mais ce qui aurait pu être une simple police de retranscription graphique de phonèmes en-dehors de la norme castillane actuelle entraîne une problématique beaucoup plus complexe. Le processus n'est certes pas spécialement novateur –on se souvient de l'étude

[253] Terme désignant une sorte de lézard.

d'Angel Rama sur la construction d'un langage andin artificiel dans l'œuvre de José María Arguedas :

> Dados los personajes por él elegidos y las situaciones en las que los consideraba, el problema primero era el de la lengua que deberían utilizar, toda vez que el lector del relato, mayoritariamente, hablaba español. Como es sabido, procuró armonizar dos elementos aparentemente contradictorios: uno al que se refirió en múltiples ocasiones, consistió en la creación de una lengua artificial donde combinó un equivalente de sintaxis quechua con la incorporación de términos quechua al español; otro, que quedó implicado por el anterior, consistió en rearticular, mediante esos elementos lingüísticos de creación literaria, un discurso intelectual (pero también un imaginario y una sensibilidad) que testimoniara las operaciones mentales del indígena. Puesto que no hablaban así los indios, ni siquiera cuando chapurreaban malamente el español, lo que resultó ahí constituida, fue una lengua literaria específica del habla de ciertos personajes de la novela, en un modo que parece remedar los sistemas expresivos del teatro tradicional […] y por lo tanto contribuyente a la definición de distanciamiento y de definición de los personajes.[254]

L'opération construite ici par Conde est très similaire, du moins dans le sens de la mise en place d'un discours propre aux personnages et interne à leur réflexion. Contrairement à Arguedas, il ne s'agit pas de panacher l'espagnol avec une langue indigène, mais bien de saisir, dans ses variantes, la langue de la frontière. Est-il seulement réaliste, cet espagnol phonétisé ? Il nous semble –mais il faudrait étudier de plus près des documents sonores datant de cette époque- que la langue retranscrite se rapproche beaucoup plus de la langue actuelle que de celle qui pouvait se parler à l'époque. D'où, peut-être, une distanciation similaire à la celle dont parle Angel Rama.

Dès l'incipit, les dialogues marquent clairement les distances entre les différentes instances narratives, comme dans cet extrait du premier chapitre :

> - Eso crees tú, shiquita. ¿Acaso no sabes en dónde se mete todo el día? Miguel lo ve toda la vida en el billar…
> - Sí, sabelotodo –cortó con burla- ¡Ese cobarde! ¿Y qué hace Miguel en el billar que lo ve allí *todalavida*?
> - Eso a mí no mimporta, mientras no ande con otras. Además, no pienso casarme con Miguel. […]
> - ¡Estás vacía!
> - ¡Ja, ja!, como tú estás rellena…; pero estás shiflada, loca –gritaba Cristina haciéndole señas con el dedo apuntando su sien- […] dentro de cinco años estarás llena de hijos y de criada de la suegra. Estarás igual de gorda que ella y amargada porque tu Pedrito te va mandar a la shingada por más shicas que tú. Y llorarás, y te jalarás los pelos… Malíciala…

[254] RAMA, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina (3e* Edition). Siglo XXI Editores, México D.F., 1982. Pages 218-219;

> […]
> Cristina salió corriendo y todavía regresó y se asomó por la puerta para decirle un *babai* irónico, cantado y el segundo *bai* arrastró una cola larga que para María Antonieta fue como un gancho al hígado. [255]

Deux remarques s'imposent : en ce qui concerne la retranscription phonologique, elle n'est pertinente qu'au niveau des dialogues (puisque, dans le dernier paragraphe cité par un narrateur vraisemblablement externe, « *gancho »* est graphié de manière normale) ; et elle ne se limite pas à la modification du –ch- en –sh-, mais traduit aussi d'autres tournures locales : l'élision de la voyelle en position faible d'un hiatus (*mimporta,* dans un autre passage on aura *yastarás* au lieu de *ya estarás*, selon la plus rigoureuse loi du timbre*)*, l'importation de termes propres à l'argot de Tijuana (*malíciala)*. Notre travail n'étant pas linguistique, nous ne nous étendrons pas sur les origines de ce système. Cependant, il y a lieu de se demander pourquoi l'auteur a fait le choix de retranscrire la langue usuelle de la frontière, et ce, de manière partielle, dans les passages en discours direct –ce qui ne se présente pas, par exemple, dans *Los Ríos Profundos,* l'œuvre la plus connue d'Arguedas, où les deux discours étaient mêlés.

Il est évident que l'usage des spécificités phonétiques et graphiques dans les passages découlant uniquement de la chaîne parlée –donc, de dialogues plus ou moins directs- est une manière d'ancrer le récit de manière beaucoup plus péremptoire dans l'*ambitus tijuanensis* que les précédents ouvrages de l'auteur. Ces dialogues sont cependant clairement différenciés du discours du narrateur (-ou de la narratrice) externe, d'abord par leur graphie, ensuite par le ton et le vocabulaire utilisés. En effet, si l'argot frontalier s'invite dans le texte descriptif, il est automatiquement différencié du reste du discours par une présentation en italique –voir le *babai* de l'extrait cité pour exemple-, comme si l'auteur avait cherché à différencier deux mondes, celui où l'histoire est racontée et celui de la diégèse elle-même. Cette différenciation, en apparence banale, l'est moins d'un point de vue linguistique. Car le ton du narrateur externe tranche franchement avec celui employé par les personnages (vocabulaire plus étendu, plus soutenu, absence de figures idiomatiques).

Ce système différencié n'est cependant pas aussi simple qu'il n'y paraît. Si le style soutenu, en norme castillane classique, est censé marquer le narrateur externe, celui qui agence les faits et les raconte, et les dialogues en langage frontalier la transcription d'un discours interne et épisodique, propre à la diégèse, cette différenciation connaît malgré tout ses limites dès que l'on s'intéresse au discours mental des personnages, aux

[255] CONDE, Rosina. *Como cashora al sol*, *op. cit.* pages 16-17.

focalisations internes, à l'exposition de leur pensée. Ce discours rapporté pourrait se manifester soit avec les mots du personnage (c'est-à-dire avec la graphie frontalière et le lexique afférent) soit avec ceux du narrateur externe. Le premier choix défendrait l'idée d'une focalisation interne lexicalisée, c'est-à-dire donnant des mots propres au personnage et structurant sa pensée selon les éléments quotidiens de son discours. Le second marquerait une intervention du narrateur externe, qui reformulerait, avec sa terminologie plus évoluée et normative la pensée profonde. Les deux choix pourraient se justifier, le problème est que les deux solutions se manifestent à peu près au même niveau de récit.

Ainsi, Pedro, le mari de Maria Antonieta, la protagoniste, est représenté réfléchissant à sa triste condition d'homme marié, tout en passant la frontière :

> El sol caía a plomo. Pedro se hallaba haciendo cola para cruzar la frontera.
> "Todas son iguales.
> "Todas me quieren namás pa sí.
> "Pa shingar namás.
> "Namás me exigen que me las coja, como si yo tuviera lobligación de cogérmelas a todas.
> […]
> "Igual la Shishilia.
> "Igual la Antonia.
> […]
> "Y la Shishilia quiere algo. No sé qué; pero algo quiere.
> "¿Pero por qué no se me encara, la cabrona, y me tira la neta de frente? Por eso tengo questar a la defensiva, porque en cualquier momento me pide algo. [256]

Les pensées de Pedro, parfaitement prosaïques, s'accordent donc avec le ton, le lexique et la graphie employés. Ce ne sont pas des mots que Pedro formule à haute voix, mais il pourrait presque, tant tout le discours semble correspondre avec le reste du texte retranscrivant l'idiolecte bas-californien. Cette focalisation interne, qui, de par la forme du discours, situe sans ambages le personnage dans le lieu et l'époque choisis par l'auteur, devrait être généralisé à toutes les autres figures du récit. Or, chose significative, Pedro est le seul à bénéficier de ce traitement de faveur. La plupart des autres personnages ne sont jamais représentés en train de penser ; seule Cecilia, sa secrétaire et maîtresse, voit sa réflexion étalée dans la diégèse, mais d'une manière totalement différente :

> Era terrible la soledad de la oficina, de esa oficina escueta, sin muebles, sin adornos, sin nada. El tecleo de la máquina de escribir retumbaba en sus sienes, y su pensamiento

[256] *Idem*, pages 90-91.

> atravesaba la ciudad para pensar en Pedro, en ese Pedro inalcanzable y laberíntico […]. Eran las dos de la tarde y el señor González habría de estar saliendo de su casa después de comer con su linda mujercita, quien tejía chambritas para el futuro bebé; […]. [Cecilia] estaba harta de las mujeres que atrapaban a los hombres con un embarazo. [257]

A la différence de Pedro, Cecilia voit donc ses pensées représentées par la voix même du narrateur externe : d'un langage lisse, proche du castillan normé et correct. Ce qui n'est pas, évidemment, le cas du discours rapporté du personnage, qui lui, se place sous la norme énoncée plus haut. S'il n'y a qu'une figure de Pedro, figure qui pense comme il parle, en revanche, les paroles de Cecilia font autrement plus sens : ses pensées se présentent de manière différente, créant une deuxième version du personnage. Si oralement, elle est représentée comme tout le monde, ses pensées, elles, semblent se bâtir de manière beaucoup plus littéraire, risquant souvent la figure de style moyennement complexe (voir par exemple l'allusion à un *Pedro inalcanzable y laberíntico)*. Ce qui est d'autant plus frappant que ses pensées, à l'instar de celles de Pedro, reviennent toujours au même point : le sexe, le couple, le mariage, et les ennuis quotidiens qui découlent de la pratique de l'adultère, le tout teinté d'une agressivité plus qu'apparente. Cecilia ne supporte plus les femmes *que atrapan a los hombres con un embarazo* (comme, donc, sa rivale Maria Antonia), Pedro ne supporte plus les femmes tout court et se plaint de devoir jongler entre son épouse et ses multiples maîtresses. Si le fond est le même, en revanche, la forme fait que la différence entre les deux passages : celui de Pedro est quasiment comique, tandis que celui de Cecilia semble plus dramatique ; voire vogue vers une certaine forme de féminisme –le personnage n'incarne-t-il pas, d'une certaine manière, la femme libérée qui se donne à qui elle veut, refuse d'avoir des enfants et finit par le payer cher ?-. Il est cependant étrange de constater que Cecilia n'est ni plus vulgaire, ni plus raffinée que Pedro, juste une sorte de double féminin qui cherche à prouver que les femmes valent bien les hommes en matière de relations amoureuses ; la différence de langage semble donc marquer un regard différent, une focalisation plus approfondie, moins superficielle –la pensée de Pedro est retranscrite comme des paroles, directement, alors que celle de Cecilia apparaît sous la forme d'idées plus élaborées, plus métaphoriques. On pourrait alors hiérarchiser le niveau de conscience des personnages quant à leur destin. Les pensées de Pedro alors qu'il passe la frontière ne sont que la marque de son statut d'homme frustre, vaguement machiste, qui se contente finalement de son entreprise semi-véreuse et des satisfactions qu'il en tire,

[257] *Idem,* page 75.

alors que le personnage de Cecilia est sans doute celui de l'œuvre qui aspire le plus à autre chose que la vie étriquée de la Tijuana des années 1960. D'un point de vue structurel, il est intéressant de noter que l'auteure n'a pas doté Maria Antonieta, qui est censée être la protagoniste du récit, d'une telle force de réflexion, la cantonnant finalement d'abord à ses rapports avec Pedro, ensuite à sa jalousie et finalement, après le meurtre de sa rivale, à la proclamation de sa liberté.

Du reste, le récit se construit en grande partie sous les deux angles évoqués : les dialogues en bas-californien et les descriptions dont le style est celui de la classique norme castillane. Mais il est intéressant de souligner que bien des personnages n'existeront jamais qu'à travers leur propre discours oral et des descriptions externes, sans que jamais la narration ne se focalise sur eux, comme c'est le cas de Cristina, la sœur de Maria Antonieta, de son mari Miguel, ou encore de leur ami Beto, voire d'autres personnages plus secondaires. Le discours hiérarchiserait donc les intervenants de ce drame assez peu complexe, mais subsiste une particularité : en effet, ni Cristina, ni Beto ni même Miguel ne semblent plus importants à l'économie de la diégèse que Cecilia ; ils sont même relativement plus présents dans la première moitié de l'œuvre –ce qui ne nous empêche pas de ne trouver que les pensées de Cecilia et de Pedro-. La hiérarchie se fait donc dans le langage et non dans l'action, comme si l'auteure choisissait de ne faire ressortir les personnages qui lui paraissaient intéressants à développer, inscrivant la diégèse dans un récit changeant, où ceux qui font l'action ne sont pas forcément ceux qui ont l'air le plus actif.

Como cashora al sol pourrait donc être vu comme l'ouvrage frontalier qui articule sa structure autour du langage et des possibilités qu'il offre. Tout semble en effet en dépendre : les dialogues, les focalisations, les descriptions. L'intrigue, aux nombreux personnages, s'étire autour de la jalousie croissante de Maria Antonieta, qui réalise peu à peu qu'elle connaît mal son mari, et de ses proches, jusqu'au meurtre final ; son intérêt est certes louable mais banal à côté du travail sur la langue frontalière et l'interrogation qu'il suscite autour des différentes applications stylistiques que peut avoir l'usage de différents niveaux de langage. D'un point de vue uniquement focalisé sur la littérature frontalière, *Como cashora al sol* ouvre ainsi des pistes qui jusque là n'avaient été qu'effleurées, le langage n'ayant jamais été élevé au niveau d'instrument caractérisateur, à la fois de personnages mais aussi en ce qui concerne la structure de récit. Le langage, en tant qu'élément structurant, marque les différences entre les personnages, et sert d'élément focalisateur. Au-delà du simple intérêt documentaire –graphier la langue frontalière et donc la

différencier du castillan de base, de l'espagnol mexicain lui-même, tout en conservant toutes les formes grammaticales propres à cette langue- l'usage de la langue frontalière marque un ancrage spatio-temporel et construit les personnages dans la quotidienneté, dans une réalité tangible. Le seul personnage qui semble y échapper demeure celui de Cecilia, mais c'est sans doute parce qu'il s'agit du personnage le plus littéraire, finalement le moins rattaché au système que propose l'auteur : dernière à apparaître et première à disparaître –et on ne retrouvera même pas son cadavre-, elle ne partage la même langue que les autres que dans les dialogues, et pense d'une manière totalement différente. Le fait qu'elle vienne de l'Etat de Sonora est peut-être un élément de distanciation de plus ; elle semble faire partie du monde de *Como cashora al sol* par intermittence, de manière certes exigente et revendicative, mais en fin de compte, totalement hors-norme. L'utilisation du langage en ce qui la concerne ne fait qu'asserter le rôle que la trame lui attribuera, de même qu'il attribuera à Pedro celui du frontalier soucieux de ses affaires et du qu'en-dira-t-on, qui ne va pas plus loin que la réalité dans laquelle il vit. Sans le langage, ces deux personnages seraient certes définis par la trame par petites touches, mais la définition resterait bancale et leur relation n'existerait finalement que pour justifier le geste de Maria Antonia. Cecilia ne serait dans ce cas qu'une ravissante enquiquineuse, qui paie sa liberté au prix fort. De par la langue, elle devient un personnage complexe.

Cependant, si l'on rétablit *Como cashora al sol* au sein de notre *corpus*, se pose la question de la langue. Aucun autre texte ne fait le pari de transcrire la langue frontalière dans ses spécificités phonétiques et lexicales, même si surgissent ça et là quelques formulations reconnaissables. Yépez, par exemple, prend soin d'expliquer ce qui s'éloigne du mexicain standard (par exemple, *rifador* pour *triunfador*) ; Gutiérrez Vidal va, lui, à l'encontre du processus relativement normé mis en place par Conde, puisque la langue de « Berlin 77 » et « Platero y tú » avec ses symboles informatiques, ses fautes et ses coquilles volontaires, est un langage hyper écrit, dans une langue qui serait plus proche de celle d'Internet que celle de la rue. *Como cashora al sol* peut être vu comme la seule tentative de montrer que la langue frontalière aussi est significative. Le fait qu'il s'agisse de l'une des œuvres les plus récentes[258] de notre *corpus* et de l'œuvre de Conde marque-t-il une étape, ou restera-t-elle un cas isolé –ce qui est possible- ? Une fois de plus, l'avenir nous répondra.

[258] 2007.

***

A travers les différentes structures que nous avons parcourues dans ce deuxième volet concernant la composition de la *narrativa fronteriza,* nous avons pu observer certains points communs, mais aussi des particularités flagrantes. Construire un roman qui parle du monde frontalier n'est donc pas forcément uniquement montrer la frontière de manière apparente, cela peut être aussi structurer son roman de manière à constamment montrer un flottement, une hétérogénéité ou une impossible unicité quant au style, au langage, au narrateur ou encore la logique. La littérature frontalière est donc avant tout celle où plusieurs formes, vérités, images ou idées peuvent cohabiter et sont possibles, même si elles entrent en contradiction.

Que ce soit de manière continue – et flagrante, dans les quatre ouvrages que nous avons étudiés en détail- ou latente, voire déguisée, l'idée d'hétérogénéité est omniprésente au sein de la littérature frontalière contemporaine. Toutes les œuvres de notre étude en font état dans leur structure, que ce soit de manière apparente (sources diverses, narrateurs multiples, systèmes de personnages à plusieurs entrées) ou cryptée (usage d'un langage différent selon les personnages présents et l'épisode narré, choix des sujets). Cette hétérogénéité est donc, au même titre que l'image frontalière même, un dénominateur commun entre les différents textes. Il ne s'agit donc pas seulement de montrer le monde frontalier, il s'agit aussi de montrer que ce monde connaît des changements constants, et qu'il n'y a pas lieu de marquer la différence entre les contraires, car étant chacun à l'opposée d'une échelle de valeurs, ils finiront bien par se rencontrer.

Le rapport à la logique de ces structures est donc complexifié, et bien souvent, altéré. Certes, il s'agit d'un mouvement post-moderne, bâti sur le doute et la démultiplication, à l'écoute des médias et des différentes formes de diffusion de l'information, mais le fait même que le monde frontalier soit un univers construit sur toute une série de contradictions demeure l'élément fondateur de cette hétérogénéité à la fois structurelle et factuelle. Construire un récit frontalier est donc avant tout accepter que rien n'est réel, rien n'est durable, et que la séquence narrative juste énoncée est là pour être soit contredite, soit altérée dans les passages suivants. Une focalisation ou une structure récurrente ne peut en aucun cas être érigée à l'état de structure ou de forme applicable à tous les cas de figure ; et bien souvent la diégèse principale se retrouve parasitée par toute une série d'images et d'idées contraires, à moins qu'une autre diégèse ne vienne, à contre-courant, détruire son hégémonie. Le maître-mot après l'hétérogénéité semble donc bien être l'instabilité, une instabilité qui permet de construire une série de romans –et de nouvelles- extrêmements peu canoniques, souvent assez innovants, et le plus souvent extrêmement post-modernes. La nouveauté n'est pas toujours généralisée au sein de l'œuvre, ni se trouve là où on l'attend, mais dans des éléments diffus, des mélanges stylistiques ou des usages différents de registres.

L'écriture frontalière est donc celle, à nouveau, de l'osmose plus que du métissage ; les structures ne reflètent pas en effet une série d'éléments mélangeant plusieurs cultures, mais bien la complexité et l'impossible synthèse que représente le monde frontalier. Il s'agit de montrer, une fois de plus, que l'écrivain peut posséder toutes les sources qu'il

veut, mais qu'en même temps, il n'en possédera aucune. Et qu'il en sera de même avec les informations qu'obtiendront les lecteurs, et partant, les personnages.

Mais l'hétérogénéité et l'instabilité ne sont pas les deux seules marques de l'évolution de la littérature frontalière. Ces deux dernières décennies ont vu une adoption massive de formes plus établies, celles des genres dits mineurs, en particulier du roman policier et de la science-fiction. Il convient donc de nous intéresser maintenant à cette influence.

IV. LA LOI DES GENRES ET DES SERIES

Nous avons parlé des structures, des personnages et des lieux du roman frontalier. Il faut maintenant se tourner vers un autre aspect capital : celui de la présence au sein de notre *corpus* de références, mais aussi d'usages nets de genres très propres au XXe siècle, aux structures bien rodées, qui doivent énormément à l'évolution des formes de représentation narrative : le roman policier et la science-fiction.

Autant le roman policier que la science-fiction semblent adaptés à dire le monde frontalier, le premier pour sa description de la violence et du travail d'investigation, le second pour sa mise en scène de sociétés déshumanisées, dominées par les machines ou des pouvoirs technocratiques. L'un comme l'autre ne peuvent qu'aller comme un gant à un mouvement littéraire qui cherche à montrer les rouages d'une société donnée, même si ces formes de représentation marquent aussi un certain détournement de la réalité. Ce qui, quelque part, correspond parfaitement à l'écriture frontalière, puisqu'il s'agit de toujours écrire aux limites de la vraisemblance, du réel ou du crédible. L'usage de genres mineurs structure cette limite de sens.

Il est cependant intéressant de voir que l'usage de ces genres qu'on a pu qualifier de mineurs –face au « grand récit » ou au roman sans structure ni figures imposées qui les composent- pourrait simplement se diviser en deux branches : l'usage qu'en fait G. Trujillo Muñoz, qui bien qu'il ne s'agisse pas de romans policiers ou de science-fiction (voire d'*heroic fantasy*) totalement orthodoxes, prend le parti pris d'observer une bonne partie des règles des systèmes d'écriture que sous-entendent ces genres, et l'usage qui transparaît dans l'œuvre d'autres auteurs, qui utilisent ponctuellement des références, des images, des structures ou des décors propres à ces genres.

Il est intéressant de voir que les structures les plus utilisées proviennent du roman policier, puis de la science-fiction. A part quelques occurrences –certaines nouvelles datant des années 1980 de L.H. Crosthwaite comme *Marcela y el Rey juntos en el Paseo Costero* ou *La*

Muerte es una cantina de la calle Sexta-, le genre fantastique n'est quasiment pas représenté, comme s'il s'agissait de tourner le dos à une forme qui a fait le succès de la littérature centraliste mexicaine –et hispano-américaine- durant le demi-siècle antérieur. Ce qui est hors du réel semble devoir l'être complètement, et donc doit être issu soit de la science-fiction, soit, dans une plus faible mesure, de l'*heroic fantasy*.

Avant tout, il convient donc de définir en quoi consistent chacun des genres, pour pouvoir déterminer à quel point chaque ouvrage est plus ou moins orthodoxe en la matière. Le roman policier est évidemment la structure la plus évidente à définir, la plus glosée et la plus claire : ancrée autour de trois personnages clef (enquêteur, coupable, victime), il s'agit de la résolution d'une énigme souvent liée aux torts subis par la victime de la part du coupable. A noter que parfois certains de ces trois rôles peuvent être confondus, et qu'il s'agit d'un genre, qui, à ses débuts, jouait sur la virtuosité structurelle et sur le détail dissimulé soigneusement dans l'implicite.

La science-fiction est beaucoup plus ramifiée et beaucoup moins simple à concevoir. Ici, pour ne pas nous égarer dans des considérations génériques hors de propos, nous dirons qu'il s'agit de la description d'un monde régi par la technique, souvent déshumanisé et qu'elle décrit généralement la quête d'un personnage contre la société, quête dont l'enjeu est retrouver une part d'humanité perdue ou une nouvelle harmonie, voire un Messie qui pourrait en être le vecteur. L'univers présenté est situé dans un futur lointain ou immédiat (on parle alors d'*anticipation)*, lié à l'Histoire ou en contradiction avec celle-ci (on parle alors d'*uchronie*). L'une de ses ramifications les plus tardives, l'*heroic fantasy*, peut être vue comme le chaînon manquant entre le symbolisme de la fin du XIXe siècle et le postmodernisme, dans le sens où elle décrit des univers souvent placés entre les récits médiévaux (avec usage de la magie, présence de confréries de chevaliers, de créatures surnaturelles) et une vision achronique du monde moderne et de ses enjeux socio-politiques. L'*heroic fantasy* se situe dans des mondes qui, idéologiquement, ont tout de l'Europe du XXe siècle sans justement l'Europe (ou l'Amérique) du XXe siècle, et qui y font référence de manière détournée.

Ces genres sont éminemment anglo-saxons et amplement utilisés par le cinéma au sein non seulement d'adaptations des grands classiques du genre, mais aussi de créations propres. En ce qui concerne la science-fiction, son apparition est d'ailleurs concomitante à celle du cinématographe, et doit donc être aussi considérée d'un point de vue visuel, c'est-à-dire par le biais de références qui renvoient précisément à des classiques du genre. Si la chose est aussi vraie le roman policier –voire pour l'*heroic fantasy,* bien que la mode d'en faire des films soit toute récente-, elle a cependant moins d'impact. De par ce fait, et par sa plus grande

multiplicité générique, il semble donc que la science-fiction soit appelée à des résultats moins proches d'un canon déterminé, et plus hétérodoxes que le roman policier, et partant, à être encore plus présente d'un point de vue uniquement référentiel.

Enfin, il est intéressant de voir que le roman policier est celui qui a introduit, d'une certaine manière, la sérialité dans l'écriture frontalière. Même si actuellement il ne s'agit que d'une seule série –les aventures de l'avocat Morgado-, cela prouve que le roman frontalier peut, d'une certaine manière, se plier aux canons des genres mineurs. Et la sérialité en est un, qui les englobe tous.

Il faut cependant dégager la spécificité d'une telle série, et comprendre pourquoi ce que ces genres apportent au roman frontalier. Il s'agit donc d'étudier d'abord ceux qui correspondent plus ou moins au canon orthodoxe, c'est-à-dire l'œuvre de G. Trujillo Muñoz, avant de traquer et d'analyser d'autres occurrences dans le reste des ouvrages étudiés, et de nous interroger sur le rôle joué par ces genres dans la mise en perspective de l'objet frontière.

A) G. Trujillo Muñoz, du « polar » à la science-fiction

Parmi les différents usages des styles sériels et des genres qualifiés de « mineurs », l'œuvre de G. Trujillo Muñoz occupe une place capitale. Il y a tout lieu de considérer qu'il est le premier, ou du moins le plus efficace, à avoir introduit simultanément, d'abord sous formes de nouvelles, les genres policier (*Lucky Strike*[259] en 1990*)* et science-fiction (*La Zona Libre*[260] en 1991*)*, puis à avoir construit son œuvre narrative autour de ces genres ; d'un côté le policier avec les aventures de Morgado (les trois nouvelles de *Tijuana City Blues,* publiées en 1999, et *La Memoria de los Muertos*, en 2005, seul véritable roman de la série), mais aussi *Codicilo* (2004), de l'autre la science-fiction avec des œuvres non sérielles, mais toujours basées sur le concept de dictature et/ou de la déshumanisation : *El Laberinto As time goes by* (1994), *Espantapájaros* (1999) et enfin sans doute le cas le plus problématique de son œuvre, les trois tomes d'*Orescu* (2000), qui se présente comme un roman d'*heroic fantasy* aussi orthodoxe que faire se peut (situation dans un autre monde médiéval et magique, animaux parlants, *doncellas guerreras,* guerre entre deux royaumes, prophéties, extraits d'anciens textes rédigés en termes obscurs) mais dont la structure s'infléchit lentement vers la science-fiction…

Quoi qu'il en soit, il s'agit d'œuvres rédigées comme appartenant clairement au genre qu'elles affichent, et qui, du moins en apparence, sont construites comme telles. Des disparités existent certes entre les romans de science-fiction, puisque *El Laberinto* est une uchronie et *Espantapájaros* une œuvre d'anticipation qui se situerait dans la zone frontière de la fin du XXe siècle, mais ces disparités peuvent être, comme nous l'avons dit plus haut, pleinement attribuées au flottement qui existe quant au genre science-fiction lui-même.

Les ouvrages policiers, quant à eux, possèdent une structure relativement classique, avec des péripéties rendant ardue mais finalement réalisable la recherche de la vérité. Cependant, dans les uns comme dans les autres, si la structure semble strictement se conformer au genre, certains détails semblent venir d'ailleurs, ou ne pas avoir grand-chose à voir avec la structure initiale. Faut-il y voir une nouvelle forme d'hybridation, typiquement frontalière ? Il est évident que les possibles mélanges ne sont pas fortuits et

[259] TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. « Lucky Strike » *in Antología de Cuentos Bajacalifornianos*. Pages 90
[260] *Ibidem,* « La Zona Libre » *in idem, op cit.* pages 91-109.

sont là pour faire sens, la fin d'*Orescu* le prouve bien. Dès lors, à quoi renvoient-ils ? A la multiplicité frontalière ? A la mixité stylistique et générique postmoderne ?

De plus, il s'agit aussi de considérer le choix des enquêtes confiées à Morgado comme un autre effet de sens ; si « Turbulencias » et « Descuartizamientos » [261] décrivent le Mexique frontalier actuel et les affaires criminelles qui le secouent, en revanche, « Tijuana City Blues » et *La Memoria de los Muertos* parlent d'enquêtes anciennes, non résolues, que le protagoniste doit rouvrir pour des clients très caractérisés. Dès lors, n'y a-t-il pas une utilisation de la structure policière comme moyen de dresser la chronique d'événements de l'Histoire de la Basse-Californie contemporaine ?

[261] *Ibidem, Tijuana City Blues, op.cit.*

1. Le rôle de la science-fiction : montrer les arêtes de la société

En matière de science-fiction comme de roman policier, il semblerait que Trujillo Muñoz se soit attaché à rendre ses œuvres significativement semblables au canon déterminé par les étiquettes génériques qu'elles portaient. Un tel attachement ne peut être que significatif et surtout s'il est combiné avec des éléments caractéristiques du monde frontalier.

Peut-être être plus que le roman policier, la science-fiction est le genre par excellence où se représentent, exacerbés et transposés dans un autre monde, les travers et les aspérités de la société contemporaine. Ce genre ne pouvait donc que convenir à la critique et la construction de récits portant sur l'univers frontalier, où la déshumanisation du Mur, le décor industriel et les identités multiples et altérées ne pouvaient que constituer autant d'éléments à transfigurer et étaient autant d'arêtes du prisme de la nouvelle société mexicaine à faire ressortir.

a) Les premiers vrais univers de science-fiction : vers d'autres mondes…frontaliers

La nouvelle « La Zona Libre » est, à notre connaissance, la première œuvre de science-fiction frontalière, ou du moins la première qui allie une trame de science-fiction quasiment orthodoxe aux problématiques propres à l'univers frontalier des années 1990. Nous avons pu nous familiariser avec sa structure au cours du précédent chapitre. Il s'agit maintenant de voir en quoi elle se rattache à la science-fiction.

Nouvelle de taille moyenne (dix-huit pages), « La Zona Libre » obéit en effet à la plupart des canons posés plus haut : elle décrit une société dictatoriale (sous le pouvoir d'un chef d'Etat sobrement appelé *El Líder*), constituée autour d'une catastrophe atomique

(l'endroit où la bombe est tombée constitue la fameuse *Zona Libre*[262]), et dominée par des médias à la solde du gouvernement dont les programmes ne font que diffuser de la propagande. Les héros, Aralda[263] et Darev, sont un couple de vieux résistants, év*idem*ment poursuivis par les milices à la solde du régime. On ne peut donc nier que « La Zona Libre » respecte une bonne partie des canons de la science-fiction.

Génériquement, donc, « La Zona Libre » semble cohérente. Mais s'arrêter à cette idée serait réducteur. Car la nouvelle semble également introduire une variation : celle du monde frontalier, et ce, dès son titre. Le monde représenté par la nouvelle met en effet un pays sous pouvoir dictatorial aux contours flous (une ville sans nom, une nation désignée par *El imperio,* des ennemis auxquels on livre une guerre tout aussi floue), mais dans ce flou, une seule chose semble être nette et précise : la fameuse Zona Libre, connue aussi sous le nom de *Zona de desastre*, dont les contours sont surveillés par la Garde Impériale :

> Ruinas y más ruinas: la zona de desastre era un osario de retorcidas estructuras, un cementerio que llevaba décadas deshabitado. […] Hoy sólo era un muestrario de la destrucción, un museo al aire libre, un escaparate de la muerte. […]
> […]más allá de la Zona de desastre está el Abismo, un cráter gigantesco cubierto de neblina donde todos los hombres son libres, porque han luchado contra el imperio y lo han vencido.[264]

La *Zona Libre* est donc à la fois un lieu clairement défini dans l'espace de la nouvelle, mais aussi le symbole d'une rupture avec l'univers de la dictature, et, partant, la frontière entre celle-ci et un au-delà prometteur, symbolisé par l'abîme. Cette frontière n'est donc qu'un purgatoire avant une sorte de paradis, ou, comme le dit Darev, « *un mundo realmente humano »*[265]. Ici se rejoignent sans doute les deux canons ; du reste, on ne saura pas si la *Zona Libre* est vraiment cet au-delà prometteur, ou juste une représentation de la Mort ; en tous cas, un sujet qui dérange le dictateur au pouvoir et qu'il faut aussi faire disparaître, puisqu'à la quasi-fin de la nouvelle, paraît le décret suivant :

> A partir de este día el tema de la zona libre queda inscrito en la categoría de tabú político.

[262] Ce qui constitue un intéressant jeu de mot puisque « zona libre » renvoie directement aux zones franchisées sur la frontière, qui, dans les années 1990 du moins, accueillaient les *maquiladoras*.
[263] Qui n'a avec l'Aralda d'*Orescu* rien en commun, hormis son nom et son statut de protagoniste.
[264] *Ibidem*, « La Zona Libre » in *op. cit*, page 98.
[265] *Idem,* page 98.

> Cualquier mención a éste será sancionada con
> la pena de muerte.[266]

La Zona Libre, qui représente à la fois la société antérieure à la dictature et l'avenir de ceux qui se refusent à la servir, devient à la fin du récit une chose sans nom, innommable et inexistante. Elle devient une sorte de fantasme d'espérance, un au-delà prometteur, qui, à l'instar de la religion, mène qu'à la Mort. Mais elle représente aussi la frontière dans le sens où elle sert de projection à toute une série d'illusions, alors que la seule chose dont on soit certain à son égard sont sa forme et son histoire ; ce qu'elle cache semble varier pour chacun. On a vu qu'Aralda et Darev y voyaient l'endroit où le monde s'humanise à nouveau ; ce qui n'est pas tout à fait l'opinion d'un garde impérial qui y a pénétré :

> Mi informe fue escueto: la vida en el abismo es imposible –afirmé. Condiciones inaceptables para los seres humanos. Quien entre en él es hombre muerto si se queda allí más de una semana.
>
> Mis superiores me felicitaron y poco después supe que los psicólogos imperiales habían empezado a propagar el rumor sobre la zona libre como trampa mortal para atraer a los traidores. [267]

Cette double version des faits –la Zona Libre ne serait qu'une invention sur les restes d'un cratère causé par l'explosion d'une bombe atomique, et l'histoire inventée par les résistants ne serait qu'une propagande de plus pour se débarrasser d'eux- semble être calquée, de manière ironique, sur la double représentation du passage de la frontière dans l'inconscient collectif frontalier dans les années 1990 ; sauf que c'est la nouvelle qui semble utiliser les grands arguments (la liberté, la mort, l'honneur, la dictature) et la réalité qui semble banale (le passage de la frontière se fait généralement pour des raisons purement économiques). La Zona Libre n'est peut-être pas le Paradis, c'est peut-être un cadeau empoisonné, de même que de passer aux Etats-Unis ne libère personne de rien, si ce n'est de la misère, donc d'aspects prosaïquement liés à la survie et au matériel. De plus, cette Zona Libre est entièrement contrôlée par les gardes impériaux et ce sont eux qui en diffusent une représentation idyllique ; comme si finalement l'idéalisation du monde de l'au-delà, quelque part de l'*American Way of Life* découlait purement et simplement de la propagande d'un pays aux visées clairement impérialistes –*el imperio*-.

Mais certains autres aspects font de « La Zona Libre » une nouvelle hybride et avant tout d'une ironie mordante, qui n'hésite pas à mélanger des détails sordides issus de l'histoire du XXe siècle pour marquer le degré de déshumanisation de la société :

[266] *Idem,* page 109.
[267] *Idem,* page 107.

> LOCUTORA: Nuestro gran líder inauguró esta noche las instalaciones subterráneas de la fábrica de jabones Auschwitz II.
>
> LOCUTOR: Auschwitz II es un jabón hecho por toda la familia. Un jabón sólidamente humano.
>
> LOCUTORA: Después de la inauguración, nuestro gran Líder anunció que serán prisioneros de guerra los que laborarán en esta fábrica, bajo supervisión de la Guardia Imperial. Con su trabajo, señaló, expiarán los crímenes perversos y brutales que cometieron contra nuestra raza.[268]

Le monde de cette dictature semble s'ancrer fro*idem*ent dans les vérités les plus terribles et les plus répugnantes du XXe siècle; le discours, lui, semble ironiser sur l'horreur d'une société où triompherait le Mal absolu et où les manuels d'éducation civique entraînent les petits enfants à la délation et où les publicités télévisées proposent :

> Conviértase en un profesional. Estudie en la universidad la carrera de delator. Una carrera con futuro.[269]

Un humour noir est donc omniprésent tout au long du récit ; c'est sans doute ce qui le différencie d'une banale nouvelle d'anticipation servant à dénoncer les maux de l'époque moderne, et permet de faire passer les atrocités d'un monde qui semble faire de tout un objet soit de commerce, soit de propagande. Une propagande belliqueuse, qui sert avant tout aux fins guerrières de l'empire. Il n'est pas innocent que *La Zona Libre* ait été écrite au moment de la Première Guerre du Golfe, à l'époque où la propagande états-unienne promettait la nationalité en échange d'un service plus ou moins long ; service qui devait servir à *libérer* les pays attaqués ; d'ailleurs, la nouvelle, écrite sous forme de fragments, porte des traces de ce discours dans l'un des communiqués de propagande :

> Nuestras tropas conquistaron hoy la ciudad de Argeldra y fueron recibidas con grandes muestras de júbilo y entusiasmo por la población que se encontraba feliz de ser liberada, por nuestros valientes soldados, de la tiranía a la que por tantos años estuvo sometida. La misma población civil, y sin presiones de ningún tipo, empezó a señalar a los que colaboraron con nuestros enemigos.[270]

[268] *Idem,* page 105
[269] *Idem,* page 100.
[270] *Idem*, page 99.

Cette annonce reprend bien des termes de la rhétorique de l'envahisseur (ou du colonialiste) à l'époque moderne; au-delà d'une simple nouvelle de science-fiction, *« La Zona Libre »* colle plusieurs éléments de déshumanisation propres au XXe siècle : le discours colonialiste, les mensonges de la propagande, la réécriture de l'histoire, la formation d'une société basée sur des milices et la dénonciation, la marchandisation de l'autorité (le best-seller numéro est bien, évidemment, la biographie du Líder) dans une ambiance de science-fiction. Le genre n'est au fond qu'une arme pour mettre en lumière de façon somme toute assez cohérente les aberrations du monde contemporain, et pas seulement de l'univers frontalier.

Du reste, il est intéressant de voir que plus que les formes de fascisme pouvant exister aux Etats-Unis, c'est le nazisme comme définition du Mal Absolu qui semble intéresser Trujillo Muñoz, du moins durant la première moitié des années 1990. Son second récit de science-fiction –et premier roman de ce genre-, *El Laberinto : As Time Goes By* (1994), marque une plus grande liberté avec le genre. *El Laberinto*, en effet, n'est pas une simple description d'un univers déshumanisé en quête d'une nouvelle harmonie, mais bien une uchronie beaucoup plus complexe.

Dans un monde transformé par un processus nommé *derridación* (en référence au pape de la postmodernité ?), des personnages passent d'un univers à l'autre à l'intérieur d'un étrange labyrinthe, chaque univers étant marqué par une période ou un courant idéologique de l'histoire. Leur but est de revenir au monde d'avant la *derridación,* qui était un monde simple –autant spatialement que chronologiquement-. Leur antagoniste se trouve être un nazi –ou un nostalgique du nazisme, la chose n'est jamais vraiment éclaircie- qui s'est fabriqué un monde similaire à celui présent dans le film *Casablanca*[271]*,* ce qui fait que ceux qui entrent dans cet univers sont d'emblée transformés en personnages du film (donc ont également pris l'apparence des acteurs qui les incarnent, d'où le fait que la protagoniste, la commandante Dax, se transforme à la fois en Ingrid Bergman et en Ilsa Lund[272]). Mais au-delà du fait que cette uchronie place la diégèse dans les limites du genre –puisqu'il s'agit non plus de s'identifier à l'Histoire, mais à une représentation de la Seconde Guerre Mondiale donnée par un film états-unien qui en donne une vision somme toute assez désabusée-, le choix du film à *hanter* n'est pas anodin. Ni dans le fait que ce concept s'insère dans un roman de science-fiction –et non pas dans les élucubrations d'un personnage obsédé par le film, comme cela s'est déjà vu-, ni dans le choix du film lui-même.

[271] *Casablanca*, Curtiz, 1943, USA, NB, 102'.
[272] Nom du personnage interprété par Bergman dans *Casablanca*. On remarquera que par contre, son antagoniste ne se fait pas appeler du nom du nazi du film (Strasser)…sans doute parce que celui-ci finit abattu (vaincu, donc) par le protagoniste états-unien.

Casablanca est en effet un film extrêmement daté historiquement, puisque écrit au jour le jour alors que les troupes alliées n'avaient pas encore débarqué en Afrique du Nord et que la zone, bien que sous le contrôle du gouvernement de Vichy, est encore considérée comme un territoire de passage pour ceux qui veulent rejoindre les Amériques[273]. Placer cette diégèse dans un univers uchronique, où l'Histoire n'a pas de sens, c'est au fond donner à la fiction historique un rôle plus important que celui des faits réels, puisqu'elle représente, au fond, une série d'événements clos par un processus de construction diégétique. En se répétant éternellement dans ce monde, la diégèse de *Casablanca* a ceci d'étouffant que prise dans l'absolu, elle répète à l'infini un moment instable et incertain de la Seconde Guerre Mondiale, dont la fin ne semble guère marquer une évolution sur le début, du moins en ce qui concerne l'Histoire à proprement parler. Cette idée d'enfermement, qui est aussi celle du labyrinthe où se trouvent prisonniers les héros de la diégèse, est accentuée par le fait que *Casablanca* est une ville dont on ne s'évade pas et dont le protagoniste choisit finalement de ne pas sortir ; de la même manière que les protagonistes du *Laberinto* conserveront leurs apparences d'acteurs des années 1940 et ne parviendront pas à vaincre le Mal dans tous les avatars de l'univers engendré par le Labyrinthe.

En outre, le fait que le film choisi pour peupler ce labyrinthe soit un film à forte connotation historique et non une œuvre de science-fiction marque déjà une forme d'hybridation. En règle générale –sauf justement dans les uchronies- la science-fiction peut-être vue comme la symétrie parfaite du roman historique, puisque la première se situe dans un monde qui n'est pas encore et l'autre dans un monde qui a été. Introduire les personnages d'un film daté historiquement dans un roman de science-fiction présuppose donc la constitution d'une uchronie. Et ce qui peut être intéressant est que les éléments tirés de cette œuvre sont avant tout des éléments thématiques, qui tous, d'une manière ou d'une autre renvoient à une idée de frontière omniprésente. Le film *Casablanca* joue déjà en lui-même sur le concept de frontière totale, de zone de passage labyrinthique. Le Labyrinthe, parce qu'il

[273] Le prologue du film met d'ailleurs très bien en scène cette attente, puisqu'une voix off ouvre l'action de la manière suivante : « *Au début de la Seconde Guerre Mondiale, bien des yeux de l'Europe prisonnière se tournèrent plein d'espoir –ou de désespoir- vers l'Amérique et ses libertés. […] Mais pour y aller, ils devaient atteindre Lisbonne et peu pouvaient y aller directement, et il fallait bien faire des détours. C'est pourquoi [nombre d'entre eux passait par l'Afrique] et enfin arrivait à Casablanca, au Maroc Français. Là, ceux qui avaient de l'argent, des relations ou de la chance obtenaient un visa pour Lisbonne et partaient pour l'Amérique. Mais les autres attendaient à Casablanca, encore et encore.* » [*With the coming of the Second World War, many eyes in the emprisonned Europe looked hopefully –or deseperately- to America and its freedoms […] Lisbon became the great embarkation gate, but not everybody could get to Lisbon directly, so they have to take a tortuous road […] That's why [many of them passed by Africa] and at last reached Casablanca, in French Morroco. Here, the fortunates ones, trough money or relashionships or luck, may obtain exit visa and go to Lisbon, and from Lisbon, to the New World. But the others waited in Casablanca, and waited, and waited, and waited…]* L'assertion de la dernière phrase, surtout, résume parfaitement ce que G. Trujillo Muñoz a construit dans *El Laberinto ;* on peut aussi trouver d'autres pistes dans l'entretien présenté en annexe page 369.

symbolise un éternel passage dans des mondes similaires, est en quelque sorte une hyper-frontière, omniprésente et à laquelle il est difficile, voire impossible, d'échapper. De même que les personnages du film ne cherchent qu'une chose, sortir de la ville de Casablanca, les personnages du *Laberinto*, eux, cherchent leur chemin dans le Labyrinthe et traversent des mondes sans jamais revenir à leur point de départ. Par le choix de ce film en particulier, l'auteur semble signaler que tout passage vers un au-delà prometteur est vain, que la frontière n'ouvre que sur une infinité d'autres frontières, où la réalité et les données spatio-temporelles ne sont certes pas les mêmes, mais qui néanmoins semblent coexister en une sorte de système qui trouve sa cohérence dans l'infinité de solutions possibles.

Les deux récits exposés jusque là correspondent donc plus ou moins, dans une certaine mesure, aux canons déjà flous de la science-fiction de la seconde moitié du XXe siècle. De toute la série, *El Laberinto* est sans doute le plus ambitieux, tant narrativement que génériquement ; cependant, les deux ouvrages suivants, *Espantapájaros* et *Orescu*, comportent aussi bon nombre de variations thématiques et génériques.

b) le pire est possible maintenant : *Espantapájaros,* le *Chupacabras* et l'anticipation

Espantapájaros, écrit en 1999, s'affiche ouvertement comme un ouvrage d'anticipation. La diégèse est située en 1994-1995 –alors que le Nord du Mexique connaît une vague de psychose sans précédent, causée par un être mythique nommé *Chupacabras,* qui serait censé dévorer le bétail. On sait maintenant que cette affaire a sans doute été orchestrée par les médias pour dissimuler des affaires de fraudes et de corruption liées à la fin de règne du président Salinas ; il n'en reste pas moins que la diégèse d'*Espantapájaros* s'amuse à retracer le véritable destin de cette espèce de vampire. La structure du récit doit beaucoup à la science-fiction dite de série Z, c'est-à-dire celle issue de la littérature populaire états-unienne, des *comics* et des séries télévisées qui montrent que la vérité est ailleurs. Duloth, l'un des protagonistes, ne s'y trompe pas dans cette curieuse mise en abyme :

> "Estoy metido en una película barata de Ed Wood[274]"; pensó, "estoy a punto de salir en los *X Files*[275] como el malo de la historia".[276]

Alors qu'autant *La Zona Libre* que *El Laberinto* faisaient appel à des références plutôt raffinées et complexes de la science-fiction ou de la culture occidentale, *Espantapájaros* va plutôt chercher du côté de la culture de masse, ce qui, d'une certaine manière, correspond bien à son sujet : celui d'une rumeur populaire, dont l'esprit est alimenté par les journaux, rumeur retracée uniquement dans les dernières pages de l'ouvrage :

> Un programa de desinformación inundó el sur de Estados Unidos y el norte de México a partir de fines de 1995 y durante todo el año siguiente. Rumores iban y venían señalando la muerte de cientos de animales (gatos, perros, vacas, gallinas, cabras) desde nuevo México hasta California, desde Tamaulipas hasta Baja California. El causante fue llamado de muchas maneras y acabó apareciendo como una especie de perro-vampiro que desangraba a sus víctimas en primera plana de los diarios y en internet. Entre la población hispana se llamó el *Chupacabras*. […] El mismo doctor Goebbels habría apreciado, en toda su valía, una operación de desinformación tan amplia y exitosa.[277]

Si nous reparlerons plus avant du *Chupacabras* en tant que mythe urbain propre au monde frontalier –et le passage, ici le définit comme tel, puisque les Etats concernés sont, de chaque côté de la frontière, ceux qui en font partie-, il s'agit ici de voir comment, par cet extrait, le roman se rattache sans ambages à l'anticipation et à cette anticipation qui, dans les années 1990, a fait les choux gras des maisons de production de séries télévisées (de type *X-Files*, par exemple). L'anticipation peut avoir deux visées : soit elle montre le résultat (souvent proche) des excès de notre société, soit elle sert à donner une explication –souvent fantaisiste ou fantastique, tous cas généralement difficilement crédible- à un mystère irrésolu de l'Histoire récente. C'est souvent le cas dans les récits liés aux OVNIS, aux manifestations surnaturelles ou aux affaires criminelles non élucidées. Bien entendu, *Espantapájaros* correspond au second type d'anticipation. Cependant, si ce genre de

[274] Réalisateur états-unien des années 1950-60, spécialiste des films de science-fiction à très petit budget, de série Z, et souvent considéré comme le plus mauvais cinéaste du XXe siècle par la plupart des critiques de cinéma.
[275] Série télévisée états-unienne des années 1990, qui se construisait autour d'enquêtes non-résolues sur des phénomènes surnaturels.
[276] *Ibidem, Espantapájaros, op. cit,* page 45.
[277] *Idem,* page 146.

production a souvent tendance à utiliser le premier degré, ici, il semblerait que l'auteur construit cette structure de manière ironique, en toute connaissance de cause. La référence à Goebbels ajoute un certain humour macabre : les autorités mexicaines et américaines ne sont pas, effet, loin de sa célèbre devise du « plus le mensonge est gros, plus il a de chances de passer ». Par ce passage, Trujillo Muñoz –ou le narrateur- marque bien la fausseté de la version officielle, mais il se sert de cette version officielle comme couverture de faits encore plus invraisemblables, à savoir ceux qui sont révélés au début du deuxième chapitre du roman, « Indagación » :

> Medio siglo atrás y gracias a la asistencia « desinteresada » de científicos alemanes y japoneses, los Estados Unidos comenzaron a explorar el complejo y delicado territorio de la ingeniería genética. […] el objetivo era localizar el puente de unión entre lo animal y lo humano. […] Era como aprender el alfabeto de la creación de la vida […] Se podía crear otras formas de vida, pero ninguna podía sobrevivir al trauma posnacimiento.
>
> Pero en 1985, las cosas cambiaron […] [Se creó] un animal capacitado para pensar por sí mismo y para multiplicar destrezas y habilidades a un ritmo no antes visto.
>
> Ocho años más tarde, el primer graco alzó su vuelo.[278]

Comme dans tout bon récit d'anticipation de ce type, les faits obéissent à une logique vraisemblable: des dates précises sont données (la fin de la Deuxième Guerre Mondiale, 1985, 1993), des références à des faits réels de l'histoire de la science sont faites (la "collaboration désintéressée" des chercheurs de l'Axe, les découvertes graduelles sur l'ADN humain), et le fond marque bien la déshumanisation dangereuse de l'Homme, qui joue à l'apprenti-sorcier avec les racines mêmes de l'existence : la génétique. Et comme dans tout bon récit d'anticipation, à l'instar du monstre de Frankenstein et de toutes les possibles créatures de Prométhée, les *gracos* vont évidemment échapper à leur créateur et fuir les laboratoires ultra-secrets de l'armée états-unienne où ils étaient confinés. Le récit s'articule entièrement autour de cette poursuite, comme en témoignent les titres des différents chapitres : *Rebelión/Indagación/Persecución/Confusión/Aniquilación/Revelación,* ce qui nous renvoie sans aucun doute à la structure inhérente à ce type de récit.

Mais l'originalité du roman réside sans doute dans le fait que contrairement au schéma habituel de la série Z, où la Créature monstrueuse est poursuivie jusqu'à être

[278] *Idem,* page 45-46.

éliminée par les justiciers, semant entre-temps la désolation sur son passage et montrant à quelle point elle peut être inhumaine, ici, à partir de *Persecución,* les *gracos* s'humanisent et deviennent les véritables protagonistes de l'histoire, au détriment de Duloth, le militaire de l'*US Army* qui les poursuit. Et ce processus d'humanisation comporte plusieurs éléments significatifs. Les lieux de cette transfiguration, pour commencer :

> El viejo Mondragón […] había alquilado el terreno como un espacio para carga y descarga de contenedores de toda clase. No le importaba el contenido de los mismos, sino los billetes que los dueños ponían en sus manos. Alguna vez alguien le advirtió que en su terreno estaba un contenedor de materiales contaminantes, tóxicos. José sólo se encogió de hombros. No le importaba la salud propia, mucho menos la de los demás. Si algún ecologista se hubiera presentado a la puerta de su casa, una escopeta recortada lo hubiera recibido. […] su falta de conciencia ambiental iba a cambiar la historia del proyecto GRACO y de la operación Espantapájaros.[279]

Deux détails frappent, d'emblée: il s'agit d'un ranch tenu par un *hispanic* ou un chicano, et ce ranch semble résumer tous les maux de la modernité par sa contamination par des déchets toxiques. Par ce deuxième fait, il semble donc marquer une certaine forme de destruction de la vie, de processus meurtrier et destructeur dont le personnage ici brossé –un vieux fermier acariâtre, dont le seul plaisir est de se rendre dans un bar de Tucson- est le vecteur parfaitement conscient et cynique. Cette destruction de l'écosystème passe aussi par un désabusement total (croyant voir des extraterrestres, le personnage s'écriera un peu plus tard « *Pinches extraterrestres*[280] *!* », comme si le surnaturel faisait déjà partie de sa vie et n'y était qu'un élément aussi désagréable que des moustiques, ou pis, des écologistes venus manifester contre ses déchets toxiques). Et pourtant, c'est là qu'après avoir dévoré le « fermier » Mondragon et ses chiens que :

> El rancho de José Mondragón tenía nombre: Altagracia. […] Altagracia fue el sitio donde nacieron los primeros gracos libres, la primera generación sin tutelaje humano. […] En Altagracia fue donde los gracos dejaron la prueba de lo que iba a dar un vuelco a su fuga. Allí los sobrevivientes decidieron utilizar para comunicarse, en forma oral tanto como escrita, el lenguaje humano en doble lengua, es decir, en el inglés que conocieron durante su entrenamiento previo en español que era el

[279] *Idem,* page 73-74.
[280] *Idem,* page 74.

> que abundaba en los periódicos y revistas y en los canales que captaba el viejo Mondragón.
> De allí, en resumen, surgió el primer atisbo de esperanza, la primera tentativa de curación. La responsabilidad de las crías hizo que los gracos recapacitaran, que su odio y su ira disminuyeran lo suficiente para volver a comunicarse […] con ciertos humanos y darse así la oportunidad de planear, en conjunto, su futuro. [281]

L'humanisation définitive des *gracos* se fait donc dans un lieu particulier, décor propice à une trame de science-fiction, mais aussi propre au monde frontalier: il s'agit d'un endroit déjà marqué par la géopolitique de la région, puisque les *gracos* y trouvent des éléments faisant partie de la culture hispano-américaine. Leur apprentissage de l'espagnol comme langue marquant leur libération de la tutelle humaine –puisque l'anglais leur a été appris par leurs maîtres et bourreaux- semble être également ce qui marque leur nouvelle humanité. En parlant espagnol, les *gracos* sont pour la première fois maîtres d'eux-mêmes et de leur discours ; et peuvent donc chercher des humains avec qui communiquer –ce paragraphe préfigure déjà la fin du roman, où le dernier *graco* est adopté par un couple de fermiers mexicains-. Il est donc intéressant de voir que ces êtres considèrent l'espagnol comme langue de communication et d'espoir, voire de salvation, et l'anglais comme le langage de ceux qui les ont fabriqués pour les asservir. On pourrait presque voir l'humanisation des *gracos* allant de pair avec une hispanisation de leur système de pensée, voire une mexicanisation. C'est sans doute la raison pour laquelle leur petit groupe vole plein Sud après avoir acquis les derniers aspects humains qui leur manquaient (la famille, l'enterrement des dépouilles des morts). Et cela, sans doute pour une raison très simple : la culture anglo-saxonne ne peut que les dépeindre comme des brutes assoiffées de sang, des créations monstrueuses d'un laboratoire secret de l'Armée qui est allé trop loin dans ses expériences. La culture latino-américaine, et surtout la mexicaine, peut au contraire les voir comme des membres de leur grand groupe des opprimés. Duloth, qui les poursuit, ne s'y trompe guère :

> Van rumbo a México. Quieren que creamos que esto es una finta, pero no es así. Su meta es la de cualquier forajido del Viejo Oeste: huir con el bolsillo repleto de dinero y disfrutarlo en un pueblito apacible donde nadie los moleste con preguntas.[282]

[281] *Idem,* pages 75-76.
[282] *Idem,* page 86.

Le Mexique paraît donc être une terre d'accueil toute trouvée pour ces créatures pourchassées. C'est d'ailleurs là que le dernier survivant grandira avant de pouvoir ressortir dans le monde, lui et ses descendants –jusqu'à preuve du contraire, les *gracos* ont l'air d'être hermaphrodites-. En évoquant le passage des bandits qui se cachaient au Mexique le temps que leurs poursuivants les oublient, Duloth ressuscite l'ancien sens de passage de la frontière, celui dont on ne parle plus guère de nos jours : du Nord vers le Sud. Le *graco*, associé au bandit de l'ancien temps, reprend la frontière à rebours, introduisant ainsi dans le roman d'anticipation l'idée de transformer le côté mexicain de la frontière en terre d'asile, une sorte de refuge où personne ne pose de questions à personne. Et si les *gracos* sont identifiés à des démons côté américain, la culture mexicaine les prendra pour des anges : d'abord lors de leur rencontre avec des *indocumentados* dans le Cañon Zapata, ensuite lors de l'adoption du dernier survivant – et ce sera d'ailleurs ainsi que le prénommera sa mère adoptive : Angel-.

Ces deux épisodes ayant déjà été étudiés précédemment, nous ne reviendrons pas sur ce qui a été dit, mais il convient cependant d'éclaircir un certain nombre de points. Le premier et le plus intéressant est que pour passer au Mexique, les *gracos* empruntent le fameux Cañon Zapata[283], celui-là même qu'empruntent de nos jours, en sens inverse les clandestins. Evidemment, comme nous l'avons vu, l'auteur ne pouvait que succomber au désir de placer un groupe de migrants dans ce décor au moment précis où les *gracos* franchissent la frontière en sens inverse. C'est le fameux épisode déjà analysé où l'*indocumentado* Armando Longoria prend un *graco* pour son ange gardien ; mais ce qui nous intéresse présentement est l'esquisse de dialogue qui suit la rencontre entre les deux :

> El graco se aproximó a Armando y lo contempló con detenimiento.
> - Enemigos tuyos –dijo en un español con acento norteamericano-, ser enemigos míos.
> Y luego agitó sus alas.[284]

Ici, l'outil de communication est bien la langue espagnole, bien que le *graco* ait apparemment encore quelques difficultés avec la grammaire et la conjugaison castillanes. Et surtout, par cette langue, le *graco* marque sa non-appartenance définitive à sa nation d'origine. En attaquant et en saignant des membres de la Border Patrol, il s'est définitivement rangé du côté mexicain, et a franchi la frontière moralement avant de la

[283] Comme tous les éléments de paysage bi-nationaux, le Cañon Zapata change de nom après la frontière et s'appelle Cañon Bill côté états-unien.
[284] *Idem,* page 121.

franchir physiquement. Que cet acte se passe à quelques mètres au Nord de la limite la plus extrême du Mexique est plus que significatif. Et le fait qu'Armando Longoria soit le premier humain que le *graco* rencontre et ne tue pas montre bien qu'il a pris son parti et décidé quelle était sa place dans le monde.

Par cette action, le *graco* préfigure non seulement son action suivante –donner son petit survivant en adoption à des habitants de cette frontière- mais aussi ce qui va suivre, à savoir que le Mexique sera la patrie –d'adoption, mais patrie quand même- de toute l'espèce qui descendra d'Angel.

Quant à sa transposition dans l'iconographie frontalière et surtout mexicaine, elle est presque immédiate :

> Un grupo de indocumentados aseguró en una cantina de mala muerte de la zona norte de Tijuana, haber visto un ángel prodigioso matar a dos agentes de la migra. La historia tuvo repercusiones: pronto las camisetas con un dibujo, tipo superhéroe, del ángel protector de ilegales, se difundió a lo largo de las ciudades fronterizas. En años posteriores y a pesar de la oposición de las autoridades norteamericanas, se construyó una capilla en el cañón Bill, conmemorando su aparición. [285]

Le *graco* a non seulement choisi de mourir au Mexique et de faire élever son enfant par ses habitants, mais il est devenu, involontairement, une sorte de saint ou d'ange dans le panthéon des frontaliers. Il est évident que les autorités ne peuvent rien contre la construction d'une croyance ou d'un culte largement répandu dans le public, surtout si cette croyance commence par se propager dans le pays voisin. Ironie du sort, le *graco* qui a fui les Etats-Unis pourchassé par son armée finit sacralisé –ce qui peut paraître ironique quand on sait la tendance qu'a l'univers frontalier à se fabriquer des saints, et dont l'exemple le plus involontairement comique reste celui de Juan Soldado, évoqué un peu plus haut dans le chapitre portant sur l'identité- et comme tous les bons saints frontaliers, il existe avant tout pour permettre le passage vers un ailleurs, vers cet ailleurs, ailleurs bien précis, qu'il a tenté de quitter pendant les deux tiers de la diégèse.

Espantapájaros est peut-être, des textes de science-fiction étudiées ici, celle qui marque le mieux le mélange entre les canons du genre –dans la catégorie anticipation- et la description des travers et des péripéties propres au monde frontalier. Sans doute le choix d'une trame d'anticipation y est pour beaucoup ; mais aussi sans doute son changement de cap narratif au début du deuxième tiers de la diégèse. Tant que les *gracos* parlent

[285] *Idem*, page 145.

uniquement anglais et vivent dans un environnement uniquement anglo-saxon, ils se nourrissent de sang et ne peuvent que massacrer tout être de sang chaud entrant dans leur périmètre de vision, ne faisant pas ainsi mentir la réputation et le *conatus* dont les ont dotés les savants fous de la base de Locus. Mais dès qu'ils commencent à toucher un univers en partie hispano-américain, ils s'humanisent et deviennent finalement plus humains que ceux qui les poursuivent, jusqu'à la transformation du dernier des leurs en banal enfant mexicain –qui ne s'alimentera plus de sang-. Avec un certain humour, la diégèse retrace donc la transformation des monstres créés par les états-uniens en citoyens doués de réflexion ; la référence –explicite- au Monstre de Frankenstein[286]- marque la vacuité et la vanité du tout scientifique à l'américaine. Les scientifiques de la base secrète ont été capables de leur apprendre des données, à voler, mais leur ont refusé finalement ce qui ferait d'eux des êtres humains et c'est ce qu'ils apprendront à Altagracia, dans un univers déjà fortement hispanisé.

D'un point de vue purement frontalier, *Espantapájaros* est donc le roman qui se rapproche de la réalité telle qu'elle devrait être décrite, à ceci près qu'il s'agit d'un récit au second degré, qui peut se permettre de décrire certaines situations de manière comique – surtout celle des migrants- parce qu'il s'agit d'un ouvrage d'anticipation, et que partant, des choses fantastiques peuvent s'y passer, du moment qu'elles sont cohérentes par rapport au reste du récit.

c) *Orescu* : croisement innocent entre l'*heroic fantasy* et la science-fiction ?

A l'inverse, *Orescu*, roman en trois tomes publié en 2000, marque un retour vers des univers imaginaires, n'appartenant pas au monde frontalier actuel –bien qu'il s'agisse clairement de problèmes de frontière, puisque le récit s'attache à une guerre opposant les deux nations de la planète Thundra, Lobeznia et Rusoka. Le récit aurait plutôt tendance à s'attacher au camp des rusokas, qui est celui que choisit Aralda, la protagoniste, dont nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer les particularités, mais il ne s'agit pas pour autant d'une représentation manichéenne –et pour cause, comme nous le verrons plus avant-. Les

[286] Voir page 154 : *« el proyecto GRACO fue el doctor Frankenstein de nuestro tiempo. Quisimos jugar a Dios y como Dios lo echamos todo a perder."* Cette réflexion sur le fait religieux et la Genèse peut aussi renvoyer à la fin d'*Orescu*.

personnages correspondent aux archétypes classiques de l'*heroic fantasy* ; outre Aralda, qui reprend une bonne partie des clichés propres à la *warrior maiden* (ou vierge guerrière ou *doncella guerrera*), la diégèse fait la part belle à la magie, aux sorciers, aux princes errants, aux chevaux qui parlent, et l'on se trouve sans aucun doute dans un univers médiéval avec deux royaumes opposés, où malgré la guerre imminente les monarques vivent dans des cours avec bouffons et jongleurs. La guerre et la lutte contre le Mal sont les éléments ultimes propres au genre *heroic fantasy*.

Il serait cependant réducteur de ne considérer le récit qu'à l'aune de la simple opposition entre Lobeznia et Rusoka. Plus que les autres ouvrages le précédant, *Orescu* se compose, en marge de la diégèse principale, d'une série d'extraits de chroniques anciennes. Cette composition hétéroclite préexistait certes dans *El Laberinto*, et les sources étaient mouvantes tant dans « La Zona Libre » que dans *Espantapájaros*. Mais ici, ces extraits ont un rôle double : non seulement elles placent les personnages en ironie dramatique (puisque le lecteur semble être le seul à savoir le contenu de ces chroniques) mais leur multiplicité et la contradiction qui existe entre elles l'obligent à faire un tri et à choisir une version des faits, et ce n'est pas rien, puisqu'il lui appartient de choisir en partie quelle est la Genèse de Thundra entre trois versions dont le début est similaire :

> La primera versión dice que el mundo llamado Tundra fue creado por dos dioses gemelos: Arav y Vara.
>
> Ellos dieron forma a la Tierra y al cielo, al agua y al fuego.
>
> […]
>
> Arav era un dios-hombre. Vara era una diosa-mujer.
>
> Un día, cuando la vida eran simples animales, Arav y Vara descubrieron que se deseaban.
>
> Y yacieron juntos como esposo y esposa.
>
> De su unión nació Narupa, la serpiente-dios, que desde su nacimiento no ha tenido otro propósito que destruir la vida sobre la faz de la tierra, porque envidiaba que el mundo estuviera hecho, y ella, Narupa, no pudiera competir en creación con sus padres.
>
> Narupa era como todas las serpientes, astuta e insidiosa y puso en contra –con mentiras y artimañas- a Arav y Vara.
>
> […]
>
> […] Narupa susurró al oído de sus padres que […] era mejor competir con un juego donde todas las criaturas del mundo participaran.
>
> […]

> Entonces la serpiente-dios les mostró su propia creación: un ser humano.
>
> Y los dioses gemelos, se entusiasmaron tanto ante lo que Narupa había creado que le pidieron a ésta que les pusiera entre sus manos más seres humanos.
>
> […] Jueguen con ellos- les dijo a sus padres […]
>
> […]
>
> Aceptaron sin saber que los hombres eran libres por naturaleza, pero que en sus corazones latía el veneno ponzoñoso de la envidia, el secreto de ser dioses, como Narupa se los había inculcado, porque los hombres eran instrumentos de la serpiente-dios para lograr ascender a al trono del universo.[287]

Si nous avons jugé bon de citer quasiment *in extenso* la première version du mythe, c'est avant tout pour deux raisons bien précises : la première est que ce mythe correspond à certaines images bien précises de la culture hispano-américaine, la seconde est qu'il va constituer, au sein de la diégèse, l'un des éléments les plus curieusement hétérogènes et introduire le curieux croisement avec la science-fiction classique à la fin du troisième tome.

La genèse de Thundra s'orne d'un binôme de dieux, mâle et femelle, et, si l'on considère la première version, d'un serpent venant pour les séparer ; on note sans doute une référence à la genèse judéo-chrétienne avec l'image du serpent *astuta e insidiosa*, sorte d'entité intermédiaire travaillant à la fois à la chute des dieux et des hommes et symbolisant à merveille la tentation –ici, la tentation d'une victoire qui établirait une bonne fois pour toutes la supériorité d'Arav sur Vara ou vice-versa, alors qu'en fait la seule chose que cela établira est la victoire de Narupa sur les deux autres, puisqu'il/elle[288] aura divisé pour régner. Cette première version est sans doute celle qui se rapproche le plus de l'imaginaire judéo-chrétien, avec une entité divine bonne et un ange déchu né pour fonder le Mal sur Terre –ou plutôt Thundra-. La seule variation consiste à montrer l'homme comme création du Mal absolu, et partant, travaillant à la perte des Dieux.

Dans la deuxième version du mythe, introduite à peine quelques pages plus loin, le narrateur –non identifié- de la légende fondatrice introduit une légère variation à la première version (*un detalle nimio, insignificante)*[289] :

> Y los humanos son creación de Narupa, serpiente-dios, y por eso en sus corazones vibra la

[287] *Ibidem, Orescu*, Tome I, *op. cit.,* pages 15-16

[288] le sexe du serpent ne semble pas établi d'emblée, alors que celui des deux autres dieux est proclamé dès leur présentation, le féminin employé en espagnol découlant uniquement du genre du nom commun *serpiente*. Plus tard, comme on le voit dans la citation suivante, un masculin peut être aussi bien être employé qu'un féminin.

[289] *Idem,* page 20.

> tiniebla que Narupa les ha puesto para siempre, generación tras generación, y hasta el final de los siglos, vivan encadenados a su poder, a sus deseos.
>
> Pero Narupa es también creación de los dioses gemelos, de Arav y Vara, y algo de su luz, aunque ni él mismo la note, vive en su interior, se oculta en su veneno.
>
> Igual sucede con los seres humanos.
>
> Son hijos de Narupa, pero también son nietos de Arav y Vara.
>
> […]
>
> Y ahora nadie sabe […] quién será el vencedor, si alguna vez habrá uno.
>
> […] Pero Narupa no se ha dado por vencido.
>
> […] [La] solución son las bestias pensantes; seres que pueden razonar su lugar en el mundo, elegir su lugar en la guerra. [290]

Cette deuxième version du mythe est beaucoup moins manichéenne que la première. Arav et Vara s'opposent déjà avant Narupa, et ce dernier n'est que le vecteur de leur dispute, celui qui leur fournit les armes. Ce qui introduit une notion d'ambiguïté, d'hétérogénéité qui contamine aussi la création humaine : puisque Arav et Vara sont à l'origine de Narupa, ils peuvent aussi être à l'origine de l'Homme, et donc du Mal. Narupa reste cependant une entité maléfique, qui cherche à sortir son épingle du jeu, mais au moins dans cette version, les torts sont partagés et la Tentation ne fait que répondre à une demande de la part des dieux-créateurs. De plus, cette version déloge l'homme de son statut de seule créature pensante avec l'avènement d'un autre être doué de raison, les animaux doués d'esprit, qui, d'une certaine manière, sont fondés sur le modèle de Narupa : un corps animal et un esprit intelligent. Cette deuxième version semble plus se rapprocher des mythes antiques et pourquoi pas, de la cosmogonie précolombienne.

La troisième version apparaît un peu plus loin, toujours au début du premier tome. Elle est censée être la plus confidentielle des trois –du moins, c'est ce que précise le texte avant de l'énoncer- et semble faire autorité chez les érudits, bien qu'elle soit incomplète :

> Según esta versión, los dioses-gemelos crearon a Narupa para no aburrirse, abrieron el camino del caos para entretener sus existencias inmortales.
>
> Narupa es una marioneta en manos de Arav y Vara.
>
> Todos sus actos, incluso los más despiadados o malévolos, han tenido el consentimiento de los dioses gemelos.

[290] *Idem,* page 21.

> Y la creación del ser humano es el peor de tales actos.
> […]
> Todo puede ocurrir, incluso la destrucción del mundo.
> Porque ni Arav ni Vara ni Narupa tienen el poder suficiente para detener la avalancha de percances que llamamos historia.
> Ahora […] la humanidad tiene entre las manos su destino. [291]

Cette dernière version privilégie plus le destin des créateurs et des créatures que l'acte de création en lui-même ; ici, non seulement les torts sont partagés mais est renforcée une impuissance généralisée. Il semble qu'il y a longtemps que les dieux ont arrêté d'avoir une influence quelconque sur le monde de Thundra, et que ses habitants, quel que soit leur rôle, sont maintenant livrés à eux-mêmes. Il est intéressant de voir que les dieux y sont posés comme des êtres au pouvoir fini, pour qui la création du monde est contingente, puisqu'ils ne l'ont effectuée que pour éviter l'ennui (*aburrirse*) que leur causait leur situation divine et immortelle, et que leur pouvoir sur la destinée des humains leur échappe complètement, qu'ils le veulent ou non. Le fait que cette version soit la moins connue et la plus sujette à caution[292] marque une difficulté pour les habitants de Thundra à remettre en doute les mythes fondateurs, les vérités proclamées. Il n'existe pas une version propre aux *rusokas* et une autres propres aux *lobeznios* mais bien deux versions connues de tous, quelque soit leur nationalité, et une autre plus secrète, connue des sages, sorciers et chamanes, comme si, déjà avant que la guerre éclate, la rumeur et les fausses connaissances ne pouvaient qu'être universelles. Du reste, personne ne cherche clairement à établir la vérité tant sur la création de Thundra que sur le devenir des êtres qui la peuplent, tant tous sont occupés à se battre pour l'hégémonie territoriale et l'instauration d'une histoire officielle qui donne à l'un des deux partis le beau rôle. Mais aucune des deux nations ne se bat sous l'étendard d'un dieu en particulier : tous croient à la même confusion.

Cette confusion religieuse et cosmogonique devrait s'arrêter au premier tome, une fois posées les bases du monde agité de Thundra. Mais là n'est pas le but. Les mythes fondateurs ne sont pas uniquement là pour marquer le flou religieux qui marque l'inconscient des habitants de la planète, mais bien pour permettre un saut générique à la fin de l'ouvrage, et, partant, passer de l'*heroic fantasy* classique à la science-fiction la plus débridée. La quête d'Aralda va en effet la mener jusqu'à se rendre dans l'espace, vers des

[291] *Idem*, page 30.
[292] Toujours page 30, il est bien insisté sur le fait que : *« [Los sabios] no están seguros de que no sea un engaño de Narupa, un arma para golpear la confianza de la humanidad en su capacidad en regenerarse, de inocularse ante el veneno que porta"*.

points qui semblent être les personnes scintillantes d'Arav et Vara, et qui en fait ne sont que des vaisseaux spatiaux qui correspondent parfaitement à l'imaginaire de la science-fiction. L'arrivée d'Aralda dans le satellite d'Arav marque déjà l'intéressante jonction des deux genres :

> La puerta ovalada se abrió por sí sola.
> […]
> Aralda sacó su espada: afuera era territorio de los dioses.
> […]
> Ruidos extraños y luces verdes que parpadeaban.
> Y runas que flotaban en el aire con mensajes sin sentido o formando palabras arcaicas: "emergencia". "Usted está en puerto cero". "Pulsiones de gravedad: 45% de pérdida". "Identifíquese: códigos de reconocimiento".
> Y finalmente, una runa conocida: "Nombre y procedencia"
> - Soy Aralda de Comb. Vengo de Tundra –dijo en voz alta. [293]

En arrivant sur Arav, Aralda a réagi en bon personnage d'*heroic fantasy :* elle a tiré son épée et s'est nommée. Mais l'univers où elle vient d'entrer, lui, ne correspond plus vraiment à l'*heroic fantasy* : tout est automatisé, dominé par les machines, l'informatique, la technique. Si l'on devait trouver le détail différenciant l'*heroic fantasy* de la science-fiction, c'est que la première se sert de la magie pour justifier l'invraisemblable, alors que la seconde utilise des formes avancées de la technologie. Ici, on passe d'un monde dominé par la magie à un monde dominé par la technique. Aralda se trouve juste à la charnière –ou la frontière- entre les deux ; elle continue à suivre des réflexes du monde magique, mais commence à comprendre qu'il existe une autre forme plus puissante de réaliser ce dont quoi l'homme est normalement incapable : les machines.

Sa réaction envers Arav (elle tire son épée) découle d'ailleurs de ce comportement résiduel de personnage d'*heroic fantasy,* ce qui le fait rire et lui apprend que cela est passé de mode. Avec l'apparition d'Arav, on entre de plein pied dans la science-fiction et on laisse, du moins le temps d'une explication, l'*heroic fantasy*. On se retrouve devant un thème classique de la science-fiction, le discours pathétique du Créateur se moquant de sa créature :

> - [Soy] Vara y Arav –dijo el hombre-. Se me olvidan que son mitos para ustedes, historia divina. Eso estaba incluido en el código genético. Debió ser idea de Lucas, el

[293] *Idem,* Tome III, page 142

> antropólogo, para que todos los seres de Thundra nos temieran, nos dieran su amor y nos rezaran sus plegarias. ¡Ja! Broma pesada, pero muy efectiva para el control social. ¿No crees, Aralda? […] Has de saber que tengo mejores mascotas que tú. Y menos violentas. Sí. Soy Vara y Arav y todos los dioses que quieras. Menos Narupa, que está muerto. [294]

Le passage à la science-fiction marque en quelque sorte la vanité du monde créé dans la diégèse d'*heroic fantasy* ; le monde à peu près justifiable de Thundra n'est en fait qu'un terrain de chasse ultra-perfectionné :

> Cuando llegamos aquí, nuestra misión era crear una especie de mundo de cacería. […] Un mundo con seres terribles para ser cazados por nuestros ciudadanos ricos. […] encontramos este mundo sin vida. Y cumplimos nuestra parte del contrato: lo terraformamos. Pero no todos pensaban igual. Comenzaron a encariñarse con los seres creados. Abogaron por darles libertad absoluta de evolución. Hubo conflicto de intereses […] Como ves, tampoco nosotros somos tan civilizados.[295]

Et le coup de grâce est apporté un peu plus loin, quand le prétendu dieu affirme son impuissance à quitter cette galaxie –suite aux conflits, le vaisseau est très endommagé- et la mythologie de Thundra prend un sacré coup avec ses dernières révélations :

> Narupa, el loco de Narupa, nos traicionó en nuestras propias narices. Tuvimos que eliminarlo. Fue demasiado tarde. Lasana[296] y sus ayudantes de laboratorio huyeron a Thundra. Y Narupa destruyó […] a nuestros sirvientes. Así que nos quedamos sin manos para actuar en nuestro mundo.[297]

Le désenchantement du monde de Thundra est, dès lors, complet: les sorcières sont en fait des membres d'un laboratoire, Narupa était un des créateurs qui s'est rebellé contre les autres ; d'autre part, la création du monde n'obéissait qu'au profit –créer un univers de safari idéal pour les riches d'une autre galaxie, une sorte de safari d'*héroic fantasy* rempli de créatures magiques et de chevaliers à défier. Si la mise en abyme est intéressante d'un point de vue thématique–le Créateur est forcément avant tout un voyeur et un joueur cruel- elle l'est surtout d'un point de vue générique. Si le bond avait été entre un pays d'*heroic fantasy*

[294] *Idem,* page 144.
[295] *Idem,* page 148.
[296] Prétendue sorcière qui se trouve dans le camp d'Aralda, qui lui a permis de se rendre dans l'espace.
[297] *Idem,* page 149.

et un présent d'anticipation, il aurait été moins puissant qu'avec un futur de science-fiction. L'univers décrit ici est la vision exacerbée de la zone frontière. Thundra possède beaucoup de points communs, en fin de compte, avec Tijuana : comme elle, elle a été créée sur un lieu vide, presque stérile, pour constituer un univers extérieur de débauche où pourraient être effectuées toutes les actions interdites chez soi. Avec la description désabusée de la vraie création de Thundra, Trujillo Muñoz introduit l'idée du monde-safari, où tout est permis pour le puissant car il se trouve en-dehors du *limes* de sa quotidienneté. Il n'est pas étonnant que San Diego ait créé Tijuana pour qu'elle contienne les bordels et les maisons de jeu qu'une ville à visée familiale et bourgeoise ne pouvait posséder. Le *gringo* va à Tijuana pour coucher avec des prostituées et jouer, le terrien va à Thundra pour tuer. La différence est une question d'échelle. Dans *Orescu*, à la lumière de la fin, la frontière est vue comme ce qui sert au dominateur pour définir la séparation entre l'endroit où il assouvit ses besoins les plus vils (sexe débridé, jeu, meurtre) et l'endroit où il prêche certaines valeurs et aspire à une vie familiale calme. Elle sert aussi à séparer les êtres dominants, qui ont droit de vie et de mort sur les autres, et qui peuvent s'amuser d'eux et prendre plaisir à les faire subir leurs vices, et ceux qui sont là pour subir –sans toujours le savoir- leur domination, domination qui peut être ludique. La frontière sert en quelque sorte à marquer cette hypocrisie, à la mettre en lumière. Pour ces êtres dominateurs, les habitants de Thundra ne sont que des *mascotas* qu'ils traitent avec mépris.

Pourtant, cette création est loin de leur avoir apporté ce qu'ils étaient venus y chercher, puisque désormais les voilà prisonniers du champ magnétique de Thundra, dont ils ne pourront probablement jamais sortir. De même que les habitants du comté de San Diego ne cessent de se plaindre des dangers grandissants de la zone frontière et la menace pour la sécurité publique que représente Tijuana, les faux dieux se sont condamnés tous seuls à rester éternellement en orbite autour d'un monde dont le devenir leur échappe totalement, où ils ne peuvent plus descendre et qu'ils ne pourront plus quitter. Et leur dernière tentative pour reprendre le pouvoir se soldera par un échec encore plus grand, puisque les habitants de Thundra cesseront de croire en eux et se débrouilleront sans eux pour chercher la voie de la paix et l'issue de leur devenir.

En quelque sorte, la rupture générique d'*Orescu* marque bien la vanité des croyances et la réversibilité du pouvoir du dominant. Si le *gringo* a créé la zone frontière, et plus particulièrement Tijuana, pour s'y amuser et y mettre tout ce que la législation californienne lui interdit, il faut s'attendre à ce que la zone frontière se retourne contre lui et absorbe cette soi-disant vie respectable qu'il a constitué au Nord de la zone de faille. Ce

qui n'est pas sans rappeler la dialectique du Maître et de l'Esclave, mais une dialectique où le Maître, sûr de son bon droit, ne tiendrait l'esclave en esclavage que parce qu'il y fonde sa supériorité et qu'il aime en jouer. La rupture générique oppose un monde magique, où les hiérarchies sociales ne sont pas discutées –le monde d'*heroic fantasy*, étant médiéval, est bien souvent féodal- à un monde froidement composé entre dominants et dominés, mais où les dominés ont le pouvoir de se révolter –celui de la science-fiction-. Les *gringos* ont peut-être fait de Tijuana une sorte de Las Vegas archaïque, il n'est pas dit qu'un jour leur création ne contaminera pas tout ce qu'ils ont voulu protéger à l'aide de la frontière[298]. Par ailleurs, la définition des espaces touchés par les deux genres n'est pas fortuit : tant qu'on est dans le monde des dominés, Thundra, on se trouve dans un univers magique d'*heroic fantasy* où existent des sentiments humains ; en passant au monde des pseudo-maîtres, on se retrouve dans un monde de science-fiction déshumanisé où règne la technique, et qui n'en est pas pour autant plus parfait. Le progrès devrait se trouver du côté du dominateur, des *gringos*, donc, or, il ne s'agit de rien de plus que d'un bluff, le même que découvre Aralda lorsqu'elle envahit la station spatiale, puisqu'ils sont autant prisonniers de leurs vices et de leurs penchants sadiques que ceux qui se trouvent de l'autre côté de la frontière, la seule différence est qu'ils utilisent le territoire d'autrui pour donner libre cours à leurs perversions. Et c'est ce qui, en fin de compte, les perdra.

Orescu montre donc, de manière croissante, la découverte de la frontière comme forme d'aliénation surmontable par des personnages poussés à aller au-delà des limites, et à commencer, par les leurs. Certes, les choses ne sont pas aussi évidentes qu'elles en ont l'air ; celle par qui la vérité arrive, Aralda-Orescu, commence par franchir une frontière au début du roman, puisqu'elle ressuscite, et le roman se construit autour du dépassement des frontières internes au monde sublunaire de Thundra ; la plus grande frontière à franchir est celle de la croyance et celle de la subordination au dominateur, et ce passage permet enfin d'amener la paix, même s'il prélude à la reconstruction hiérarchisée du monde thundrien à laquelle Aralda refuse de prendre part.

[298] La figure de la création du dominé lui causant du tort n'est d'ailleurs pas uniquement propre à *Orescu,* puisqu'on se souvient des *gracos* et de leur fuite éperdue des Etats-Unis.

Partant d'une science-fiction presque canonique, Trujillo Muñoz va donc aller jusqu'à l'anticipation, puis à un mélange entre science-fiction et *heroic fantasy*, sans pour autant aller au-delà des limites imposées par le genre. Les notions de base de chaque type de science-fiction sont toujours posées, mais ce sont leurs applications qui diffèrent, faisant de ce genre celui par excellence pour conceptualiser, métaphoriser et décrire les problématiques liées à l'univers frontalier. La science-fiction peut ainsi être vue comme le genre qui permet de poser les problèmes de fond de la société frontalière, et de suggérer des réponses aux troubles qu'ils suscitent.

Il convient maintenant de nous interroger sur le rôle accordé à l'autre genre amplement utilisé : le roman policier. Cherche-t-il les mêmes effets que la science-fiction ? A-t-il les mêmes objectifs ?

2. La série des Morgado comme une tentative d'historiciser par le policier la zone frontière ?

Si le but de la science-fiction était de montrer les arêtes de la société et de transfigurer les problèmes du monde frontalier, le roman policier peut chercher à structurer une mise en perspective plus ou moins vraisemblable du monde tel qu'il est ou tel qu'il a été, et de classer certaines données appartenant à ce monde, qu'elles soient criminelles ou non. La structure policière est avant tout un effet de mise en scène, ce qui permet de décrire un monde imparfait où une infraction a été commise, et comment cette infraction est réparée. Dès le roman noir états-unien de la seconde moitié du XXe siècle, l'annonce du résultat ne rétablit aucune harmonie, car les mondes décrits sont trop imparfaits pour que la résolution d'une intrigue policière entraîne la résolution de tous les problèmes de la société. D'autre part, bien plus que la science-fiction, le roman policier se prête à des constructions de type sériel, sans doute parce que contrairement à celle-ci, il est plus facile d'envisager les actions de protagonistes récurrents sur le long terme et de doter ces personnages de détails qui n'évolueront pas trop d'un épisode à l'autre.

C'est ce type de structure policière qui, dans le cas de Trujillo Muñoz et de la série des aventures de Morgado, nous intéresse. Cependant, ces récits n'utilisent pas la structure policière que pour les raisons auparavant citées, mais bien aussi pour constituer une sorte de panorama historique des villes frontalières, que ce soit de Californie ou de Basse-Californie. Dans les quatre cas de figures que nous allons étudier maintenant, il s'agit de la reprise d'affaires non élucidées faisant partie de l'Histoire locale récente, allant des année par d'une diégèse structurée autour d'un fait criminel, retrace certains événements constituants de cette Histoire.

Les trois nouvelles de *Tijuana City Blues* et le roman *La Memoria de los Muertos* divisent cependant ces structures assez homogènes en deux volets : celles où Morgado effectue un véritable travail d'historien, puisqu'il se plonge dans les arcanes d'événements remontant à plusieurs décennies –le cas de « Tijuana City Blues » et de *La Memoria de los Muertos*- et celles où il se trouve aux prises avec la réalité d'une affaire fraîche : « Turbulencias » et « Descuartizamientos ».

a) À la recherche temps perdu

La première et la dernière –au moment où nous écrivons ces lignes- enquête de Morgado se construisent autour d'une affaire lointaine, en apparence fermée ou classée sans suite, voire oubliée, mais que les enfants des victimes –mortes ou disparues- souhaitent voir réouvertes. Cette réouverture non-officielle (Morgado, comme d'ailleurs un historien, ne possède aucune légitimité juridique pour enquêter) réveille d'anciens démons, et, surtout dans le cas de *La Memoria de los Muertos*, la plus développée des aventures de Morgado, entraîne bien des péripéties et de nouveaux actes criminels.

Dans les deux cas, cependant, l'histoire se construit autour d'un premier récit fait par le descendant venant trouver Morgado –ou plutôt faisant irruption dans sa vie au moment où il s'y attend le moins-, récit presque idéalisé dans les deux cas. Dans « Tijuana City Blues », le menuisier *El Güero*, connu aussi sous le nom d'Alfonso Keller Padilla, veut retrouver son père Tim Keller, qui était venu au Mexique avec les poètes de la Beat Generation et qui, après une affaire crapuleuse, a disparu dans le bar louche de Tijuana nommé *El Tecolote*. Morgado suspecte d'emblée une affaire liée à la drogue, mais Keller essaie de le détromper :

> - Tu padre llegó a México con el grupo de escritores drogadictos.
>
> El ebanista negó con fuerza.
>
> - No. Mi madre decía que no tomaba drogas, que no le hacía el artista. Que daba clases de historia en el Mexico City College. Y que era normal ¿entiende? No era joto ni nada por el estilo. Que a ella le cumplía de buena manera y sin problemas. [299]

C'est pourtant cette image idéalisée du père que la diégèse, telle un jeu de massacre, va s'amuser à démolir. La même structure réapparaît au début de *La Memoria de los Muertos*. Cette fois-ci, c'est la fille d'un ancien gouverneur de Basse Californie mort inexplicablement dans un motel de San Diego, Bertha Esquer, qui vient le trouver. Mais la vision est nettement moins idéalisée :

> -[Tenía] ocho años. Y me golpeó oír esta historia asquerosa. No por lo que decía de papá sino porque descubrí que mamá era una mentirosa.

[299] *Ibidem*, *Tijuana City Blues, op. cit.* page 17.

- Intentaba protegerte.

[…]

-[…] que mi papá, el señor gobernador, se había ido al Centro, California, de compras navideñas pero que eso era una tapadera para meterse en un motel y cogerse a su amante de turno, una mocosa de 18 años que era maestra normalista. Que fue tan ardiente la muchacha al hacer el amor que a mi papá le dio un ataque al corazón. Que…[300]

Alors que *El Güero* n'a pas vraiment de version toute faite sur la disparition de son père, en revanche, Bertha, partant du point de vue qu'on lui a déjà menti, veut contredire la version officielle et faire reconstruire le récit de la vérité, car elle est persuadée qu'il s'agit d'un meurtre. Dans les deux cas, leur quête amène Morgado à traverser la frontière et à se confronter à des preuves et des versions de l'affaire qui se trouvent côté états-unien. Dans les deux cas, Morgado ne peut se livrer à une enquête telle qu'on la conçoit de nos jours et doit donc se baser sur des versions contradictoires, comme tout historien :

-Necesito que localices a una maestra jubilada. Se llama Lupita Zendejas. Su teléfono es 8568-20-74. Quiero que, con todo el tacto del mundo, le…
- Le pregunte como se le murió el gobernador Esquer en pleno chachacha.

Morgado sonrió al darse cuenta que aquel misterioso caso no tenía nada de misterioso : era la vox populi. Un chisme de vecindad que había crecido hasta abarcar toda la región.[301]

Le travail de Morgado est donc de faire une somme de tous les *chismes*, d'aller trouver les témoins, et à la manière de l'historien, de confronter toutes ces versions des faits souvent contradictoires, car la plupart des personnages mentent ou présentent leur propre vision tronquée. Dans *La Memoria de los Muertos*, du reste, Morgado ne tarde pas à découvrir que Bertha lui a dissimulé certaines preuves –une conversation déjà ancienne avec la maîtresse de son père et des contacts avec d'autres témoins-, ce qui ne lui facilite pas la tâche. L'enquête du protagoniste se forme en opposition avec les désirs de ceux et celles qui sont venus le trouver, comme s'il fallait tuer le mythe inconscient que les commanditaires pensaient faire revenir en diligentant une enquête.

Il est d'autre part intéressant de voir que le père tant recherché du *Güero* s'avère être un trafiquant de drogue, plus qu'un simple *dealer* –s'il ne se droguait pas, c'était pour mieux

[300] *Ibidem, La Memoria de los Muertos, op. cit*. page 33-34.
[301] *Idem,* page 88.

fournir les écrivains, qui étaient ses meilleurs clients-, alors que finalement le gouverneur adultère de *La Memoria*… aura été victime d'un guet-apens façonné par sa femme et l'amant de celle-ci pour se débarrasser de son encombrante personne. Le fait que le père, dans « Tijuana City Blues », soit encore vivant et n'ait cure de ce fils dont il a toujours ignoré l'existence marque une certaine vanité de la quête de Morgado :

> - […] ¿Y usted que va a hacer ahora? ¿Qué onda con su cliente?
>
> Morgado no supo hallar una respuesta adecuada.
>
> - No sé, dijo-. Tendré que decirle la verdad. Es lo mínimo que se merece. Le daré también la dirección de su padre, por si quiere escribirle o recibir el dinero. ¿Sabes? Lo peor de todo fue que este gringo viejo nunca se dignó preguntar el nombre de su hijo. Nada. Ni un remedo de interés por su *mexican family.*[302]

Morgado cherchait une victime des *narcos* et des écrivains décadents, et il est tombé sur celui qui a précipité la perte des deux groupes précédents en trafiquant de l'héroïne sur la zone frontière. Si la vérité gagne à être connue, elle ne correspond cependant pas à ce que le commanditaire était venu chercher, à savoir l'image d'un homme victime du système et de ses amis, alors qu'il en était en fait l'instigateur. L'image de Tim Keller que l'on trouve au début de la nouvelle est en fait celle qu'en avait la maîtresse jadis abandonnée et non la véritable, qui est celle que Morgado va retrouver à la fin du récit.

A l'opposée, l'image du gouverneur Esquer proposée au début de la *Memoria de los Muertos* est celle que la rumeur publique lui a attribuée et que sa fille souhaite voir disparaître. Cette image disparaîtra certes à la fin du roman, mais au prix de quelques assassinats, meurtres, chantages, et la destitution et l'arrestation du demi-frère de Bertha, complice dans le meurtre et candidat au poste de gouverneur de Californie. Et cette nouvelle image n'apparaîtra pas tout à fait au grand jour, sinon que la vérité sera offerte pour un petit groupe de *happy few*, Morgado, son *alter ego* Harry Davalos, et la maîtresse du mort, Lupita.

Ce qui caractérise ces deux épisodes, c'est donc l'utilisation de matériaux composites, dont sans doute le plus intéressant est l'incorporation de données réelles à une diégèse fictive. Tim Keller n'existe pas et n'a jamais existé, du moins sous ce nom-là. Mais ceux qu'il fournissait en drogue, les Burroughs, Kerouac et autres Ginsberg, ont bien existé. A travers un détail de leur vie –les années passées au Mexique à se droguer- s'ouvre tout un récit sur l'histoire récente de la Basse-Californie –voire de tout le Mexique- et de l'usage

[302] *Ibidem,* « Tijuana City Blues » in *Tijuana City Blues, op. cit.* , page 60.

qu'en ont fait les intellectuels californiens de la *Beat Generation*. Un usage nullement idéalisé ; dans un passage précédemment cité, on pouvait voir comment Morgado assimilait Burroughs à un prédateur –et à quel point il se trompait en considérant Keller comme l'une de ses victimes-. Si aucun personnage de la *Memoria de los Muertos*, par contre, ne semble avoir existé, en revanche les références à certains scandales venant de la transformation de la Basse-Californie en Etat sont patentes. Et le travail de Morgado qui s'y trouve décrit est similaire : une tentative d'ouvrir des dossiers fermés depuis trop longtemps pour reconstruire une histoire multiple de la zone frontière, endroit où même les dossiers les plus enfouis peuvent se révéler complètement explosifs.

b) Le Mal est toujours présent

Mais contrairement à un certain type de héros récurrents, Morgado ne s'occupe pas que des affaires classées sans suite, mais aussi de certains épisodes propres à l'actualité. Les affaires de « Turbulencias » et « Descuartizamientos », respectivement la seconde et la troisième nouvelle de *Tijuana City Blues*, sont des enquêtes effectuées à l'époque même où les délits ont été commis, c'est-à-dire les années 1990. « Turbulencias » est basé sur un fait divers réel, à savoir la disparition mystérieuse d'un hélicoptère au milieu de la dernière décennie du XXe siècle ; « Descuartizamientos » s'appuie sur une psychose omniprésente dans les villes frontalières, celle des enlèvements d'enfants pour le trafic d'organes. Ici, les commanditaires changent, puisque dans le premier, il s'agit de son ancienne fiancée, Cecilia, à la recherche de son mari, pilote de l'hélicoptère disparu, et dans le second l'Etat lui-même, qui l'a appelé en tant que représentant des Droits de l'Homme. Les enquêtes se font à chaud, sur des criminels bien présents et pas des vieillards retirés des affaires comme Keller. Ce qui n'empêche pas la tâche d'être plus que complexe :

> - Una verdad por cien mentiras. Un caso justo por mil injustos. Ese es el promedio en este país –respondió Morgado, sin prestarle mucha atención y pensando cómo haría para darle la noticia a Cecilia, en cómo decirle que el cuerpo de su marido estaba en el fondo del mar o en la panza de un tiburón. Y sabiendo que todo eso bien podía ser una mentira, un error. [303]

[303] *Ibidem,* « Turbulencias » *in Tijuana City Blues*, *op. cit.* page 106.

Et cette vérité, si ardue à annoncer car l'on se demande s'il s'agit vraiment de la vérité, n'est qu'un mensonge de plus. Lorsque Morgado retrouve l'épouse inquiète, ce sera pour que se passe la scène suivante :

> - Tuviste suerte, Cecy. Jesús está bien y pronto te reunirás con él.
>
> - ¡Ese cabrón! –estalló Cecilia. ¿crees que nunca me dijo que era agente del gobierno? Y yo como una pendeja, yendo y viniendo de la Cruz Roja a rescate aéreo, de la judicial a la marina mexicana, para tratar de encontrarlo, y él, feliz y contento, en los Estados Unidos, rascándose la panza. Pero que bruta soy.[304]

De toute façon, l'ensemble de cette affaire sonnait faux et avait été organisé par la DEA[305] états-unienne, puisque alors que Morgado s'en va, les agents lui montrent ce curieux spectacle:

> - Para que vea que también en esta obra los muertos resucitan –le indicó el agente-. Es nuestro amigo, el occiso de las oficinas del Partido Naturalista Mexicano.
> - Por algo la navaja estaba limpia –dijo Morgado. Usted es el cadavérico, ¿no? El que le pusieron demasiado polvo en la cara.[306]

Le dénouement de "Turbulencias" montre donc toute l'enquête criminelle comme une vaste mascarade, mascarade (Morgado, lui, parle de *función teatral*, ce qui a plus ou moins le même sens) où l'enquêteur ne fait que jouer la diversion au milieu d'un champ de bataille bien orchestré entre les *narcos*, la police et la DEA états-unienne. La drogue que contenait l'hélicoptère est évidemment en train de s'acheminer vers ses consommateurs, mais cela ne semble poser de problèmes moraux qu'à Morgado :

> -Un medio de contraste muy bueno el suyo –dijo, hablando casi para sí-. Es material idóneo para ver en qué condiciones anda el cuerpo de Norteamérica. ¿No creen?
> Los dos hombres se le quedaron viendo un momento, y luego, sin responder y sin la sonrisa

[304] *Idem,* page 112.
[305] DEA= Drug E Agency, brigade spécialisée de la police états-uniennes dans la répression du trafic de stupéfiants.
[306] *Idem,* page 113.

> que hasta entonces les acompañaba, se alejaron de Morgado.[307]

Cette mascarade met néanmoins en valeur un élément qui était déjà propre à l'autre modèle de policier : l'enquêteur, qu'il le veuille ou non, qu'il soit amant d'une des femmes impliquées ou non, se situe toujours en-dehors de l'intrigue policière. Morgado n'est effectivement que cela, qu'un liquide de contraste qui révèle ou se charge de hâter la décomposition des rapports humains dans le monde frontalier. Cette décomposition est l'un des éléments les plus marquants du monde dépeint ; on peut certes y voir l'origine de la criminalité, mais aussi la source d'un mouvement tectonique encore plus puissant. Ce mouvement est occasionné par l'existence même de la frontière, qui constitue une sorte de marché de l'illégal, du criminel et du délictueux.

Si cet univers est en quelque sorte décrit dans les autres épisodes des aventures de Morgado, c'est dans « Descuartizamientos » qu'il prend une véritable importance. La frontière, dans cette nouvelle, marque la zone de séparation entre l'offre (les corps d'enfants mexicains utilisés comme réservoirs d'organes) et la demande (les parents d'enfants états-uniens atteints de maladies graves et en attente d'une greffe). La médiatrice entre ces deux zones est une criminelle, Molly, qui, à la tête d'une petite bande de gangsters et de médecins véreux côté mexicain, fournit les hôpitaux pédiatriques du comté de San Diego en organes fraîchement prélevés. Molly passe la frontière de manière extrêmement discrète et connaît de nombreux passages secrets, ce qui d'ailleurs causera sa perte. De tous les personnages de criminels mis en scène dans les aventures de Morgado, c'est sans doute le plus intéressant, voire le mieux bâti. Monstrueuse jusqu'à l'os, elle pousse même la manie du déguisement jusqu'à se déguiser en *tehuana* côté mexicain pour voler des enfants, et endosser un costume tout à fait respectable côté états-unien, pour pouvoir faire son trafic sans encombre.

Curieusement, « Descuartizamientos » est également la seule nouvelle de la série où le passage de la frontière ne soit représenté que de manière avortée, lors de la fuite finale et de la mort de Molly. La frontière s'y matérialise en effet par une porte dérobée d'un supermarché Calimax[308], qui donnerait directement sur l'intérieur d'un bazar communiquant, lui, sur un espace dégagé du Mur. Un tel endroit, si l'on en croit l'auteur, aurait existé à Mexicali durant les années 90, ou du moins dans les inconscients urbains.

[307] *Idem,* page 114.
[308] L'une des principales chaînes de supermarchés en Basse-Californie des années 1980 au milieu des années 2000. A disparu à la fin des années 2000.

C'est là que se jouera le dénouement, qui, à lui seul, concentre toute l'énergie de la nouvelle et marque bien une certaine différence avec les fins des autres épisodes :

> La tehuana intentó sacar la pistola de su bolsa, pero la bolsa salió volando. El resto de las señoras se le fueron encima.
> - No quiero irme sin darle un putazo- exclamó una señora junto a Morgado y se quedó allí, muy serena y oronda, esperando su turno.
> […]
> Morgado ya no sabía que hacer. El mismo era zarandeado de un lado a otro por aquel grupo de linchamiento, que, era evidente, disfrutaba su desahogo. La tehuana había desaparecido bajo aquella masa compacta de madres iracundas. […] Tuvieron, finalmente, que ir sacando una por una a las señoras. Y estas, a su vez, no salieron sin llevarse de recuerdo un trozo del que pronto sería el famoso vestido de la tehuana.
> […]
> De Molly Hernández Hacker, el verdadero nombre de la tehuana, Morgado se enteraría sólo una semana más tarde. Lo que sí descubrió, cuando se despejó del tumulto, fue que la tehuana había pasado, *with a little help of her friends*, a mejor vida. [309]

Le règlement de comptes, effectué à quelques mètres de la frontière, marque la vengeance des femmes. Une vengeance violente –après tout, il s'agit d'un lynchage- vu par ces dernières comme quelque chose auquel elles ont droit (*no quiero irme sin darle un putazo*, dit une mère de famille, ou bien une vieille dame s'écriera aussi *dejen algo)* ; curieusement, « Descuartizamientos » est peut-être la nouvelle qui donne les rôles les plus importants à des personnages féminins, et un rôle lié au pouvoir et à la violence. Outre la foule des femmes s'attaquant à la criminelle et cette dernière, Morgado se retrouve en effet travaillant en tandem –voire chapeauté- par une responsable des droits de l'enfant, Esparza. La femme représente donc, au sein de la diégèse de « Descuartizamientos », celle qui agit, celle qui fait justice, même si cette justice est illégale. Morgado et les policiers sont trop dépassés par les événements pour empêcher les femmes de lyncher la coupable. De même, le couple d'états-uniens clients de Molly a l'air d'avoir acheté l'organe à l'initiative de la femme. Et la nouvelle se conclut sur un constat assez cynique, montrant bien qu'en matière de répartition sexuée, hommes et femmes peuvent rivaliser de cruauté :

[309] *Ibidem,* « Descuartizamientos » *in Tijuana City Blues*, *op. cit*., page 164.

- ¡Qué bonito! Espero que mi señora haya entrado. Ella es bien aguerrida y se la pasa de compras en esta tienda.
- Tal vez- respondió Morgado.
- A ver si así aprenden a no robar nuestros niños. Ahora Mexicali va a ser respetado. Dicen que hasta los noticieros de la capital van a pasar la noticia. Que en Mexicali la raza es bien brava. Y las viejas, más. [310]

Ainsi, de l'aveu même d'un homme –le chauffeur de taxi qui ramène Morgado à son hôtel-, c'est de par la férocité (*bravas*) de ses femmes que Mexicali va acquérir une réputation inébranlable dans les médias nationaux. C'est donc par un acte criminel –certes sur une tueuse- que va être proclamée la toute puissance des habitantes de la ville. Du reste, la nouvelle finit de mettre les femmes en premier plan en faisant ressortir le personnage d'Esparza –devenue entre-temps la maîtresse de Morgado-, qui met au pas l'avocat :

- Oiga, licenciado, ¿que no ha oído hablar de la liberación de la mujer y esas madres?

[…]

- No, licenciada. ¿Debiera ?
- Debiera. Porque para el siguiente clamato[311], le toca ir por el suyo y el mío. […][312]

Ainsi, "Descuartizamientos" se clôt sur une sorte de triomphe de la Femme, présentée par l'intrigue sous toutes ses coutures, de la criminelle à l'enquêtrice principale. Morgado n'est dans cette intrigue qu'une sorte de témoin, de scribe et n'agit finalement que lors de la bagarre contre Loverboy, l'amant de Molly, qu'il met hors d'état de nuire. A la différence de « Turbulencias », « Descuartizamientos » n'est pas une mascarade, mais bien un véritable jeu de massacre, où les psychoses populaires vont bon train, alors que les autres affaires n'intéressent pas grand-monde en dehors des impétrants. Mais comme dans toutes les autres affaires, l'enquêteur devient très vite le dindon de la farce, même s'il s'agit finalement du prix à payer pour connaître une vérité bien peu ragoûtante –et ce ne sera même pas le cas dans « Descuartizamientos », puisque l'enquête sera déclarée close après la mort de Molly, laissant ainsi ses commanditaires dans l'impunité la plus totale.

Il est en effet possible de dire qu'une frontière se dresse entre finalement la vérité découverte par Morgado et ce qui en découlera ; bien souvent, pas grand-chose, ou

[310] *Idem,* page 166
[311] Cocktail typique de la Basse-Californie, à base de jus de tomate, de moules et de tequila.
[312] *Idem,* page 167.

quelque chose de décidé par des instances supérieures : le gouvernement, la police ou tout simplement les intéressés, qui préfèrent dissimuler des détails gênants. La vérité n'existe alors que pour l'enquêteur et celui qui a assisté à toutes ses recherches : le lecteur. C'est donc pour cela sans doute que les épisodes sont construits autour d'une idée d'enquêtes classées se déclassant (ou l'inverse) ; la vérité générale n'intéresse personne, tout le monde veut sa vérité, celle qui va en accord avec ses désirs les plus banals : se réconcilier avec un parent défunt, s'enrichir, faire de la politique, ou tout simplement, en ce qui concerne la police régulière, clore l'enquête et rentrer tranquillement chez soi.

***

Les épisodes mettant en scène Morgado ont dont un double but : représenter le microcosme des affaires criminelles en Basse-Californie, et marquer son évolution historique, ainsi qu'une certaine histoire, secrète ou transfigurée, de la frontière. L'usage de personnages récurrents et d'une structure sérielle –qui permet de constituer un dessein supérieur au récit interne lui-même- finissent d'établir une continuité dans cette histoire. Même si la totalité de la série n'est pas feuilletonnante –le seul détail qui change entre le premier et le dernier épisode est le retour définitif de Morgado en Basse-Californie ; aucune rencontre faite dans un épisode ne se répercute dans les autres, surtout pas ceux des différentes coupables, enquêtrices, clientes et autres qui, dans chaque épisode, deviennent sa maîtresse-, le fait même qu'il s'agisse d'une série pérennise en quelque sorte l'idée d'un travail encore en cours, en construction, ce qu'est en quelque sorte l'Histoire récente. Les seuls personnages récurrents à part le protagoniste sont des enquêteurs comme lui, dont le rôle n'est finalement que de le faire parvenir à une vérité plus complexe d'accès –comme Harry Davalos-. Cependant, à travers les enquêtes de Morgado se construit une histoire alternative, ou plutôt une histoire qui marque les alternatives de la vérité. Une Histoire qui renvoie à la multiplicité frontalière.

En somme, la contribution de G. Trujillo Muñoz aux genres dits « mineurs » est caractéristique à la fois de son œuvre et de l'impact que pourraient avoir ces genres sur le reste de la littérature frontalière : un véritable laboratoire d'hybridations. Si les structures

étudiées correspondent assez fidèlement aux éléments de base du policier ou aux différents canons de la science-fiction –qui est, comme nous l'avons vu, d'emblée plus complexe-, le contenu ne peut, lui, que contenir des éclats provenant de l'univers frontalier, et ces éclats font sens.

Ecrire du policier ou de la science-fiction sur la frontière, c'est d'abord rechercher comment ces genres peuvent servir d'outils pour révéler, de manière directe ou de manière cryptée, certains aspects propres au monde frontalier. La science-fiction est sans doute la plus métaphorique des deux, le policier se consacrant plus à marquer les aspérités et les détails d'un monde qui, de toutes façons, contient un peu des deux.

C'est justement cette contenance double qui nous permet maintenant de considérer les éléments propres à chaque genre dans d'autres romans –ou nouvelles- qui, eux, refusent ou ne correspondent pas tout à fait à l'appellation « roman policier » ou « de science-fiction » mais sont bien des produits hybrides, issus du mélange total des genres et des styles.

B) Hybridations, contaminations et bâtardises

Si à notre connaissance les œuvres de Trujillo Muñoz sont les seules à vraiment se plier au cahier des charges classique des genres science-fiction et policier, en revanche, il est facile de trouver des traces de ces genres dans la plupart des autres ouvrages, d'abord parce que la littérature frontalière contemporaine est avant tout une littérature postmoderne, et que la postmodernité a brouillé les frontières qui existaient entre tous les différents canons littéraire, ensuite parce qu'il semble que le référentiel soit un élément capital de la *narrativa* contemporaine, quelle que soient ses revendications génériques.

Cette confusion marque de plus une sorte de point de rupture avec le reste de la littérature mexicaine, voire latino-américaine, puisqu'il ne s'agit plus de trouver les éléments irrationnels ou sortant du commun dans le fantastique –et donc de constituer un *réalisme magique* ou un *réalisme fantastique*- mais bien dans la science-fiction ou, s'il s'agit d'éléments criminels, dans le policier, voire dans les deux. Il est bien entendu évident que la télévision et le cinéma états-uniens y sont pour quelque chose dans la constitution de ce nouvel imaginaire, mais aussi de cette volonté de se démarquer. Le réalisme fantastique, d'autre part, dit un lien daté avec la nouvelle fantastique du XIXe, alors que l'écriture de récits semi-policiers ou truffés de références explicites à la science-fiction renvoie au roman moderne, à l'audio-visuel et aux médias. A l'idéologie du XIXe siècle, où le magique et le mystérieux triomphaient encore en opposition avec le développement du scientisme, la littérature frontalière (et sans doute une partie de la littérature mondiale, mais tel n'est pas notre propos) a supplanté une idéologie propre au XXe, puis sans doute au XXIe siècle : la peur de la déshumanisation, de l'hyper-technologisation, de la violence et de l'individualisme érigés comme normes. Si la littérature frontalière semble emblématique de cet état des choses, c'est parce que sa réalité correspond pleinement aux univers sombres décrits dans maintes œuvres de science-fiction dès la fin des années 1920, et que l'état de violence et d'insécurité qui y règnent par moments renvoie également aux épisodes les plus sombres du roman noir. Voilà sans doute ce qui permet en grande partie l'avènement d'ouvrages hybridant les deux genres et se construisant autour de ce passif.

Cependant, comment cette réalité « de science-fiction » ou « digne d'un polar » est-elle évoquée ? S'il est évident que le second degré et l'écriture référentielle s'imposent d'emblée – comme nous l'avons dit, la littérature de frontière ne souffre pas la facilité du premier degré et du mimétisme-, comment s'articulent-ils ? Quel est leur objectif ?

Il convient sans doute de commencer par étudier comment ces références se manifestent et quel est leur rôle dans l'économie générale de la diégèse. Ensuite, il conviendra sans doute de voir quel est leur sens véritable. On peut aussi les subdiviser en plusieurs catégories, selon le style et le genre, et voir ce qu'elles amènent vraiment. Enfin, se demander quelle est la place que jouent les genres mineurs dans des diégèses hétérodoxes et hétérogènes, sinon relancer la question sur les genres et leur utilisation.

1. Traces, visions, reflets : les figures empruntées

Les ouvrages étudiés –à part donc les récits de Trujillo Muñoz cités dans le sous-chapitre précédent- ne peuvent être assimilés aux deux genres mineurs étudiés de manière orthodoxe, tant les jeux structurels et autres les font appartenir à cette forme composite que constitue le roman (ou la nouvelle) postmoderne. Mais cette forme étant composite par essence, elle ne pouvait que contenir des débris des autres genres, des éléments épars de science-fiction par endroits, des références au roman policier de l'autre. Parfois uniquement pour citer, d'autres pour détourner. Ces traces ne sont nullement occultées ; elles sont au contraire généralement mises en avant pour que tout lecteur moyennement avisé et cultivé puisse les décoder et les interpréter, à sa façon, certes –c'est là le résultat de toute interprétation-, mais d'une façon guidée par le reste de la narration.

Ces traces peuvent évidemment être des références intertextuelles, ou qui renvoient à un imaginaire formaté justement par une certaine culture de masse, mais plus généralement, il s'agit d'éléments ou d'images passés à la postérité, tant ancrés dans l'imaginaire du lecteur postmoderne –qui, à l'instar du lecteur de l'époque classique, se doit d'être cultivé et armé pour affronter une armée de références diverses et variées-. Ces éléments se constituent comme autant de variations sur un thème donné, comme si le récit ne pouvait que se constituer à la manière de volutes stylistiquement et génériquement hétérogènes, autour d'une colonne vertébrale retraçant un épisode de la réalité frontalière.

Ces variations ont des avatars divers. Curieusement –ou évidemment, c'est selon, comme on le verra après-, les figures de science-fiction semble être plus présentes et plus filées que celles de roman policier. Il s'agit maintenant de passer en revue certaines figures caractéristiques du roman policier ou de la science-fiction, dont nous avons eu l'occasion de parler plus haut : le rôle du protagoniste, l'image de la société, les décors et pourquoi pas, la réflexion sur l'humanité et la déshumanisation.

a) Emprunts de personnages

S'il est important ici de réfléchir à nouveau au personnage, c'est en partie parce que l'analyse que nous allons faire maintenant ne peut être réalisée que dans le cadre de l'étude générique. En effet, certains passages, certaines descriptions et images sont caractérisés par l'emprunt constant soit au roman policier, soit à la science-fiction, avec une légère prédilection pour la seconde.

Dans l'introduction de ce chapitre, nous avons parlé du protagoniste –pour ne pas dire héros- de science-fiction comme étant souvent soit un Messie –ou du moins celui qui amène la vérité, comme c'est le cas de l'Aralda d'*Orescu*- soit un être en butte à la société, soit les deux. Dans *A.B.U.R.T.O,* Mario, le protagoniste, se prend lui-même pour le sauveur du Mexique –*versus* le PRI, *versus* le voisin états-unien, *versus* les riches, bref, *versus* tout ce qu'on pourrait qualifier d'ennemis habituels- ; il est représenté dans son délire, vers la fin du roman, non sans ironie, de la manière suivante :

> Esta mañana no juzgó pusilánime o indigno a su traje de obrero, […]. Al contrario: lo portaba como un traje espacial, un uniforme de guerrero del futuro, el mero ciberjefe punketa.
>
> Se había apoderado de él un sentimiento cibernético profundo.
>
> Estaba seguro que los movimientos que hacía con las manos y los pies para controlar los movimientos de la máquina lo controlaban TODO.
>
> […]
>
> La máquina cumplía sus labores casi por sí misma; él, simplemente, la vigilaba, unía su cuerpo a ella en los instantes decisivos. Él y su máquina confluían.
>
> […]
>
> Le había hecho mucho bien el cambio de puesto. Alejarse de la línea de producción. Contar con su propia máquina. […] En este momento pensó en Tomás. Cuando llegara al gobierno, pensó también, se llevaría a Tomás a trabajar con él.
>
> Él era la armonía leibniziana, la mónada primordial, el switch general de la total urbe supra-industrial. [313]

Le ton clairement ironique peint ici un personnage qui, parce qu'il croit qu'il va assassiner le soir même le candidat à la présidence, se trouve au centre d'un délire industriel qui a tout de la science-fiction –en ayant des causes proches du policier, il faut

[313] YEPEZ, Heriberto. *A.B.U.R.T.O.*, *Op. cit.* pages 207-208.

tout de même le signaler, et nous l'analyserons plus avant-. Cette référence on ne peut plus explicite est amenée par des termes qui y renvoient : *un traje espacial, un uniforme de guerrero del futuro, el mero ciberjefe punketa, un sentimiento cibernético profundo*. Il est intéressant d'une part de souligner que ces propos ne renvoient pas au seul type de science-fiction dite industrielle (celle qui décrit les excès de la technique et le monde déshumanisé qu'elle crée) mais aussi de voir qu'ils renvoient également au *space opera* ou encore à cette figure de Messie qui est en train de se construire. D'autre part, ce qui se constitue ici est une créature hybride, mi-homme mi-machine, ce que l'on appelle dans le jargon un *cyborg*, et que cette figure renvoie aux créatures de science-fiction populaires que semblent admirer les habitants de Tijuana tout au long de l'œuvre (le héros favori de Mario est Mad Max, ceci explique peut-être cela). Mais cette description se teinte d'humour féroce et d'ironie : Mario, qui n'est qu'un ouvrier à demi-fou, se voit déjà au pinacle et tel la Perette de la fable, s'imagine proposant à Tomás, son chef qui vient de lui donner de l'avancement, un poste au gouvernement. Il y a de la part du personnage une identification totale et ridicule à la figure du héros messianique de science-fiction, créé pour sauver l'Humanité ou y réintroduire l'harmonie, et qui, contrairement au Christ, n'est pas appelé à mourir crucifié (mais en revanche, à partir finir bourgeoisement son existence au bras du second couteau, soit-il masculin ou féminin[314], ce qui suppose déjà une certaine dégradation du côté épique du personnage). Cette identification ne semble guère récente, puisqu'elle est énoncée dès le début du roman, lors de la visite aux studios de télévision pour assister à l'émission de Chabelo[315] :

> [Mario] imaginó que el sistema de sonido diría: observe bien la cara del nuevo niño Jesús, el nuevo mesías del maíz…
>
> Y es que él, como millones de niños de este país, estaba repleto de absurda información mesiánica. Cada uno de los niños del país quería ser el Salvador. Cada niña, la heroína. El protagonista del país. […] Luchar contra los invasores espaciales, contra los traficantes de joyas prehispánicas, contra los robachicos, contra los ricos. Las películas infantiles presentaban a niños luchando contra monstruos, fuerzas cósmicas, causas nacionalistas, dirigiendo Revoluciones, encabezando a los adultos, enfrentando la muerte, cada niño era un guerrero en una aventura universal. Todos estaban programados para tomar parte de la epopeya.
>
> Y él estaba seguro que sería el verdadero redentor.[316]

[314] Ce qui est finalement le destin de l'Aralda d'*Orescu*, ce qui en ajoute au côté orthodoxe du personnage.
[315] Présentateur d'un programme pour enfants extrêmement célèbre dans le Mexique des années 1970-1980.
[316] *Idem,* pages 25-26.

Cette volonté d'être le Messie est donc déjà, à la base, particulièrement frelatée. Il s'agit en effet d'un désir partagé avec des milliers d'enfants, dont les inconscients ont été engendrés par la société dominée par les médias de la fin du XXe siècle. Mario n'est, au départ, pas un cas unique à proprement parler : l'inconscient de la plupart des enfants nés depuis les années 1970 est similaire, tant ils ont été exposés à une science-fiction bas-de-gamme à travers la télévision et les films à grand spectacle, récits qui, souvent, mettent en avant des figures d'enfant-messie doués de pouvoirs impressionnants. La référence à Jésus montre bien que l'image classique, religieuse, du Messie, du Sauveur de l'Humanité s'est diluée dans la masse des possibilités messianiques de la fin du XXe siècle.

Le fait de convoquer un type de héros propre à la science-fiction a ici un but hautement parodique, mais fait montre aussi d'une certaine recherche vers un décalage total du personnage, décalage qui s'illustre à la fois dans la situation évoquée plus haut – l'usine- et dans les comparaisons avec les concepts religieux et ceux de la monade leibnizienne, qui y apparaissent comme caducs tout en marquant l'innocuité du fantasme libérateur de la science-fiction. En fait, la figure de science-fiction libère tout, y compris ces images propres à d'autres systèmes de référence, et semble servir de point de repère pour illustrer des univers qui ne lui appartiennent pas forcément :

> […] recordaba Mario a aquel otro día en que el guerrero Arjona a bordo de su súper automóvil (probablemente un platillo volador antiguo) dudaba si combatir al mirar por delante a los ejércitos enemigos, repletos de familiares suyos, como Mario lo había leído […][317]

Ainsi, toute projection liée à une lecture ne peut que se faire à l'aune de ce que dicte l'imaginaire de science-fiction. Un imaginaire avec ses images récurrentes (*platillo volador)* et ses figures omniprésentes. Le guerrier de l'ère actuelle ne peut venir que de l'Espace, de cet univers où la Technique a remplacé la magie dans le rôle de ce qui ouvrait des possibilités infinies. Ici, déshumanisation rime aussi avec ridicule et aliénation. L'ouvrier fou se croit maître de sa machine maintenant qu'elle fait partie de son être profond, et pourtant, il ne sort pas grandi par la fin du paragraphe qui peint cette transformation, tant il semble que cette fin ait été écrite par les services de police chargés de trouver le coupable idéal parmi les suspects habituels :

> - Hoy es el día –se repetía a sí mismo, y cuando los centenares de sus compañeros, millares de personas interrogadas por la policía, algunos de

[317] *Idem,* page 212.

> ellos bajo tortura, prácticamente TODOS dijeron lo mismo, esa mañana, mientras ensamblaban en Camero Magnéticos, TODOS escuchaban incesantemente un mensaje en su mente, "Hoy es el día", aunque no entendían su significado, ni quién lo emitía. [318]

Comme un bon Messie, Mario cherche à justifier l'acte qu'il s'apprête à commettre, acte contre les lois séculières, par un message venu d'on ne sait où, d'ailleurs en tous cas, message qu'il est le seul à comprendre et à retransmettre, ce qui fait de lui l'Elu, sans qu'aucun doute soit possible. L'entre-deux générique –puisque l'on nage à la fois entre le roman policier, puisqu'il s'agit de la radiographie d'un meurtre politique, et la science-fiction par les allusions- permet de parodier les illusions du personnage, de bien montrer que ce meurtre politique, qui marqua une sorte d'*apex* dans le devenir mafieux du PRI possède un côté dérisoire, qui n'a ni la grandeur d'une affaire policière complexe ni la fine analyse politique d'un vrai univers de science-fiction.

Un même emprunt apparaît dans *La Saga*, qui, de la même sorte, ne peut être qualifiée de roman policier et encore moins d'ouvrage de science-fiction. Pourtant, au sein même de la construction des personnages et de l'intrigue, des détails surnagent. La figure de *El Órale*, dont nous avons déjà analysé certains aspects, possède beaucoup de traits d'un autre personnage emblématique de la science-fiction : le savant fou, créature d'une nouvelle forme de vie qui lui échappe. *El Órale*, comme un bon savant fou de science-fiction, vit dans une demeure isolée de tous qu'il a forgée de ses propres mains. C'est un paria social, mais un paria génial, à la fois admiré, moqué et craint dans son quartier. On ignore ses véritables origines et l'on se perd en conjectures sur son devenir après sa disparition. Et il quitte l'arène en laissant derrière lui la seule chose qu'il ait pu engendrer, en quelque sorte sa créature : son roman. De même qu'un savant fou – dont Frankenstein n'est que le premier exemplaire d'une longue lignée-, il laisse son invention, mimétique de la vie humaine en certains aspects, hétérogène en d'autres, entre les mains du monde, et, précisément entre celles de la critique, qui, à l'instar des membres de la société qui accueillent les autres créatures, vont pointer du doigt ses travers et ses bizarreries. Par ces différents actes, *El Órale* est bien une figure de science-fiction, une figure de créateur en fuite ; les notes de bas de page, rédigées par un éditeur et retraçant des

[318] *Idem,* page 213.

critiques qui lui auraient apparemment été formulées, marquent bien cet état de faits. *El Órale* n'a pas eu le temps de terminer son roman, mais il l'a abandonné dans sa fuite, comme s'il désirait que sa Créature rencontre le monde, le vrai monde, et cesse d'être une simple forme de vie mimétique (car, selon la lecture sainte-beuvienne des notes de bas de page, c'est bien d'une retranscription sublimée mais assez mimétique de la vie d'O'Reilly qu'il s'agit). En la laissant après sa fuite, O'Reilly la laisse donc à l'appréciation d'autrui, et lui permet de se tailler un chemin propre dans le monde des lettres frontalières –ou ce que la diégèse présuppose être le monde des lettres frontalières, c'est-à-dire en grande partie l'univers littéraire de Mexicali.

Les rapports de ces personnages, du reste, ne peuvent être décrits qu'en rapport avec la société où ils se meuvent. Or, des traces sont présentes aussi dans les représentations des rapports sociaux, dans la mise en perspective de la société, de ses éléments et de ses formes d'exploitation et d'aliénation.

b) Emprunts de descriptions sociales

Là encore, les emprunts les plus courants et les plus identifiables sont liés à la science-fiction plus qu'au roman policier. Cela tient sans doute au fait que la société de roman policier est bien souvent montrée comme similaire ou identique à la nôtre, emblématique dans son inexpugnable inégalité et dans son manque d'harmonie. La société de science-fiction, au contraire, marque une certaine distance, puisqu'elle retrace, exacerbés, tous les points les plus problématiques de notre monde, dont la déshumanisation est sans doute l'aspect le plus extrême.

Décrire les rapports humains dans le monde industriel semble, d'emblée, relever de l'anticipation :

> *Diente de Oro* no permaneció mucho tiempo en esa escuela y de ahí partió para buscar un lugar en las miserables filas de los asalariados del tetramundo […] El primer [trabajo] […] fue en las minas de la cementera, bajo tierra, en los túneles, aceitando infinidad de tornillajes, arriba y abajo, de día y de noche […]. Él y sus demás compañeros, que vivían dentro de una gigantesca nave de metal, en la semioscuridad o con la endeble luz artificial, […] Sin sindicatos, bajo las miradas

> metaloides de los supervisores viejos y sumisos […]. [319]

Cet épisode de la jeunesse du *Diente de Oro* renvoie en grande partie à un imaginaire de science-fiction classique, où les masses sont exploitées dans des univers glauques, robotisés, froids. Deux termes semblent orienter cette image vers l'anticipation : *metaloide* – concernant le regard des contremaîtres, ce qui les associe d'emblée à des robots ou des androïdes- et *luz artificial*, qui marque le faux, la création d'un inframonde spécialisé pour damnés de la terre. On remarque d'autre part que se retrouvent confrontés des concepts postmodernes (*la nave industrial*) et classiques (*la mina),* de la classe laborieuse, comme si celle-ci était concomitante et continue.

Cette description, de plus, qui suit un épisode particulièrement sadique avec un instituteur cruel, peut être vue en opposition avec la description de l'enfance du *Gordo*, sélectionné pour représenter un camp de vacances connu pour son air pur. Par l'usage de figures sociales propres à la science-fiction, le narrateur introduit concrètement l'idée d'une division interne de la société où seules les classes dominantes peuvent accéder à un monde encore humain, les autres devant se contenter de les servir pour survivre. Ce qui, évidemment, n'est pas très original, mais sert en partie à satiriser les rapports entre *El Gordo* y *El Diente de Oro*, qui normalement auraient dû découler du *thriller*, puisque c'est bien d'une affaire d'enlèvement dont il est question.

Mais plus que la mine de ciment de Mexicali, la *maquiladora* et le microcosme social qu'elle constitue semblent inscrire définitivement la science-fiction –du moins sous sa forme anticipation- au cœur du roman frontalier. Ce genre d'usine, plus que les casinos et les maisons closes, semble être finalement ce qui a le plus altéré le monde frontalier originel –si tant est qu'il ait existé-, et été à la base d'une mutation terrifiante qui ne pourra plus être arrêtée, mutation qui transforme la réalité en monde de science-fiction :

> Dígame ahora, ¿quién les devolverá a los bebés de sus trabajadoras en la maquila el cerebrito carcomido por los químicos que utilizaron en los *chips?* ¿Quién restituirá la pureza de los mantos freáticos contaminados por desechos de sus fábricas, por los tambos sellados con desperdicio en el valle a oscuras horas de la noche que son como bombas de tiempo a punto de estallar en nuestros rostros? […] Mire si no, por ejemplo, las colonias miserables que rodean sus magnas empresas,

[319] ESPINOZA, Alejandro. *La Saga : una noveleta filosófica*, *op. cit.* page 95.

> ejemplo de productividad y punta de lanza en la tecnología mundial. [320]

Le fragment provient d'une lettre envoyée, selon la diégèse, au Señor Bahena, le père du *Gordo*, par *El Diente de Oro* et sa maîtresse Tabata, et selon les notes, d'une lettre qu'*Órale* avait écrite à l'adresse d'un patron de *maquila* et qu'il comptait vraiment envoyer. Au-delà des deux destinations fictives de cet écrit, il est intéressant de voir combien l'usine est présentée comme ce qui fonde le début de la déshumanisation –la description du quartier des ouvrières suit le passage cité, et il abonde dans le même sens-, déshumanisation qui, par la pollution de l'univers d'origine, ne peut que mener à la destruction et à la mort. La *maquila* semble être un élément de science-fiction dans la Basse-Californie contemporaine, de même que les ouvriers qui y travaillent sont si aliénés qu'ils ne pensent pas à se révolter massivement, mais au contraire à des vengeances individuelles, comme c'est le cas du *Diente de Oro* (qui ne se constitue, du reste, que par une série de vengeances) ou de Mario dans *A.B.U.R.T.O* : des actes isolés, qui nous renvoient à la place du héros de science-fiction dans la société, toujours marginale, toujours en porte-à-faux, seul au monde, ne pouvant révéler ses plans aux autres, même à ses amis les plus proches ou à ses maîtresses :

> - Sólo siento amor por México. Debes entenderlo, Gabriela. Yo voy a ser muy importante. No me voy a quedar aquí. Voy a hacer algo importante muy pronto. Y cuando a ti te miren pasar en las fábricas, te detendrán cada rato para preguntarte si es cierto que tú me conociste. Pero diles que no. Ahórrate problemas.
> - Mario, espero que no te molestes. […][321]

De même que le rôle du Messie était parodié dans *A.B.U.R.T.O,* la position du héros solitaire, se méfiant de tous et suppliant ses proches –ou, dans ce cas, sa nouvelle maîtresse- de ne pas parler de lui aux autorités pour s'éviter des ennuis est ici satirisée. Gabriela, l'interlocutrice, ne s'y méprend pas, puisqu'elle ne prête guère attention au délire de Mario et le trouve parfaitement ridicule. Une fois de plus, le décalage agit ; le personnage semble isolé, dans un délire paranoïaque où il se donne le beau rôle, pendant que les autres personnages n'y prêtent guère attention et ne la lui prêteront que lorsque l'impensable sera arrivé.

[320] *Idem,* page 104-105
[321] YEPEZ, Heriberto, *A.B.U.R.T.O., op. cit*., page 130.

La *maquila,* quant à elle, continue à faire des victimes et à laisser tous ses employés les plus *borderline* dans un délire postmoderne où la science-fiction occupe un rôle prépondérant :

> […] yo ya había escrito Planes para la Economía Continental y mantenía inédita *La Neo-Constitución Mexicana.* Yo era parte de aquel ejército de alienígenas paupérrimos escribiendo fantasías de ciencia ficción sin futuro desde las ruinas tempranas del capitalismo tardío.[322]

L'usine ne fait pas que créer des révoltés, des êtres prêts à commettre le premier meurtre venu –tous des assassins en puissance- elle leur constitue un discours uniforme, particulier, celui des *maquilocos*. Ce discours passe par un réformisme qui se croit futuriste et par l'écriture de *fantasías de ciencia ficción*, dont l'aspect principal est d'être sans futur ; comme si la *maquiladora* était déjà une forme de science-fiction en elle-même. Si elle l'est vraiment, nous en jugerons plus tard ; ce qui est certain, c'est qu'elle est déjà à l'origine de groupes sociaux si aliénés qu'ils ne dépareraient pas dans les sociétés totalitaires si chères à la science-fiction classique.

Mais cette représentation d'éléments de science-fiction s'inscrit dans un processus de panachage plus large, où la colonne vertébrale des récits est peu à peu atteinte, tant par la thématique que par la représentation d'événements caractéristiques des diégèses étudiées.

[322] *Idem,* page 193.

2. Ecrire à la manière du *polar* sans faire du *polar* ?

En introduisant ce chapitre, nous avions précisé que la forme classique du roman policier était beaucoup plus établie que celle de la science-fiction, ce qui, admet plus de variations et de parodies. La science-fiction se fonde plus dans les références, les formes, les images, alors que le roman policier s'identifie avant tout à la structure, au dessein de l'intrigue.

Alors que les enquêtes de Morgado étaient amenées comme de vrais épisodes d'une grande intrigue policière générale, des romans comme *A.B.U.R.T.O* ou *La Saga* peuvent se poser comme de véritables faux romans policiers.

En premier lieu, parce que ce qui concerne la diégèse est avant tout un acte criminel, un magnicide dans le premier, un enlèvement dans le second (suivi peut-être d'un meurtre). Ensuite parce qu'il s'agit de représenter des personnages aux carrières délictueuses assez curieuses. Tout cela pourrait purement et simplement se présenter comme une simple enquête d'un personnage lié à la police ou à la justice –d'ailleurs, la fin de *Tijuana City Blues* (écrit en 1994, ce qui n'est pas innocent), frôle l'épisode de l'assassinat de Colosio :

> Apenas habían avanzado unas cuadras cuando escucharon las sirenas:
> - ¿Y todas estas patrullas?-quiso enterarse el abogado.
> - Algún pleito de cholos. A cada rato pasa. Esas colonias de por acá son bien braveras. O la gira del candidato. Vaya usted a saber.
>
> […]
>
> Más patrullas y autos oficiales con los códigos encendidos se abrían pasos a bocinazos. Tres pick up con hombres armados invadieron el carril contrario y estuvieron a punto de impactarse con un camión de pasajeros. Una ambulancia obligó al taxi a detenerse completamente para dejarla pasar.
>
> […]
>
> El escándalo de los autos policiales iba en aumento. Morgado contempló de nuevo el lomerío y consultó su reloj: eran las 5:15 de la tarde. Un día de primavera, en Tijuana.[323]

[323] TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. « Tijuana City Blues » *in Tijuana City Blues*, *op. cit,* page 62.

Tous les détails pour se servir du fameux meurtre sont effleurés (heure, date, lieu) mais jamais employés, car il s'agit de la toute fin de la nouvelle. Et pourtant, s'il y avait un fait divers de l'Histoire récente de la zone frontière, c'est bien celui-là. Et pourtant la construction romanesque qu'il engendre ne peut être considérée comme un roman policier à proprement parler. Si certains éléments capitaux de l'intrigue, comme le meurtre, l'assassin, son mobile ou encore l'arme du crime sont présentés avec une certaine précision, en revanche, d'autres aspects tout aussi capitaux sont absents ou détournés de leur but originel. En premier lieu, tout roman policier –c'est d'ailleurs de là que le genre tire son nom- se dote d'une instance narrative ou du moins protagoniste qui est celle qui amène la découverte de la vérité la plus vraisemblable et conduit le lecteur à professer la même version des faits que lui –du moins, dans le roman policier classique-. Ici, nous avons pu voir précédemment que non seulement il n'existait pas une seule instance de narration, ni un seul prisme, mais qu'en plus ces différents prismes étaient contradictoires sans qu'un seul ne l'emporte sur les autres. La voix de l'auteur pourrait être celle de l'enquêteur, celle qui amène la vérité, or elle n'apparaît qu'à la toute fin de l'ouvrage, dans le dernier chapitre, pour se placer justement hors de ce comportement d'enquêteur chargé d'énoncer la vérité [324]:

> […] todos opinan que la orden vino de Salinas. Yo soy un escritor. Soy la persona que menos fe tiene en la verdad. No me culpen de las versiones que ahí anoto. Estas versiones no las inventé yo. […] No me interesa relatar la verdad. Solamente me interesa dejar claro que yo pertenezco, como todos ustedes, a la narcorrealidad.[325]

Cette présentation du personnage du narrateur principal intervient non seulement tard, mais au cours d'un passage concernant la désignation du véritable instigateur du meurtre, l'ancien président Salinas. Sommé de donner son avis, ce narrateur ne fait que biaiser et finalement avouer qu'il ne côtoie pas la réalité et que celle-ci ne l'intéresse absolument pas, son but étant de radiographier l'état des rumeurs populaires d'un pays. Sa place n'est donc nullement celle d'un enquêteur au sens strict du terme, ce qui peut être ennuyeux étant donné qu'une bonne partie de l'écriture du roman policier se base sur les progrès que fait un type de détective donné quant à la recherche de la vérité.

Le fait que cette figure complètement incrédule –certainement une caricature de l'auteur lui-même- et peu soucieuse de rechercher la version la plus crédible –sans doute parce que, comme il l'a dit, le vrai coupable est connu de tout le monde et ne sera jamais

[324] Rôle dont le Morgado de Trujillo Muñoz était finalement un chantre assez conventionnel.
[325] YEPEZ, Heriberto. *A.B.U.R.T.O*, *op. cit.*, page 136./

inquiété, vu sa place dans la société- soit montrée en parallèle des notes du psychiatre ayant apparemment eu des entretiens avec Aburto une fois ce dernier emprisonné ne fait que compliquer la donne. Ce psychiatre, comme nous avons pu le voir lors de l'étude de la structure, décrédibilise une bonne partie de ce que la diégèse antérieure a tenté de construire, mais pourrait constituer la vraie instance enquêtrice. Sauf que… ce nouvel enquêteur est d'emblée décrédibilisé à son tour par des notes de bas de page :

> 8. Estas últimas palabras (o inclusive el párrafo entero) parecen ser una interpolación al testimonio del analista. En ningún otro lugar del documento el analista se refiere al detenido como "Mario". En todo momento se refiere él de modo formal denominándole "prisionero". Las motivaciones para que otras manos realizaran esta interpolación en su testimonio, creo, son obvias pero por razones de seguridad omito tener que explicarlas.[326]

Du reste, cette décrédibilisation intervient de manière curieuse ; le mystérieux témoignage du psychiatre est jugé peu fiable par un *yo* qui « croit » à certaines raisons qu'il ne peut expliquer –ou qu'il ne veut pas surtout pas expliquer-. Les sources se contredisent et la diégèse et ses avatars ne font pas apparaître une vérité unique, tout le monde ment et n'importe quelle instance narrative peut être issue d'une machination ourdie par le gouvernement :

> 10. Tomando en cuenta los últimos pasajes de este documento, lo más probable es que la totalidad del testimonio del supuesto analista ni siquiera sea el testimonio de un analista que ha violado el secreto profesional para servir de soplón; lo más seguro es que el presente texto sea una mera fabricación gubernamental o un apócrifo de la prensa.[327]

La réitération de cette image de faux, de ce récit construit comme un policier où l'on cherche tout sauf à établir une version plus ou moins proche de la réalité des faits, marque une fois de plus le rapport complexe aux formes policières. Il pourrait s'agir d'un *polar*, à moins de… Le récit n'est pas présenté sous forme d'enquête, mais bien comme si des fragments se suivaient tous à la suite des uns des autres, construisant une sorte de version fantomatique et complexe de ces faits ; contrairement au roman policier, il ne s'agit pas d'établir la vérité, mais au contraire de renforcer l'aspect arbitraire et multiple des nombreuses versions possibles. Les différentes instances narratives se discréditent entre

[326] *Idem*, page 163.
[327] *Idem,* page 165.

elles, les unes après les autres, rendant la diégèse trop floue pour dessiner les formes d'un seul événement, et la figure de l'enquêteur est trop hétéroclite pour que soit conféré réellement le statut de roman policier à l'œuvre.

Dès lors, pourquoi calquer en partie la forme du récit sur celle du policier ? Sans doute à cause de l'origine criminelle du fait divers ici exploité, mais aussi pour donner un certain ordre, une certaine consistance au récit, et dessiner une sorte de fil conducteur entre les différentes scènes de la vie d'un personnage d'assassin dont finalement la vraie identité repose dans l'imaginaire populaire, et non sur la réalité. Le récit retrace parfaitement cette confusion entre les multiples formes du personnage tel qu'il s'est constitué dans l'inconscient collectif, et non une recherche documentée et vraisemblable vers une seule figure, vers un seul coupable. Le mouvement habituel du roman policier est d'aller, par le biais de la déduction, d'une myriade de suspects potentiel vers un seul –voire plusieurs- coupable. Dans *A.B.U.R.T.O*, il est capital de remarquer que se dessine le mouvement inverse. Le prologue nous dessine un seul coupable, celui pris par la police. Plus la diégèse principale avance, plus ce même coupable se multiplie en plusieurs formes antithétiques, jusqu'à parvenir à une nuée de clones, de doubles –toutes les versions issues de l'imaginaire populaire-. Que le récit se clôture avec un passage à la première personne où le *yo* équivaudrait enfin à cet assassin indéfinissable –ou trop définissable, ce qui revient au même- clôt le récit dans ce mouvement inversé. L'assassinat devient finalement ce qui définit *a posteriori* le personnage, le détail qu'aurait dû avoir ce lecteur contraint d'être l'enquêteur –par défaillance des précédentes instances narratives- dès le départ. Plus qu'un roman empruntant au roman policier, *A.B.U.R.T.O* peut ainsi être vu comme le négatif d'un roman policier, donnant précisément les informations au moment opposé de la structure classique.

Un autre cas de roman frôlant le policier sans jamais l'atteindre, à la manière d'une droite asymptote est clairement celui de *La Saga.* Autant que *A.B.U.R.T.O*, *La Saga* se base sur des faits policiers courants sur la frontière, les *secuestros* ou enlèvements. La diégèse interne de *La Saga* décrit cet acte, ainsi que le vol des biens personnels du *Gordo* par le *Diente de Oro* –entre autres larcins et crimes commis par celui-ci-. Les noms du coupable et de sa victime sont donnés d'emblée, ainsi que les liens qui les unissent et les mobiles qui les ont poussés à agir de la sorte. Tout serait au point pour un thriller ou un parfait roman policier. Mais autant que précédemment, il manque au tableau une figure de justicier ; le seul policier de l'intrigue apparaît de manière ironique, détournée, néanmoins à la première personne :

> El caso es que este macho no me lo confesó todo porque yo le haya administrado su buena dosis de tortura, y vaya que se la di. Me lo dijo por el puro placer cínico de confesármelo. Le valía madre lo que le hicieran después de lo que pasó. […] Y lo que me dijo me sorprendió de sobremanera. Imagínate, yo tan acostumbrado a encontrarme tanto loco hay en esta sociedad, y más loco yo, acostumbrado a sacarle hasta lo más inverosímil de su personalidad a cualquiera, lo que él me contó me agarró en su curva. […]
>
> Pero a que no te imaginas lo que le hicieron al *Gordo*. ¡Oye! ¿Te estoy aburriendo o qué? Si no te gusta el relato ahí le paramos y seguimos en lo nuestro. […]
>
> Bueno, luego te cuento lo demás. Por hoy la sesión de historias termina. Ahora sigue la tunda que te voy a propinar hasta que no me digas donde quedaron todos los gatos de la colonia, y a qué pinche taquero se los vendiste.[328]

Le policier qui apparaît dans ce fragment –central dans l'économie du roman, puisqu'il se trouve en 19e position- est une sorte de caricature de l'inspecteur mexicain (et frontalier) : cynique, n'hésitant pas à faire usage de la torture, noyé dans des récits d'autres affaires. La diégèse semble le mettre en scène dans une sorte d'interrogatoire musclé, apparemment justifié par une cause dérisoire (*donde quedaron todos los gatos de la colonia y a qué pinche taquero se los vendiste).* Cet interrogatoire n'a rien à voir avec l'affaire criminelle de la diégèse, puisqu'il paraît se situer un an plus tard, vraisemblablement après l'arrestation du *Diente de Oro* et de sa complice par la police. Le seul point commun semble être donc cet inspecteur sadique, qui a l'air de se complaire à raconter les affaires passées à ceux qu'il interroge. Une telle prolepse devrait, dans un roman policier construit selon les normes classiques (chaque chapitre amène une information nouvelle) éclairer sous un jour nouveau l'affaire qui nous intéresse. Or, ici, le policier ne fait qu'énoncer des choses que le lecteur sait déjà, ou dont il se doute – l'arrestation du *Diente de Oro*, une possible tentative de rédemption-. En matière d'information, ce fragment ne fait que répéter ce qui a déjà été dit, avec uniquement peut-être une autre mise en scène, un autre décor, une autre élocution, un nouveau discours. Il est de plus étrange de constater que la fin logique, celle de l'arrestation du *Diente de Oro* et de ses complices, et de la résolution du problème criminel posé, n'intervient jamais, puisqu'à la fin du roman, les chapitres se trouvent tous en analepse et renvoient à un passé antérieur au début du récit.

[328] ESPINOZA, Alejandro. *La Saga ; una noveleta filosófica*. *Op. cit.,* page 90-91.

Cette régression diégétique peut trouver son sens dans une vision d'ensemble de l'œuvre. En effet, si l'on considère les notes de bas de page et ce qu'elles mettent en perspective, on se trouve face à ce que, dans le chapitre concernant la structure, nous avons baptisé « diégèse B ». Or, que narre cette seconde diégèse ? Une autre affaire criminelle, celle de la liaison de l'éditeur avec une femme qui n'est pas de son milieu, liaison qui tourne mal, puisque l'éditeur finit par kidnapper à son tour la belle récalcitrante, et la tenir prisonnière, tout en étant pourchassé par le père de sa victime… une deuxième roman aux allures de policier se met en place dès le premier tiers du livre, plus orthodoxe que le premier, puisqu'on a le coupable (l'éditeur), sa victime (Rubí, la femme qu'il courtise, puis, devant son refus, enlève) et les poursuivants du premier, menés par le père de Rubí.

Il est d'autre part intéressant de voir qu'alors que la diégèse principale s'étouffe et se perd dans des méandres de plus en plus complexe, la diégèse secondaire, par le biais de notes remarquablement courtes, trace peu à peu les bases d'un récit policier plus orthodoxe, où les intentions à la fois du coupable, mais aussi des autres intervenants, sont beaucoup plus simples et peuvent renvoyer à des mobiles. Et de plus, le fait que personne ne veuille venir, dans la diégèse principale, libérer le *Gordo* des griffes de ses ravisseurs –son père, le patron de *maquilas*, voit là une excellente occasion de se débarrasser d'un héritier encombrant- et que finalement ce dernier finisse par passer par une série d'avatars mystico-religieux s'oppose clairement au fait que le père de Rubí tente, dans les notes, de la faire libérer immédiatement. L'intrigue policière est donc de moins en moins dans le présumé ouvrage d'O'Reilly, mais bien dans les notes de l'éditeur inconnu. Et la fin concédée aux deux diégèses marque bien cette différenciation générique : alors que la diégèse principale finit par disparaître dans les méandres du passé du *Gordo* et du *Diente de Oro*, la diégèse bis, qui finit avant, se conclut par la libération de Rubí et l'arrestation de l'éditeur, qui, devant répondre de ses actes, se retrouve en prison et y termine d'annoter le livre, situation non dépourvue d'ironie. Ainsi, finalement coupable du crime qui fonde le roman, l'éditeur achève en prison ses annotations, mais elles ne vont pas au-delà du chapitre 37 –et ensuite, suivent trois chapitres revenant vers le passé, comme si le style policier devait être abandonné, maintenant que la contamination a eu lieu et que l'acte criminel existe et dans l'ouvrage et dans les commentaires. Commentaires qui ne font allusion à la police que quand celle-ci, du reste, vient arrêter l'éditeur pour ses actes criminels. Comme si le roman policier faisait partie de la réalité externe, celle des notes, et non de la diégèse. Comme si le crime du roman ne pouvait qu'être disséqué, analysé, débattu, réfléchi, et qu'il ne pouvait être combattu et moralisé que dans le monde dit réel. Au fond, la culpabilité *réelle* du *Diente de Oro* n'existe

quasiment pas, de même que son arrestation n'apparaît que du récit tronqué d'un policier. L'enlèvement et le possible meurtre du *Gordo* n'intéressent personne dans la diégèse ; c'est ainsi que son monde flou entre en opposition avec l'univers sèchement décrit dans les notes de bas de page. Si véritable roman policier il y a, il se trouve au sein même d'une certaine forme de réalité.

Car, au fond, écrire un récit axé sur une structure policière, voire de science-fiction, est-ce détourner la réalité ? Est-ce détruire une certaine illusion de réalisme ?

3. Un monde policier, de science-fiction ? La contamination du réel

Un autre facteur peut, en effet, être la cause déterminante de cette omniprésence de références empruntées au policier ou à la science-fiction dans la littérature frontalière contemporaine. N'y aurait-il pas, en effet, une certaine volonté de marquer la réalité frontalière comme appartenant, d'emblée, à la science-fiction ou au roman policier ? Marquer cette appartenance, effacerait la nécessité de créer des structures et des thématiques correspondant de manière orthodoxe aux canons du genre, et permettrait de déclarer qu'étant donné que toute la réalité, sans exception, possède déjà les grandes lignes d'un genre littéraire sans être fictionnalisée, constituerait un nouveau pas vers la confusion des formes, des sources, des styles et des genres.

Les appels de notes de *La Saga*, déjà évoqués dans le précédent volet, participent sans aucun doute à cette forme de fictionnalisation. Dans une publication « normale », les notes sont en effet censées appartenir à un autre monde que celui de la diégèse, à l'univers censé être réel de celui qui constitue l'édition, et uniquement se rapporter à l'œuvre étudiée. Ici, comme nous avons vu, les notes servent surtout à créer une sorte de halo critique autour de la diégèse principale, à tracer la personnalité d'*Órale*, et surtout à constituer la diégèse bis, où apparaît un récit policier beaucoup plus schématique que l'intrigue principale. C'est d'ailleurs cette intrigue qui décrédibilise totalement les notes, et partant, le statut de manuscrit authentique de la diégèse principale. L'habituel stratagème d'attribuer le récit à un hétéronyme ou à un autre auteur crypté par le récit trouve ici ses limites. Mais, d'un autre point de vue, se dégage un nouvel effet de sens : l'écriture de la diégèse principale ne peut se constituer qu'à l'aune d'un monde violent, un monde déjà proche du roman policier, un monde où triomphent le crime, les enlèvements, la drogue et l'exploitation capitaliste la plus éhontée ; le monde de la frontière, en somme.

La pseudo-réalité n'apportant aucune différence d'avec la fiction, puisque des faits similaires finissent par s'y produire –et y sont même suivis d'un châtiment-, il faut donc en conclure que la réalité de l'univers frontalier est déjà un monde de roman policier en lui-même. Les deux émanent d'une représentation mentale identique, représentation en partie formatée par les médias et la narco-culture.

La frontière, par les activités délictuelles qu'elle génère, ne peut qu'entraîner qu'un imaginaire rempli de meurtres, de séquestrations, de violences ; c'est le triomphe de cet imaginaire qui fait de la réalité frontalière une réalité de roman policier, et qui redessine les contours des mythes les plus fondateurs des sociétés latino-américaines :

> […] a los rascacielos de Los Ángeles o de alguna patada ciudad donde todos somos todos: cholos o mariachis. No hay vuelta de hoja: […] te quedas esperando a ver si Don Gran Chuy manda por ti y te lleva dentro de la cajuela al Big Border Fence in the North.
>
> Jesús desciende de la montaña de basura y miasma tremebundo coraje los espías bajaron ya […] el tipo con su larga túnica curativa y su sangre estática olorosa como el olor de rosas y sus espinas escurriendo la sangre que es como una larga oda al descontento y al *no me chinguen me dejaron abajo ustedes los mortales* […].[329]

Cette révision de la mythologie chrétienne, qui est celle du *Diente de Oro*, identifie Jésus à un *cholo* tout puissant, un *cholo* qui aurait été abandonné par ses hommes et trahi. Mais ce *cholo*, outre ses attributs propres à l'univers des voyous de Basse-Californie, semble également posséder des attributs propres à la science-fiction, puisqu'il maudit les *mortales* qui l'ont condamné, comme s'il était un super-héros à l'américaine, venu d'une autre planète pour avertir la Terre d'une possible fin du monde–ou du moins résoudre les problèmes qui s'y trouvaient-. Cette contamination de l'univers des *superhéros* (qu'il convient de différencier des Messies, puisqu'ils ne sont pas là pour prendre la tête de l'humanité, mais uniquement la prévenir de ses excès) est du reste attestée par une note de bas de page :

> 16. Pedro, uno de los niños de la colonia, de los pocos que llegó a entablar una relación cercana con Seamus, sostiene que "fueron las revistas que le presté. Se la pasaba pidiéndome números del *Hombre Araña* y del *Deslizador de Plata,* de los *Cuatro fantásticos* y, sobre todo, de *Condorito*".[330]

Or, ces héros de *comic* ont ceci d'intéressant qu'ils se trouvent à mi-chemin entre le policier –généralement quant à leur mission : ils s'attaquent la plupart du temps à l'injustice en milieu urbain- et la science-fiction –quant à leurs origines : soit ce sont des extraterrestres, soit ils sont le fruit d'une mutation génétique apparue dans un laboratoire clandestin-. Ces figures, création de l'industrie médiatique états-unienne, qui se placent dans le processus d'un récit au premier degré, *a priori* dépourvu d'humour ou d'ironie (ou alors

[329] *Idem,* page 85.
[330] *Idem,* page 45.

uniquement un comique de situation assez lourd) peuvent, parodiées, se rapprocher de l'image de Jésus donnée par O'Reilly *via* son personnage du *Diente de Oro*. Le Christ serait ainsi une figure de super *cholo*, capable de ressusciter immédiatement pour demander des comptes à ceux qui l'ont cloué au pilori, dont la mission principale est de faire traverser la frontière à ses amis et qui aurait bien d'autres pouvoirs surhumains en réserve. Le croisement parfait entre le personnage de roman policier –puisqu'il se place en infraction des lois établies de la zone frontière, mais obéit à la sienne, celle des voyous, celles peut-être des *polleros*- et de science-fiction –super-pouvoirs, capacité régénératrice-.

Si le Christianisme peut être revu à l'aune de ces genres mineurs, c'est que finalement tout l'imaginaire du monde frontalier se constitue autour d'eux ; sa construction même en émane. Pour Yépez, *Tijuana odia admitirlo, pero el crimen construyó a Tijuana*[331], ce qui en dit long sur les origines de l'imaginaire frontalier. Le crime est toujours présent, à la base même de l'univers frontalier, à son origine, et il ne pouvait qu'être évident que la littérature, sans se baser essentiellement sur des diégèses propres au roman policier, répercuterait cette réalité[332]. Le crime a construit Tijuana, mais s'est aussi glissé dans la littérature frontalière ; puisque la frontière cristallise tous les désirs frustrés et que la seule vue d'une possibilité de la franchir légalement cause, paradoxalement, meurtres et délits :

> […] Nomás es cuestión que el Nando se duerma para luego filerearlo con lo navaja más malosa. A cómo dé lugar quitarle el pasaporte y luego escaparte de los demás, ver bien la cara de la fotografía y en diez años asegurarte volverte igualito a Aburto. [333]

Un passeport abandonné suscite ici toutes les convoitises d'enfants des rues vivant dans l'inframonde des égouts, convoitises qui iront certainement jusqu'au meurtre de celui qui l'a en sa possession. La frontière, avec ses passages complexes, ses sésames étranges et ses règles édictées par le présumé dominateur –c'est-à-dire l'états-unien- est le premier élément policier de la plupart des œuvres. Par sa thématique même, elle introduit une part de criminalité, d'injustice et de disharmonie dans n'importe quel récit.

De même que *La Saga*, « Berlin 77 » reprend deux thèmes propres à la frontière de Mexicali : les enlèvements et la réflexion sur l'affirmation de l'identité dans le crime. Ici, le

[331] YEPEZ, Heriberto. *A.B.U.R.T.O.*, *op. cit.* page 59.
[332] L'insistance sur « Tijuana odia admitirlo… » marque une certaine volonté culturelle de Tijuana de se détacher de l'image sulfureuse qu'elle s'est constitué au tours du XXe siècle. Récemment, un appel à concours pour filmer « Tijuana pacifique » a été lancée ; à l'heure où nous écrivons ces lignes, nous en ignorons le résultat final. Il est évident qu'il en faudra bien plus pour faire disparaître la « Tijuana Touch » évoquée dans notre étude.
[333] *Idem,* page 184.

crime principal –un enlèvement lié à la pédophilie- est vu comme un jeu, les trois protagonistes, des étudiants débauchés enlevant pour « s'amuser » la fillette quelconque d'un couple de *« naquillos*[334] *»* de classe moyenne. Ce simple enlèvement causera leur perte –l'un se suicide, l'autre meurt assassinée et le survivant tente d'expier en racontant son aventure sur Internet-. Là non plus, il ne s'agit pas d'une trame policière, mais bien d'une radiographie du crime, gratuit s'il en est des totalement gratuits. De même que Tijuana refuse d'admettre que le crime l'a construite, le récit réitère plusieurs fois la formule *En Mexicali no pasa nada, no pasan estas cosas*[335] ; et pourtant, ces choses-là ont lieu, et elles n'ont même pas de motivations liées au profit, au trafic de drogue et/ou d'organes ou encore aux *polleros*, mais bien uniquement aux répercussions qu'ont tous ces aspects sur de simples étudiants de bonne famille. D'ailleurs, dans une simili enquête criminelle –que les trois kidnappeurs voient à la télévision-, ce sont les suspects habituels qui sont inquiétés : l'ex-femme du père de la victime, une strip-teaseuse, des petits voyous locaux. Mais au lieu de s'attacher à cette enquête, le récit préfère la laisser à l'extérieur, dans la télévision, dans les confessions des parents de la victime, et cela, en ridiculisant peu à peu autant victimes que bourreaux. Le but n'est pas de montrer comment la justice et l'harmonie reviennent –ou ne reviennent pas- dans une société, mais bien de prouver, de manière caricaturale et ironique, que nous sommes tous des assassins et que la chose la plus difficile pour l'être humain, c'est de se retenir de tuer ou d'avilir son prochain, car on en arrive, même par jeu, assez vite au pire :

> *Los tres experimentamos mucho y la pasamos bien, luego lo experimentamos todo y la relación comenzo a rtomperse. […] a ivan ya no lo calentaba ni el sol, ofelia cocinaba cada vez menos y yo yha no tenia pesadillas. una tarede ivan rompio el silencio –quiero una pinche ninia- dijo y ofelia y yo creimos ver en ese deseo la posibilidad que todo fuera como antes […]todas las ciudades tienen monstruos, sabes?, monstruos pequenios, monstruos, semillas de un monstruo aun mas grande.* [336]

L'intrigue n'existe pas en tant que policière, mais par sa construction autour d'un crime, elle y ressemble fortement et asserte ce que nous avons déjà dit, à savoir que le quotidien étant déjà proche de l'écriture policière, il suffit de quelques détails pour le faire basculer dans une vraie diégèse de *polar*. Un récit qui prend ses détails dans le réel ne peut donc pas l'ignorer, et la fin de « Berlin 77 » est d'ailleurs caractéristique de cet état des faits, même s'il renchérit dans la caricature criminelle. Après bien des aventures, en effet, le

[334] « ploucs »
[335] GUTIERREZ VIDAL, Carlos Adolfo. « Berlin 77 » in *op. cit.,* Page 53.
[336] *Idem,* page 54. La graphie reproduit fidèlement celle de l'édition utilisée.

dernier étudiant survivant entre en contact avec un personnage parfaitement crapuleux, puisqu'il est à la fois *pollero* et proxénète, et néanmoins moins coupable que son interlocuteur, kidnappeur, violeur et assassin, qui lui propose de devenir son ami.

Si la réalité est déjà une réalité de roman policier, qu'en est-il de la science-fiction ? Il est clair qu'elle aussi, vu l'influence énorme de la télévision et des médias en général, ne peut se réduire à la simple influence narrative des personnages de superhéros. La science-fiction est déjà là dans les situations issues du réel, en partie parce qu'elle a contaminé tous les imaginaires, d'autre part car elle semble être au sein de visions causées par la drogue et l'alcool, ou encore la folie. La description de la demeure de *El Órale* annonce déjà la couleur :

> *Encontramos en la entrada de la casa una serie de avisos, advertencias y demás; en las paredes encontramos pinturas de lo que parecen ser extraterrestres o copias de pinturas rupestres, lo cual indica que el tipo había viajado al interior de la entidad […]* [337]

Certes, ces extraterrestres ont pu être peints sous l'effet d'une drogue quelconque, dans une sorte de rituel psychédélique. Il n'en est pas moins qu'ils sont représentés sur les murs de la tanière de *El Órale*, comme s'ils faisaient partie de son environnement proche, puisqu'ils peuvent aussi être comparés aux célèbres peintures rupestres qui ornent les murs des cavernes du désert de Basse-Californie. Mais les extraterrestres sont plus connus et plus craints que les lointains ancêtres des tribus indiennes de l'Etat ; ils peuvent être à l'origine de bien des maux ; et sans doute aussi les parents du célèbre *Chupacabras,* grandiose invention de la presse en temps de crise, dont nous avons déjà parlé :

> « *Chupacabras* » […] era una campaña de distracción masiva en ese periodo socialmente convulsivo. "*Chupacabras*" era una serie de noticias sobre reses o chivos muertos, acolmillados por supuestos animales desconocidos o extraterrestres sanguinarios; y las fotografías del ganado muerto, las fotografías confusas, aparecían en los noticieros, en los periódicos y revistas en el preciso lugar, donde, en esa etapa, debieron haber aparecido las cifras del saqueo del país. El *Chupacabras*, a huevo, fue parte del apendejamiento. [338]

[337] ESPINOZA, Alejandro. *La Saga : una noveleta filosófica, op. cit.* page 11-12.
[338] YEPEZ, Heriberto, *A.B.U.R.T.O*, *op. cit.* page 138.

Le *Chupacabras* est forcément d'origine extraterrestre, puisqu'il a été inventé par les journaux nationaux pour occulter certains problèmes liés à la politique de l'Etat Fédéral. Un débarquement d'extraterrestres présuppose l'élimination de nombreuses autres causes du *bizarre*, et ne peut donc avoir lieu que dans des sociétés parvenues au point le plus moderne de la déshumanisation post-industrielle, comme celle du Nord du Mexique. Nous avons vu que la *maquila* était déjà un monde hors du présent, tourné vers le futur le plus pessimiste et le plus déshumanisé possible (et sans doute le plus évident). Que Yépez déclare que *Tijuana es una ciudad de ciencia-ficción sin futuro*[339] montre non seulement que les deux genres étudiés –policier et science-fiction- vont de pair –puisqu'on a eu une réflexion précédemment faisant allusion à l'importance du crime dans cette ville-, mais qu'en plus, Tijuana symbolise tous les excès de l'hyper-industrialisation et peut être vue comme une caricature de la globalisation. Et le reste de la zone frontière ne fait que suivre et s'y enfoncer, puisque les mêmes figures apparaissent à Mexicali, même si c'est une mesure moindre.

Du reste, cette déshumanisation rampante, sans doute engendrée à l'origine à Tijuana, commence à contaminer toute la zone frontalière, et ce, des deux côtés, puisque la Californie semble subir des atteintes et aussi connaître une réalité de science-fiction :

> No es casualidad que San Diego y California en general, menos de una década después de Aburto, haya depuesto a su gobernador en funciones a través de un « recall » y en su lugar haya elegido como su gobernador al actor austriaco Arnold Schwarzenegger, « Terminator ». El hombre que se consideraría a sí mismo, según sus propias declaraciones, una máquina. Una máquina roja. Los californianos, cada vez menos notaban la diferencia entre ficción y realidad. El movimiento cibernético de Mario, esta tarde, por lo tanto no llamó la atención de nadie.[340]

Comme nous l'évoquions dans le cas d'*Orescu,* le processus de déshumanisation est largement engagé et il est rétroactif. Son origine est bien entendu la constitution de la frontière comme délimitation entre l'endroit où l'on purge ses besoins les plus vil, le lieu de toutes les catharsis du dominateur, et celui où l'on professe des valeurs sociales exaltant la famille, la patrie, l'argent plus ou moins honnêtement gagné –bref, toute une rhétorique fasciste qui n'est pas près de s'éteindre-. Mais cette frontière, devenue un paradis industriel, a commencé à attaquer le territoire pur, le territoire du quotidien, de la réalité

[339] *Idem,* page 60.
[340] *Idem,* page 174.

(celui qui n'était pas appelé à devenir ni une terre de roman policier, ni un monde de science-fiction, mais bien un présent capitaliste réel), le transformant en sorte d'avant-poste de la déshumanisation qu'il a lui-même créé. L'évocation de l'élection de l'acteur Schwarzenegger au gouvernorat de Californie présuppose effectivement un manque de discernement entre la fiction et le réel, car le susdit s'est fait élire sur un discours réactionnaire proche de celui qu'il incarnait dans ses succès des années 1980-90 au cinéma, discours réactionnaire envers… les immigrants mexicains et la violence amenée par la frontière. On retombe donc dans le même cercle vicieux ; une bonne partie de l'électorat californien semble vivre dans les fictions paranoïaques qu'elle a engendrées parallèlement à la construction du Mur, et finit par voter pour « Terminator » en toute connaissance de cause.

La frontière semble donc être l'élément qui déclanche cette fictionnalisation de la réalité, dans une sorte de processus rétroactif. Les films d'action et de science-fiction d'Hollywood, lorsqu'ils ont cessé d'exprimer la peur envers l'ennemi soviétique et avant de craindre l'islamisme découlant des attentats du 11 septembre, dans les années 1990, justement, ont commencé à craindre des ennemis plus proches et beaucoup plus dangereux, les trafiquants de drogue latino-américains. Processus qui, à son tour, a nourri le début du Plan Guardian et la militarisation de la frontière. Ce qui en partie expliquerait pourquoi dans la littérature frontalière primitive les occurrences liées à la science-fiction ou au policier sont quasiment absentes, et que leur vraie apparition ne se fasse qu'au début des années 1990, quand les Etats-Unis se cherchent un nouvel ennemi pour leurs productions audiovisuelles qui se doivent d'être belliqueuses. La zone frontière est évidemment abreuvée de ces productions ; cependant, au lieu de les subir passivement comme une bonne partie du monde, elle trouve les correspondances entre ces récits et sa propre réalité, qui n'en est guère éloignée, et les ressort, parodiés, modifiés, satirisés – comme les *comics,* le dénominateur commun de ces films est d'être conçus au premier degré et quasiment dépourvus d'humour-. Ou elle les analyse pour marquer le côté ridicule de certains personnages, comme le Mario de *A.B.U.R.T.O :*

> Mario había visto *Mad Max* cuatro o cinco veces. Mientras dormía se soñaba conduciendo un carro en el futuro, como líder de una guerrilla de recicladores de basura industrial, desechos de las maquiladoras que en esta ciudad de yonques y chatarra valían oro puro. Se soñaba con una armadura y un penacho azteca.[341]

[341] *Idem,* page 81.

L'identification au personnage de science-fiction est directe, et elle se fait une fois de plus sur la base de la dérision et du multiculturalisme, qui sert ici à rabaisser les différentes cultures qu'il parodie. Le rêve est parfaitement ridicule –et c'est sans doute le but du narrateur- mais, au contraire de tout autre type de littérature, se base clairement sur un quotidien propre au personnage : celui des grandes zones industrielles bordant la frontière, des décharges d'usines et autres cimetières technologiques. Au fond, la zone frontière représente dans sa réalité, dans un second degré agréablement pessimiste, tout ce que les Etats-Unis cherchent à imaginer de pire, mais au premier degré et avec l'optimisme forcené de croire qu'un super-héros viendra rétablir l'ordre et la sécurité. Le roman frontalier n'a cure des superhéros comme il ne croit pas aux Messies : nous avons vu que souvent le personnage était quelque chose de multiple, une sorte d'avatar de lui-même. Et il est généralement le criminel ou l'une des origines du meurtre, à moins d'en être la victime. Cette évolution du roman frontalier en récit violent et déshumanisé s'accentue à partir des années 1990, au point de contaminer toute la création des années 2000. Le protagoniste frontalier –à l'exclusion de ceux de Trujillo Muñoz- devient soit un assassin soit un trafiquant.

Si le pas en avant est difficile à juger dans la plupart de l'œuvre des auteurs intéressés –bien peu couvrent toute notre période-, il apparaît cependant dans certaines, comme celles de R. Conde, dont le dernier roman, *Como una cashora al sol*[342] marque une rupture avec le reste des structures de sa *narrativa*, généralement des nouvelles de taille moyenne sur les problèmes que rencontrent les femmes de la petite bourgeoisie dans la société frontalière. Ici, s'il s'agit du même milieu social et que l'étude des rapports entre les sexes est toujours de mise, la fin de la trame pourrait être celle d'un roman policier –ce qui n'arrivait jamais auparavant, les personnages s'engluant généralement dans un quotidien glauque-. L'héroïne, Maria Antonieta, finit par assassiner la maîtresse de son mari, dont elle ne supporte plus les infidélités. La description du meurtre est sans doute la meilleure preuve de l'évolution générale du récit frontalier vers des formes toujours plus hétéroclites :

> Maria Antonieta descubrió el carro de Cecilia estacionado en el draivín. Se acercó como loca y detuvo el suyo lo más cerca que pudo. Sin apagarlo, se bajó corriendo. Con rapidez felina abrió la puerta del copiloto y enterró el cuchillo.
>
> […]

[342] CONDE, Rosina. *Como una cashora al sol,* op. cit.

> Cecilia lanzó un grito y soltó la hamburguesa.
>
> […]
>
> [Pedro] corrió tras ella; pero ya se alejaba del draivín furiosamente y sin pensar a donde iba.
>
> […]
>
> Rápidamente regresó a la Country Sedan.
>
> Con velocidad supermánica, pasó el cuerpo de Cecilia y salió en reversa quemando llanta.[343]

La description du crime, qui intervient à la fin du roman et comme conclusion de la diégèse –et non en fondation du récit, ce qui exclut *Como cashora al sol* du genre policier- marque l'hétérogénéité de l'écriture, renforcée par une référence aux monde des superhéros –l'adjectif *supermánica*-. La référence au roman policier ne s'arrête pourtant pas là, puisqu'elle continue à contaminer la structure par le fait que Pedro, le mari, se débarrasse du corps de Cecilia et raconte à qui veut l'entendre que son épouse a été victime d'hallucinations, motif qu'elle utilisera d'ailleurs pour le quitter. La présence de cette fin de roman policier marque donc précisément une évolution dans le style même de l'écriture frontalière : l'état du monde réel ne peut plus laisser au monde reflété par la littérature le choix de faire abstraction de certains de ses aspects, dont une criminalité de plus en plus visible –bien que non nouvelle- et une déshumanisation croissante.

Ainsi, le héros frontalier voit son destin compliqué par la notion de crime et de déshumanisation : il n'est finalement qu'un bon résultat de l'influence de la frontière sur la littérature, et contrairement au héros tragique, il ne songe jamais à inverser cet état de fait, mais au contraire à trouver la manière par laquelle il pourra accomplir sa vengeance, son crime ou assouvir sa volonté de puissance. C'est cette complexité qui le différencie du personnage vulgarisé par les médias en matière de science-fiction et de roman policier, car elle ne permettra ni mort, ni transfiguration, mais bien un entre-deux particulièrement inquiétant.

[343] *Idem,* page 235.

***

Les occasions d'introduire la science-fiction et le policier dans le roman frontalier sont donc constantes, du moins à partir des années 1990 et du début du plan Guardian, et encore aujourd'hui, car bien que les Etats-Unis se soient trouvé des ennemis aussi terrifiants que l'étaient en leur temps les soviétiques, la militarisation du Mur ne s'est pas interrompue, bien au contraire, de même que la peur de l'immigrant voyou et trafiquant de drogue dans les comtés entourant le *limes*. Cette image s'est trouvée répercutée dans bien des médias et productions audiovisuelles états-uniennes, où le frontalier fait un ennemi parfait pour l'ordre et la sécurité de Californie –qui reste l'un des Etats des Etats-Unis les plus complexes et composites-.

Du reste, cette image ne pouvait que se refléter dans l'inconscient collectif des ouvrages frontaliers, et partant, dans l'écriture des romans les plus récents ; comme si intégrer des images et des situations, voire des personnages, propres à la science-fiction ou au roman policier renvoyait l'écriture fictionnelle à la création d'une seconde réalité, ou plutôt d'une réalité plus proche de ce que l'on ne veut habituellement pas voir et qu'il faudrait pourtant voir et comprendre. Même si Tijuana ou Mexicali refusent d'admettre leurs côtés criminels et déshumanisés, elles sont pourtant issues de ce devenir criminel et déshumanisé qui a formé la frontière américano-mexicaine au XXe siècle : un endroit où l'on pouvait expérimenter tous les extrêmes de la société moderne, puis post-moderne, et où l'on pouvait aussi voir en quelle mesure ces extrêmes transformaient l'humain en de nouvelles formes d'être. La littérature, même la plus éloignée de ces genres dits mineurs, ne pouvait qu'être entièrement bouleversée et adopter leur cahier des charges.

Autant le roman policier que la science-fiction renvoient à une conception particulièrement postmoderne du roman. En effet, ces deux types de structures extrêmement récents dans l'histoire globale de la littérature occidentale sont sans doute ceux qui ont le mieux marqué la fin d'une certaine hiérarchie littéraire. Apparus comme des genres mineurs, ils sont maintenant incontournables et omniprésents, et la littérature frontalière est un bon exemple de cet état de fait.

En effet, qu'il s'agisse de structures explicites dans les romans de G. Trujillo Muñoz ou d'emprunts partout ailleurs, le roman frontalier fait une ample place à ces deux genres, tant par les thématiques que par les idéologies brassées. Et ce choix, comme nous l'avons vu, n'est absolument pas fortuit. Bien au contraire, il s'ancre dans un processus de réécriture et de restructuration du réel et poursuit le travail parodique et satirique déjà entamé. Ecrire sur la frontière n'est en aucun cas pleurer sur les maux que celle-ci engendre, mais au contraire situer ces formes de dérégulation et de déshumanisation dans un processus parfaitement littéraire beaucoup plus large. Ecrire sur la frontière, c'est avant tout montrer son absurdité et son manque de nuance, et l'aliénation –voire, bien souvent, l'abrutissement- de ceux qui sont pris dans ses filets.

La science-fiction, par le fait qu'elle est l'un des meilleurs outils qu'a inventé le roman moderne pour caricaturer une société et sortir ses entrailles à la lumière, restera sans doute longtemps une forme privilégiée, que ce soit dans son essence même avec de nouveaux ouvrages d'anticipation, d'*heroic fantasy* ou des uchronies diverses et variées, mais aussi comme forme de dérivation, de satirisation, de détournement de la réalité frontalière dans des récits plus hétérodoxes.

En ce qui concerne le roman policier, il en ira certainement de même, tant le devenir de la zone frontière est étroitement lié à celui des cartels, de la criminalité et de la fameuse « narcorréalité ». Il semblerait que la série des Morgado soit loin d'être achevée, et que de possibles autres protagonistes puissent surgir pour prendre sa relève. Qu'il en déplaise ou non à l'Office du Tourisme de Tijuana et autres instances gouvernementales, le jeu de massacre, du moins en ce qui concerne la fiction, est bien loin de finir…

Enfin, le roman policier et la science-fiction ont ceci en commun que leur introduction dans l'arène du roman frontalier a permis les prémisses d'une réflexion sur les genres et les styles, mais aussi une nouvelle forme d'intertextualité. En effet, en matière de littérature comme de toute chose, la génération spontanée n'existe pas. Les productions postérieures aux années 1970 n'ont pas pu être engendrées uniquement par la littérature

basse-californienne antérieure, quasiment inexistante et peu diffusée. L'introduction des genres mineurs, comme l'introduction de nouvelles idées, n'a donc pu se faire qu'à travers l'extérieur, à travers les différentes frontières culturelles et physiques qui séparent la Basse-Californie à la fois du reste du Mexique, mais aussi du reste du monde. Il s'agit maintenant de comprendre quelle intertextualité a fondé la littérature frontalière, et comment elle s'est articulée au fil des années et des générations d'auteurs ; mais aussi de concevoir comment la littérature s'est formée grâce à des interdépendances diverses, en grande partie dues aux mythes urbains et aux légendes frontalières.

V. INTERDEPENDANCES

La réflexion générique ne peut aboutir que sur la réflexion intertextuelle. En effet, se soumettre peu ou prou aux contraintes d'un genre présuppose déjà une certaine forme d'imitation. Un texte littéraire valable ne se construit pas en suivant un guide technique établissant la place et le jeu de chaque élément, mais bien au travers d'autres textes ; ainsi, pour introduire des éléments policiers ou de science-fiction, les auteurs ont surtout cherché des références propres à ces univers, qu'elles soient directes ou indirectes. Ce système de référence correspond relativement bien à ce que Genette, dans *Palimpsestes* (1982) nomme intertextualité :

> Le [terme d'intertextualité] nous a été exploré par Julia Kristeva, et cette nomination nous fournit évidemment notre paradigme terminologique. Je le définis pour ma part, d'une manière sans doute plus restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. [344]

Afin de mieux analyser l'intertextualité, Genette constitue deux outils qui nous seront utiles dans les pages à venir : les notions d'hypertexte et d'hypotexte, et partant, d'hypertextualité :

> J'entends par [hypertextualité] toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. [345]

D'emblée, il est clair pour nous que la grande majorité des textes de notre *corpus* peut être considérée comme étant hypertextuelle, ce qui n'est guère étonnant tant tout texte moderne –voire post-moderne- tend à l'être. Mais par contre, existe-t-il des relations

[344] GENETTE, Gérard. *Palimpsestes,* 1982, Paris, Seuil, page 8.
[345] *Ibidem,* page 13.

d'hypotextualité, ou même d'intertextualité entre les différents récits ? C'est sans nul doute ce qu'il faudra tenter de découvrir.

Toute littérature est donc quelque part à appelée à être intertextuelle : tout contient forcément au moins une référence, puisque même le concept de genre, comme nous l'avons vu précédemment, ne peut qu'appartenir à un processus d'architextualsation genétienne et que nous venons de voir qu'une bonne partie de nos textes avaient une dette envers certaines formes :

> On ne peut imiter qu'indirectement, en pratiquant après lui son idiolecte dans un autre texte, idiolecte qu'on ne peut dégager qu'en traitant le texte comme un modèle, c'est-à-dire comme un genre […]. *Imiter, c'est généraliser.* [346]

Si l'usage de structures, idées ou genres issus du roman policier ou de la science-fiction a amené un certain processus d'imitation, en est-ce là la seule source ? Il est évident que comme toute littérature postmoderne, la littérature frontalière se construit sur une intertextualité assumée, omniprésente au sein des textes. Cette omniprésence peut avoir plusieurs raisons ; les interventions d'un narrateur-auteur dans la diégèse peuvent en être une, de même que les statuts flottants de la diégèse et l'impossibilité de déterminer ce qui est propre et ce qui est autre peuvent également influer en ce sens.

Du reste, plus que n'importe quel mouvement contemporain des lettres hispano-américaines, la littérature frontalière se trouve au carrefour entre plusieurs univers culturels ; bien plus qu'aucun autre mouvement mexicain, elle n'est pas dans l'obligation de se choisir une culture dominante et de respecter les grands maîtres de la littérature hispanique comme étant ses ancêtres. Elle se fonde au contraire sur une généalogie beaucoup plus détournée, telle que l'évoque G. Trujillo Muñoz dans les années 1990, dans sa *Literatura Bajacaliforniana* :

> La década de los setenta es, en Baja California, tiempo de autodidactas [...] Las puertas de la percepción tienen nombres extraños: Bretón, Artaud, Lautreamont (sic), Tzara, Eluard, Aragon, Blake o Jarry. Pero también están presentes las obras de Fuentes, Cortázar, Agustín, Paz, Rulfo o Arreola.[347]

Dans cet ouvrage, écrit donc par un auteur que nous savons à la fois juge et partie, plusieurs choses sont intéressantes : d'abord parce qu'il s'agit d'une des premières

[346] *Ibidem*, page 111.
[347] TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. *La literatura Bajacaliforniana en el siglo XX,* 1997, Mexicali, Larva : page 77

tentatives de cartographier réellement le mouvement frontalier, ensuite parce s'y établit la généalogie dont nous parlions plus haut. En ce qui concerne le passage cité en lui-même, une chose nous paraît capitale : la hiérarchie qui s'établit parmi les « ancêtres » du mouvement frontalier. On remarque que les premiers cités sont en grande partie des écrivains surréalistes (Artaud, Breton, Tzara, Eluard, Aragon), ou du moins des auteurs atypiques (Blake, Jarry, Lautréamont). Tous, à l'exception de Blake (anglais), sont par ailleurs français. Il s'agit donc d'une généalogie puisant ses racines outre-Atlantique, et qui plus est, dans des auteurs relativement modernes (à l'exception, une fois de plus, de Blake). La proposition suivante introduit une nouvelle série de noms, latino-américains ceux-ci, plus récents, et les place en position de subordination (*pero también están presentes)*. Ils sont certes là, faisant partie de l'imaginaire des auteurs en devenir –puisque dans les années 70 il s'agit surtout de cela-, mais après les autres, ne faisant pas totalement autorité. Ils représentent une sorte de culture secondaire, que l'on pourrait symboliser comme la rivière se jetant dans le fleuve représenté par les écrivains cités en première instance.

D'un point de vue identitaire, pareille déclaration ne peut être innocente. D'une part, certains des auteurs cités (Jarry, Blake) l'étaient déjà dans le *Manifeste du Surréalisme* d'André Breton. La déclaration de principes est donc en elle-même intertextuelle et fait donc référence à un véritable manifeste, plus concret et moins discret que celui des auteurs frontaliers.

De plus, cela sous-entend que la littérature frontalière se forme dans une sorte de creuset qui n'est pas tout à fait celui des lettres hispaniques et hispano-américaines, mais bien une sorte de littérature cosmopolite, qui se revendique de qui elle veut quand elle le désire, parce que justement elle s'est construite en opposition. D'où, sans doute, cet éclectisme plus que certain :

> […] Conocen la obra de Octavio Paz, Jaime Sabines, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco, Gabriel Zaid, la narrativa de la onda, el neo policíaco etc.… Además, son deudores de la literatura anglosajona de este siglo: T.S. Eliot, Ezra Pound, James Joyce, Virginia Woolf, los beats, etc... Comparten, también, un gran interés por la poesía china y japonesa, por la literatura surrealista francesa, por la cultura del rock y por la narrativa del boom latinoamericano. [...] Todo ello influye en mayor o menor medida, a los escritores locales, pero no necesariamente a su literatura[348].

[348] *Idem*, pages 93-94

Ici, le programme semble quelque peu trop étendu et excessif, mais, comme le dit Trujillo Muñoz lui-même à la fin du passage que nous venons de citer, l'influence se réalise peut-être sur les auteurs, mais pas forcément sur leur littérature.

Si nous avons déjà, dans les chapitres précédents, effleuré tout ce qui pouvait être la marque d'une inscription dans un *ambitus* littéraire mondialisé, il s'agit ici de considérer de quelle manière l'emploi de l'intertextualité dans la littérature frontalière fait sens. L'existence même de la frontière présuppose déjà une altération du *je* et de l'identité de chacun ; il s'agit de déterminer comment les influences externes, les interdépendances nourrissent les imaginaires frontaliers.

Il semble en effet, que si dans toute littérature postmoderne l'intertextualité joue un rôle capital. Dans la littérature frontalière, il est aussi une manière de représenter l'hétérogénéité de la culture proche, son impossibilité à être unique, émise par une seule instance, et propre à son auteur –ou à son narrateur-.

D'une certaine manière, dans ce type de mouvement et à notre époque, tout est peut-être déjà intertextualité, comme le laisse entendre cette pseudo-interview extraite de *Idos de la Mente* :

> A veces yo llegaba con una canción nueva y parecía que el Ramón ya la había oído. Neta. Y a veces me decía: "Hey, no te hagas, esa la oíste en el radio, güey, no es tuya." Nomás que nunca descubríamos de quién era, y Ramón empezaba a tocar el resto de la canción, como si la hubiera escuchado. Era muy raro, güey. Así nos pasó muchas veces.[349]

Tout peut donc venir d'une autre source, tout, surtout les coups de génie. Cette idée marque donc un rapport à une culture multiple, mouvante, et la constitution d'un fonds d'inconscient culturel propre à la zone frontière, qui semble à première vue différent de ceux qui prévalent en Amérique Latine, et, en général, dans la culture globalisée. Si beaucoup de citations appartiennent à une littérature accessible et diffusée partout, d'autres interdépendances semblent propres à la Basse-Californie.

Au-delà des citations propres au domaine de la littérature et des différentes formes d'écriture (cinéma, chanson, presse), les interdépendances se manifestent au sein de la littérature frontalière grâce à des emprunts à un imaginaire frontalier commun, empli de figures emblématiques, qui constituent un véritable bestiaire. Ces points ne peuvent être considérés comme étant propres à une seule œuvre, mais bien une forme généralisée dans le

[349] CROSTHWAITE, Luis Humberto. *Idos de la Mente, op. cit.* page 35.

processus d'écriture et de constitution d'un univers diégétique. L'intertextualité et les emprunts à des mythes frontaliers oraux, répandus dans la rumeur publique mais aussi propagés par la presse seraient donc les deux éléments essentiels de cette interdépendance.

A. Intertextualités

Si l'intertextualité possède une place capitale dans la littérature frontalière mexicaine, son rôle n'en est pas moins complexe et ne saurait se réduire à la simple référence sous forme d'hommage. Le rôle joué par l'intertextualité est autre, car il découle bien souvent d'une tentative de rabaisser la base pour affirmer la nouveauté de la littérature frontalière, mais aussi d'une volonté de marquer un certain niveau de culture et de puissance intellectuelle. A la différence de la littérature centraliste, du reste, la littérature frontalière se moque d'écrire quelque chose de typiquement mexicain, sans doute parce que ce qui la fonde est justement une osmose culturelle totale –le voisin *gringo* et ses livres, ses radios et ses films ont toujours été plus proches que la culture diffusée par l'Etat fédéral à grand coups d'ouvrages subventionnés-, non seulement avec la culture de masse anglo-saxonne, mais aussi avec le reste du monde.

La littérature de frontière ne se fonde pas à partir de rien, bien au contraire. Le fantasme, si souvent attribué aux *chilangos,* d'une *tabula rasa* littéraire est quasiment impossible dans un monde construit par la multiplicité culturelle, et si près d'une zone de haute diffusion des formes littéraires de base, la Californie. S'il est un mouvement qui a été engendré par la globalisation des récits et des structures narratives, c'est bien celui qui nous intéresse ; comme s'il s'agissait d'adapter au monde frontalier des générations et des générations de constitutions d'histoires.

L'intertextualité est donc partie intégrante des œuvres ; mais il ne s'agit pas de n'importe quelle intertextualité. Car si *tabula rasa* littéraire il y a, elle se fait plutôt quant à la littérature centraliste, qui n'est citée qu'un nombre réduit de fois –et bien souvent de manière ironique-. Il s'agit d'une intertextualité choisie, encadrée, allant d'épigraphes savamment mis en place à l'utilisation de références imprécises, présupposant que le lecteur possède la même culture générale que le narrateur. Cette intertextualité peut aussi bien renvoyer à la littérature frontalière elle-même, et entrecroiser ainsi des références à d'autres auteurs –les citations d'autres écrits ou les réutilisations de structures sont plus rares-.

Il est donc nécessaire de considérer les différents degrés de manifestation de l'intertexte au sein de la littérature frontalière. N'est-ce pas là une nouvelle représentation, sous la forme de métaphore, de la culture de la limite ? La citation ou la référence est en effet ce qui est indifférencié entre l'auteur initial (celui qui est cité) et final (celui qui utilise la citation) et partant, une sorte de frontière stylistique, une sorte de *no man's land* au sein de l'univers littéraire. Ce qui pourrait être une des raisons de l'emploi de ces formulations.

Nous commencerons par nous intéresser au degré le plus simple de l'intertextualité : les épigraphes.

1. Le rôle des épigraphes

Elément paratextuel par excellence, les épigraphes placent le récit sous le signe –voire la protection- d'un autre auteur, d'une autre forme d'écriture. La plupart des ouvrages qui nous intéressent en sont évidemment dotés, certains même à plusieurs reprises –têtes de chapitres ou de paragraphes-. Cette présence n'est donc en aucun cas fortuite, mais bien inscrite dans le processus de création d'une littérature intertextuelle jusque dans son paratexte. Ce qui n'est pas sans amener certaines complications, car, comme le définit G. Genette dans *Seuils*, l'épigraphe est sans doute le premier aspect complexe d'une œuvre :

> De ce même fait (que l'épigraphe est une citation), il suit que son attribution pose deux questions en principe distinctes, mais dont aucune n'est aussi simple qu'il y paraît : qui est l'auteur, réel ou putatif, du texte cité ? qui choisit et propose ladite citation ? J'appellerai le premier l'*épigraphé*, le second l'*épigrapheur*, ou destinateur de l'épigraphe (son destinataire – sans doute le lecteur du texte- étant si l'on y tient l'*épigraphaire*).
>
> L'épigraphe est souvent allographe, c'est-à-dire, selon nos conventions, attribuée à un auteur qui n'est pas celui de l'œuvre […] : c'est en cela qu'elle est citation […]. Si cette citation est véridique, l'épigraphe est authentique ; mais l'attribution peut être fausse, de bien des manières, et de bien des manières : soit parce que l'épigrapheur a tout simplement, […] forgé la citation pour l'attribuer, avec ou sans vraisemblance, à un auteur réel ou imaginaire […]. Elle peut encore être authentique mais inexacte (cas très fréquent) si l'épigrapheur, soit qu'il cite erronément de mémoire, soit qu'il souhaite mieux adapter la citation à son contexte, soit tout autre cause, telle qu'intermédiaire infidèle, attribue correctement une épigraphe inexacte […].[350]

L'épigraphe est donc bien le premier lieu des jeux intertextuels, jeux biaisés si l'on en croit ce que dit Genette et ce que nous allons voir dans notre étude. Citer une épigraphe, c'est en apparence forcément travailler sur un support externe soi-disant authentique. Or, bien entendu, cela peut être détourné et modifié de toutes les manières

[350] GENETTE, Gérard. *Seuils*, *op. cit.* page 141.

possibles, et plus on avance évidemment dans la post-modernité, et plus la citation se fera composite, complexe, détachée du simple hommage littéraire. En citant, l'auteur peut modifier le support d'origine, l'altérer –donc y imposer sa marque. Mais il peut aussi tout simplement imposer comme venant d'ailleurs un support qui en réalité est sien : le cas extrême de la citation apocryphe sera au cœur de notre étude.

Signalons en premier lieu que les épigraphes ne sont pas forcément le seul élément du paratexte qui fait appel à d'autres textes, puisque le titre de l'œuvre lui-même, comme *El Laberinto : As time goes by* peut renvoyer directement à une autre, ici l'une des répliques les plus connues du film *Casablanca*, et ainsi placer le texte, avant même que le livre soit ouvert, sous le signe de l'intertextualité. A ce propos, on pourra d'ailleurs situer *El Laberinto* dans une lignée directe ou indirecte d'hypertextes provenant de ce film, reconnaissables au fait que leur titre reprend une réplique-phare du film, et dont l'un des avatars les plus connus reste le film de Woody Allen *Play it again, Sam* (1972)[351], et par le fait qu'ils intègrent des éléments de ce film à une diégèse située dans un univers qui n'a plus rien à voir avec le Maroc de la Seconde Guerre Mondiale. Dès son titre, *El Laberinto* fait donc partie d'un univers référentiel bien défini, même si sa structure est, comme nous avons eu l'occasion de le voir, parfaitement hybride.

A part ce cas particulier, celui du même auteur de « Tijuana City Blues » et celui, que nous étudierons plus avant, de la nouvelle « Golden Showers (Platero y tú)[352] » de Carlos Gutiérrez Vidal, où l'œuvre est placée d'un premier abord sous le signe d'une autre plus canonique, l'épigraphe est généralement le premier signe d'intertextualité d'une œuvre, ce qui semble placer le contenu sous un certain signe, même si ce signe est dérisoire ou parodique.

Quels sont les épigraphes utilisées ? D'où proviennent-elles? Une chose est certaine : dans le cercle réduit et non exhaustif de notre *corpus* du moins, pas de la littérature centraliste. De lieux éloignés de la frontière, souvent ; mais aussi généralement n'appartenant pas à la littérature ou à la culture mexicaine. Il est plus commun de trouver une épigraphe renvoyant à la *pop culture*, au *kitsch* ou aux médias de masse qu'à un auteur mexicain centraliste bien connu. La couleur est aussi donnée par ce qu'elle ne fait pas apparaître.

[351] A notre connaissance, il n'y cependant pas d'échos dans *El Laberinto* de ce film, ni de l'étrange postérité de *Casablanca,* mis à part l'hypotexte commun et le choix du titre.
[352] GUTIERREZ VIDAL, Carlos Adolfo. "Platero y tú"*in Berlin 77 y otros relatos, op. cit.*

On peut néanmoins subdiviser les épigraphes en trois catégories : celles issues de la culture savante occidentale, celles qui viennent de la culture de masse et celles qui sont internes à l'œuvre.

a) Culture savante et contrastes

Ce que l'on s'attend généralement à trouver dans un épigraphe, c'est avant tout la culture savante, tout ce qui peut venir d'ouvrages dits sérieux, avalisés par le monde de la recherche ou de la littérature dite créative, autrement dit des extraits de fictions, essais, articles, que ce soit d'un point de vue culturel, démographique, psychologique, social. L'épigraphe est généralement issue des sciences humaines et entraîne une réflexion qui sera poursuivie dans l'œuvre. On touche là au côté le plus basique et le plus classique de la citation : celle qui a une valeur intellectuelle indéniable et sert à étayer le propos encore incertain qui va suivre. Du moins en est-il ainsi dans son acception de base, car il n'est pas dit qu'avec le temps cette forme d'épigraphe n'acquière pas une tenace connotation ironique.

Ouvrage le plus ancien de notre *corpus*, *Todo lo de las Focas* s'ouvre sur une étrange citation de *Las Sergas de Esplandián* (1492) –l'ouvrage inaugural de la Californie, puisque c'est d'après celui-ci et ses mythes que la région a adopté ce nom-là- :

> …y a la diestra mano de las Indias había una isla llamada California, a un costado del paraíso terrenal, toda poblada de mujeres, sin varón ninguno. Eran de bellos y robustos cuerpos, de fogoso valor y de gran fuerza…[…][353]

Il est intéressant de voir que *Todo lo de las Focas*, qui se veut comme un roman de rupture à la fois avec les ouvrages de la Bajacalifornidad et la littérature centraliste, emploie comme épigraphe un extrait du premier ouvrage décrivant –de manière assez fantasmée- ce qui deviendra le monde de la frontière. L'ouvrage de 1492 constituait l'univers de Basse-Californie, celui de 1978 fondait sa littérature autour d'un nouveau cahier des charges. Le choix par Campbell est donc plus que clairement intelligible et cohérent : il

[353] DE MONTALVO, Garci Ordoñez, cité par CAMPBELL, Federico, *op. cit.* page 10.

semble s'appuyer sur un mythe fondateur pour en créer un autre. De par son épigraphe, *Todo lo de las Focas* se pose comme ouvrage inaugural, même s'il n'a pas tout à fait la valeur d'un manifeste, quelque chose de nouveau est né, et ce, dès son paratexte et sa référence.

Le fonctionnement de l'épigraphe de *Todo lo de las Focas* est donc assez proche d'un fonctionnement classique, comme s'il fallait poser son sens avant de réaliser des jeux structurels avec le paratexte. Mais les choses se compliquent assez ra*pidem*ent. Dans la nouvelle « Morente[354] », qui est du reste la seule du volume où elle se trouve à présenter une épigraphe, R. Conde y emploie une longue citation de *Solaris* de Stanislav Lem, ce qui rend la nouvelle encore plus ambiguë qu'elle ne paraît au premier abord. *Solaris* est un ouvrage de science-fiction, et le passage cité y fait référence à l'un des grands axes de ce genre, la création d'une vie artificielle :

> Más aún, habíamos descubierto que el océano podía reproducir lo que ninguna síntesis artificial había conseguido […] un cuerpo humano perfeccionado […][355]

Si nous n'avons pas parlé de ce texte dans notre partie consacrée à la science-fiction, c'est en partie parce que la nouvelle de Conde, elle, n'en est pas une. Il s'agirait plutôt d'une histoire de revenant, où une jeune femme rencontre sur une plage un homme correspondant à tous ses fantasmes, qui disparaîtra aussi mystérieusement qu'il était apparu. La seule référence qui renvoie à la science-fiction se trouve dans l'épigraphe ; la nouvelle, elle, n'appartient à aucun genre précis –ou peut-être, mais faiblement, au fantastique, car il n'y a ni fin ouverte ni embryon d'explication, juste la réexposition des fantasmes de l'héroïne-. Le contenu fait de « Morente » un récit d'un genre indéfinissable, alors que la présence de l'épigraphe pousse le lecteur à chercher des détails qui le renverraient vers la science-fiction, vers *Solaris*, alors qu'il s'agit d'un leurre et que Morente, le mystérieux jeune homme, semble plus être une projection d'une femme en quête de l'homme idéal –ce qu'admettra d'ailleurs la narratrice à la fin du récit- qu'une histoire de savants fous, d'androïdes ou de stations spatiales.

Les genres mineurs, eux, peuvent se targuer d'épigraphes d'une littérature plus sophistiquée. C'est notamment le cas des deux livres de Morgado, le premier prenant un texte de W. Carlos William, le second un poème d'Emily Dickinson. Le premier est traduit, pas le second, mais les deux sont issus de la littérature états-unienne, comme si l'auteur cherchait des racines communes à la culture frontalière, et que ces racines n'étaient pas

[354] CONDE, Rosina. « Morente » *in Embotellado de Origen*; *op. cit.,* pages 41-51.
[355] LEM, Stanislav, cité par CONDE, Rosina, « Morente » *in op. cit.* page 41.

toutes forcément ancrées dans le territoire mexicain – et G. Trujillo Muñoz revendique cette posture dans diverses interviews et textes critiques. La barrière générique semble s'abaisser, et tout peut être dit d'une manière ou d'une autre.

Mais le statut des épigraphes reste plus ou moins classique jusqu'à *A.B.U.R.T.O*, qui, bien entendu, rend encore plus complexe le rapport au paratexte. Avant l'avertissement au lecteur, ce ne sont pas moins quatre épigraphes qui lui sont proposés sur une seule et même page. Leur disposition fait déjà sens : on part de deux intellectuels contemporains reconnus mondialement, T. Szasz et J. Baudrillard, dissertant le premier sur le rôle du magnicide dans la société états-unienne, le second sur la recherche des causes d'une action, pour arriver à une citation de S. Borrego, auteur de best-sellers mexicains apocalyptiques, et finalement ce qui est amené comme une citation d'Aburto lui-même, sans qu'il soit précisé s'il s'agit d'une citation apocryphe ou des véritables paroles du vrai tueur –si tant est qu'on puisse trouver un tant soit peu de vérité dans cette affaire embrouillée. Le classement –de haut en bas- est donc explicite : sous deux auteurs dont la parole est quelque part valable se trouvent deux paroles soit complètement fantaisistes, soit de véracité douteuse :

> En el fenómeno de infiltración mental el " difusor" emite una idea aparentemente lógica, novedosa, atractiva, que no despierta recelos en el "receptor" al cual va dirigida. Por el contrario, éste siente que esa idea lo beneficia y por tanto la hace suya…
>
> SALVADOR BORREGO
>
> Para que el trabajador no sea una masa uniforme de desgraciados sentenciados a vivir en la miseria y sufriendo de necesidades prioritarias.
>
> MARIO ABURTO MARTINEZ[356]

Apposer des citations "valables intellectuellement" à d'autres qui le sont moins, n'est-ce pas déjà construire en partie ce qui va être dit dans l'ouvrage, que toute la littérature peut être mise sur le même pied, et que peu importent les sources, ce qui compte, c'est avant ce qui sort de ces sources et des ces récits mis bout à bout ? Et la culture frontalière n'est-elle pas celle qui, justement, rabaisse tout au même niveau, transformant la culture populaire en élément citable, et les paroles apocryphes d'un assassin ou de la mauvaise littérature en instrument à citations ?

[356] YEPEZ, Heriberto, *A.B.U.R.T.O*, *op. cit.* page 7.

b) La *pop culture* frontalière mise sur le piédestal de l'épigraphe ?

Si la page d'épigraphes principale d'A.B.U.R.T.O suit cette dynamique, le roman utilise aussi des épigraphes internes, à savoir pour marquer le début de certains paragraphes importants de la diégèse. Cette tendance, comme nous avons pu le voir dans la dissection de la structure, s'accélère vers la fin du roman, pour des raisons de rythme que l'on devine assez facilement.

Ces épigraphes-là n'appartiennent pas tous à la culture sérieuse ou savante, mais en bonne partie à la musique pop des années 1990 : on trouve, pêle-mêle, les paroles de chansons des Smashing Pumpkins, Manu Chao, Tijuana No ou Beck, en ne considérant ici que ceux qui sont placés à la manière d'épigraphes en tête de paragraphes. Seuls deux citations sembleraient renvoyer à des écrits plus sérieux : une de Carl Jung et une de Fourrier, à la toute fin de l'ouvrage, et elles sont en grande partie noyées dans la masse, ce qui rend leur sens opaque. Les épigraphes internes issues de la musique pop semblent avoir un rôle beaucoup moins caractéristique que les épigraphes de tête : elles semblent marquer un processus vers la réalité des années 1990, vers le monde tel qu'il était à ce moment-là, mais aussi l'appartenance de la diégèse au monde culturel de la frontière, puisque les groupes ou les chanteurs cités sont soit frontaliers, soit européens, soit états-uniens –des textes des Caifanes, le groupe de rock mexicain le plus célèbre de l'époque, n'apparaîtront que dans la diégèse-. Un monde culturel, donc, qui veut parler de la frontière et du crime avant de penser à des visées plus identitaires. Ou qui base son identité sur le crime. Au choix.

C'est également un groupe frontalier qui fonde l'épigraphe de *Como una cashora al sol*, les Moonlight de Tijuana. L'auteur prend par ailleurs la peine de définir le lieu et l'époque (les années 1960), comme si cette citation extraite de la culture populaire de Tijuana était le détail qui allait fonder sa diégèse. Les chansons des Moonlight sont peut-être ce qui définit le mieux le Tijuana de l'époque. Ici, la citation n'est pas issue de la culture savante, mais

bien de ce qu'il est convenu d'appeler un «groupe culte », qui porte les marques de la culture populaire d'une époque par son style et ses thèmes. La citation jouerait donc ici un rôle de définition spatio-temporelle, ou d'appel nostalgique vers un monde frontalier qui n'existe plus –la chanson citée parle après tout d'amour et de fuite du temps-. L'utilisation du texte d'une chanson pop marque aussi l'appartenance sociale des protagonistes du roman, des petits bourgeois frontaliers, certains tentant de se draper dans une certaine respectabilité, d'autres s'adonnant secrètement à des opérations parfaitement crapuleuses sous couvert d'import-export de voitures. La citation fonctionne donc comme prélude au monde qui sera décrit ; elle renvoie à l'inconscient collectif des personnages et peut-être du lecteur de Tijuana, qui, saisissant au vol la citation, voit tout de suite à quoi il a affaire.

Cette épigraphe possède une dernière caractéristique remarquable, elle aussi prémisse de ce qui apparaîtra dans le roman : sa graphie. Comme nous l'avons déjà signalé, *Como cashora al sol* est sans doute -à notre connaissance- le seul roman frontalier à tenter de graphier tout au long de l'œuvre –et non ponctuellement- le système phonologique bas-californien. Si aucune des graphies proposées par l'auteur n'apparaît dans l'extrait cité (sans doute à cause de l'absence remarquable d'affriquées palatales transformées en fricatives palatales sourdes), en revanche, certaines paroles de la chanson semblent avoir été retranscrites rythmiquement :

> *Recordar tu voz, tu perfume, tu mirar, tu piel,*
> *Arrancar este desdén brutal,*
> *Para este deseo de lloraaaaaar.*
> *[…]*
> *Me parece que voy a ponerme a lloraaaaaaaaar*[357]

La finale de chaque strophe, le verbe *llorar*, semble en effet rallongée selon le rythme de la chanson, sans doute une tenue. On remarque que les deux occurrences présentées de ce verbes ne comptent d'ailleurs pas le même nombre de *a*, comme si la première –fin d'une strophe interne- était plus courte que la seconde –vraisemblablement fin de la chanson-, ce qui peut faire sens. Par ce biais, l'auteur semble annoncer que la langue orale sera graphiée comme elle se prononce à Tijuana, et non selon la norme de la *Real Academia Española* –une fois de plus, les phonèmes incriminés ne sont pas présents dans la citation, ce qui nous laisse au niveau de la supposition-. En tous cas, cela semble annoncer que tout sera écrit comme les sons et le rythme le sous-entendent ; cette graphie, s'ajoutant donc au lieu et à l'époque, en appelle donc à une situation claire et précise de la diégèse : la Basse

[357] CONDE, Rosina. *Como cashora al sol, op. cit.* page 9.

Californie des années 1960, avec son parler populaire et ses idoles propres. On notera d'ailleurs que de nombreuses citations des Moonlight accompagnent la diégèse, comme s'il s'agissait d'un rythme interne propre à l'œuvre, ce qui confirmerait la théorie énoncée plus haut.

Como cashora al sol n'est pas le seul roman de notre *corpus* à employer des épigraphes issus de groupes frontaliers. *Idos de la mente*[358], de L.H. Crosthwaite en possède également, en tête de plusieurs de ses chapitres, ce qui peut apparaître comme cohérent étant donné que le roman narre la grandeur et la décadence de deux chanteurs de *rancheras*. Le roman ne contient pas d'épigraphe de début, juste cet avertissement de l'auteur bien dans la veine de tout le roman frontalier, qui avertit le lecteur que tout est faux, sauf *la música*. Et cette musique va se retrouver citée en tête de certains chapitres, à travers les paroles de chanteurs de *rancheras* connus dans le milieu. Chaque chapitre comporte une épigraphe, juste après une illustration suivie d'une page blanche. Les deux premières et les trois dernières proviennent d'auteurs de rancheras extérieurs à la diégèse : Carlos Coral, Guadalupe Tijerina, Oscar Mártinez, Pascual Barraza, et précédent une interview de Ramón et Cornelio, les deux protagonistes. Il s'agit sans doute de donner une certaine valeur à ces deux personnages fictifs, de les situer dans le canon ; on remarque que les chapitres possédant ces épigraphes sont en effet ceux où ils peinent encore à se faire connaître ou, au contraire, leur duo bat de l'aile et est sur le point de se dissoudre. Mais les épigraphes du troisième et du quatrième chapitre, de par leur différence, font encore plus sens. En effet, elles ne sont pas issues d'un auteur existant, sinon de Cornelio lui-même, qui est censé être le parolier du duo qu'il forme avec Ramon. La diégèse se cite donc elle-même et a donc recours à l'auto-citation.

c) L'œuvre qui s'érige elle-même en citation : le serpent (aporyphe) qui se mord la queue ?

L'auto-citation est la forme la plus particulière d'épigraphe. Elle est clairement apocryphe et ne s'en cache pas. Il s'agit en effet d'une citation interne à l'œuvre, rapportant

[358] CROSTHWAITE, Luis Humberto. *Idos de la mente, op. cit.*

les propos d'un personnage ou d'une entité de la diégèse, sans que ces propos n'en fassent partie. Il en ressort généralement une impression de vase clos, de roman concentré sur le monde qu'il engendre ; sur une réalité parallèle dont on veut faire ressortir les éléments saillants, les citations-clés, en même temps que bien souvent le narrateur ou un protagoniste dont le discours sera déterminant pour comprendre la mise en perspective proposée par l'œuvre. Les épigraphes, s'ils proviennent de citations externes, présupposent un appel à la culture générale du lecteur. Or, que cherchent-ils, s'ils font partie, de manière détournée, de la diégèse ?

On peut en partie répondre avec le cas de *Idos de la Mente*. Parmi les épigraphes, deux sont des citations de présumées chansons de Cornelio, intervenant de manière d'autant plus décalée qu'elles sont censées être là pour ponctuer le succès du groupe qu'il forme avec Ramón, et que le texte est le suivant en ce qui concerne le troisième chapitre :

> *Los dos estamos idos de la mente,*
> *Andamos como locos*
> *Por el mundo perdidos*
> CORNELIO REYNA[359]

Et pour le quatrième chapitre :

> *Yo sé que al verme*
> *Me muestras disgusto*
> *Y mi presencia te produce enfado.*
> CORNELIO REYNA[360]

Si, en ce qui concerne le chapitre IV, les paroles de la chanson sont partiellement justifiées (Cornelio veut se séparer de son partenaire), en revanche, les paroles du III sont excessivement amères par rapport à l'interview qui est donnée, interview de victoire, où les deux amis célèbrent enfin la gloire qui leur est accordée. Une fois de plus, les épigraphes jouent un rôle que la diégèse ne joue pas, à savoir révéler les prémisses d'une chute annoncée ; mais aussi à travailler sur les non-dits laissés de côté par le côté superficiel du texte, parodie d'interviews de chanteurs célèbres. Le texte fait donc appel à des références non-littéraires ; à des références qu'il subvertit pour qu'elles conviennent à son univers diégétique, univers qui couvre toute la gamme de texte de l'ouvrage.

Si *Idos de la Mente* mélange les épigraphes propres aux personnages et d'autres extérieures à la diégèse pour bien différencier les deux chapitres où les personnages ont l'impression d'être enfin « dans le coup » de ceux où ils doivent se battre pour survivre, il

[359] *Idem,* page 57
[360] *Idem,* page 87.

n'est pas le seul à utiliser des épigraphes issues de citations apocryphes des personnages de la diégèse. D'autres cas construisent eux aussi un système référentiel en circuit fermé.

Ces curieuses épigraphes n'apparaissent cependant pas partout, mais semblent privilégier la science-fiction ou tout type d'univers hors du monde réel, métaphorique. Cette théorie semble se confirme dans notre étude, puisque les deux autres cas présentant cette épigraphe sont *Espantapájaros* et *Orescu*, dont nous avons déjà analysé le genre et la structure.

Le cas d'*Espantapajaros* est celui qui présente l'épigraphe la plus succincte :

> *No hay refugio para esos años.*
> *Ni moraleja adecuada para el relato que cuentan.*
> PICO DE ORO
> SECRETARIO GENERAL
> ONU[361]

En lisant l'ouvrage complet, le lecteur découvre à la toute fin que le dénommé Pico de Oro est le premier *graco* à être délégué aux Nations Unies et le présumé chroniqueur de la diégèse. Mais lorsqu'il a pour la première fois l'épigraphe sous les yeux, son sens lui est parfaitement obscur, car il ignore l'identité de l'allocutaire et à quoi il renvoie –à la persécution des *gracos*-. Pourquoi placer une citation d'un discours de Pico de Oro –qui n'intervient jamais dans les péripéties principales et semble être un narrateur plus que distant- en épigraphe ? Sans doute pour placer le récit sous le signe de l'amoralité, en mettant en avant un personnage issu d'une race à la fois bourreaux et victimes ; mais aussi pour donner une certaine véracité à ce qui ensuite va être exposé. Mettre une citation de Pico de Oro, c'est avant tout se situer longtemps après la fin de la diégèse, quand les *gracos* et les hommes semblent vivre en paix, et faire montre, une fois de plus, d'un travail d'historien.

Les épigraphes des trois tomes d'*Orescu* pourraient se situer dans la même veine. La première est certes beaucoup plus longue :

> *Orescu*. Según la antigua lengua madre, la eslanga, Orescu significa el mandato, la ley. Pero en la tradición ancestral su significado se multiplica a otros registros como la voz de las alturas, la espada de hueso, el viento del norte, la sangre que no muere, el filo de la muerte y la luz al final del tiempo. Estos símbolos adquirieron una realidad cierta en la época de la guerra final cuando […] el tiempo de los dioses se puso al descubierto. Orescu, desde entonces, se halla vinculada a un personaje por demás legendario. Los arabescos la llamaban *Ella*. Los

[361] TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel, *Espantapájaros*, *op. cit.* page 10.

lobos "la innombrable" y para el resto de los habitantes de Tundra tuvo nombre y apellido: Aralda de Comb, emperatriz del universo.

Cronica Turbulensis,

Circa 25 912[362]

Cette épigraphe, qui introduit le double personnage Aralda-Orescu, a un statut ambigu. En effet, elle pourrait très bien être l'un de ces extraits de chroniques qui parsèment le récit, et non une citation extériorisée. Cependant, la mise en page –après les dédicaces, sur une page entière, avant le début de la diégèse, bien centrée et avec la source signalée au-dessous nous fait bien comprendre qu'il s'agit indubitablement d'une épigraphe.

Une épigraphe qui, à la relecture, donne la plupart des clefs de compréhension de la diégèse, en même temps qu'elle introduit l'hétérogénéité narrative du récit, en montrant la polysémie du nom qui sert à la fois de titre à l'ouvrage et à désigner partiellement la protagoniste, Aralda. On remarque par ailleurs une rigoureuse construction qui part de la définition d'Orescu pour finir sur celle d'Aralda, qui de plus est surnommée « *la innombrable* » par ses meilleurs ennemis les loups-garous.

L'épigraphe du tome I joue donc sur les mots et les définitions, et il en sera de même avec celle du tome II -qui semble être un extrait d'un livre de sorcellerie où sont définis les *originales*[363]- alors que celle du tome III, quant à elle, se rapproche de beaucoup de celle d'*Espantapájaros* :

Vivir las otras vidas
Las otras muertes
Esa es nuestra fortaleza,
Nuestra gracia.
Aralda de Comb

Las tablas fundacionales s/f[364]

Les deux premiers tomes font, pour leur épigraphe, appel à des chroniques anciennes, datées –même s'il s'agit de dates propres à l'univers lointain de la diégèse-, alors que le dernier, en revanche, met en avant une citation très courte issue apparemment d'un écrit d'Aralda, qui lui, n'est pas daté et ne semble rien chercher à expliquer, sinon peut-être la démultiplication de l'identité de l'héroïne, auquel le *nuestra* renvoie. Il est intéressant de voir que du reste, le corps de texte du tome III –les trois épigraphes sont présentés de manière

[362] *Ibidem, Orescu, op. cit.* Tome I, page 9.
[363] Créatures maléfiques qui s'avèrent être des robots envoyés par les « dieux » pour massacrer leur création récalcitrante.
[364] *Idem,* Tome III, page 8.

évoquée plus haut- commence également par une citation d'un texte d'Aralda, daté celui-ci, qui ne fait cependant pas référence aux mêmes choses. Le tome III, celui où tout se résout, n'a plus besoin d'exposer des vérités, si ce n'est pour toutes les massacrer lors du moment fatidique où Aralda découvre la solution aux question sociétales, culturelles et cosmogoniques de Thundra.

Mettre une citation d'Aralda en épigraphe permet, d'une certaine manière, de marquer l'évolution de la vérité et des définitions vers le relatif –puisqu'elle parle ici en son nom-, car seul l'absolu peut s'effondrer, alors que le relatif, lui, dépendra toujours de la personne et du milieu qui l'énonce. Une fois de plus, les épigraphes font sens et révèlent la construction interne de l'œuvre, tout en donnant des pistes de compréhension pour une éventuelle deuxième lecture.

Il convient, de plus, de se souvenir encore du genre dans lequel sont construites les deux œuvres : la science-fiction. L'une comme l'autre font peu ou prou appel à un monde imaginaire, mais inspiré du monde réel. Ce qui appelle une double imitation, une double intertextualité : celle qui auto-cite le monde imaginaire, et ce monde imaginaire qui copie le monde réel. Genette édicte une règle similaire dans *Palimpsestes,* en parlant du langage :

> […] De même que les langues imaginaires, de Rabelais et Swift à nos romans de science-fiction, ne sont jamais que des déformations ou contaminations de langues réelles, [les] styles imaginaires ne sont le plus souvent que des variations sur des styles existants […]. [365]

Dans *Orescu,* tout comme dans *Espantapájaros,* l'épigraphe peut donc être considérée comme pastichant des chroniques anciennes ou des rapports scientifiques, et surtout soit des récits d'*héroïc fantasy,* soit des récits de série Z employant le même type de sources. Ce faisant, ces épigraphes s'intègrent au schéma diégétique. On peut également les considérer comme une tentative d'externaliser les protagonistes et les narrateurs. L'épigraphe sous-entendant presque toujours une voix extérieure, à la diégèse et à l'auteur lui-même, utiliser des mots internes à la structure marque déjà une tentative de faire fonctionner le monde diégétique comme un système de références propre, indépendant de l'extérieur, mais en même temps comme un monde qui n'est que retranscription de la réalité frontalière, réalité passée au crible des poncifs de la science-fiction et de ses différents avatars.

[365] GENETTE, Gérard. *Op. cit.,* page 175.

*

La plupart des récits de notre étude commencent donc à marquer leurs relations intertextuelles par une épigraphe. Ces citations servent à situer un niveau de culture, un emplacement spatio-temporel et un système de références, à moins qu'en s'auto-citant, il s'agisse d'un rejet des possibilités évoquées. Cependant, l'épigraphe, en bon élément du paratexte, reste dans la plupart des cas extérieur à la diégèse et au récit, illustrant parfois uniquement le contenu. De la même manière que les œuvres citées plus haut par Trujillo Muñoz comme ayant servi d'inspiration ou de catalyseur aux auteurs n'apparaissaient pas forcément dans le contenu thématique de leur œuvre, l'épigraphe ne peut être qu'un trait d'esprit, un signe d'appartenance, un élément culturel marquant l'époque, la culture générale voire les inspirations de l'instance énonciatrice.

L'usage d'une épigraphe n'étant pas la seule possibilité d'intertextualité du roman postmoderne – *a fortiori* du roman frontalier-, il s'agit maintenant de chercher les autres possibilités qu'ils offrent. En effet, certains romans, comme *La Saga*, en sont dépourvus et pourtant sont construits sur une importante intertextualité. Etudions maintenant la relation textuelle qu'entretiennent les auteurs de la frontière avec le reste du monde littéraire, culturel et médiatique.

2. Références externes

Comme toute littérature postmoderne, la littérature frontalière est donc particulièrement avide de références intertextuelles. De même qu'en ce qui concerne les épigraphes, il n'existe aucune échelle de valeur pour ces références, qui peuvent aussi bien venir de la littérature la plus sérieuse ou d'ouvrages scientifiques que d'une quelconque publicité à la mode. La multiplicité de cette intertextualité semble parfaitement caractériser l'écriture frontalière dans toute sa complexité. Omniprésente au long du *corpus*, elle paraît appeler une nouvelle conception de la citation et de la réécriture ; une conception où la littérature frontalière semble émerger d'un amas de références pour se montrer comme une héritière indigne, qui déconstruit et reconstitue des héritages au gré de la construction de ses récits et de ses personnages.

L'intertextualité peut apparaître sous plusieurs formes, que nous n'exploiterons pas toutes ici. La première est sans doute la référence directe à une œuvre ou un auteur, qui convoque directement, au sein du discours diégétique, la parole d'un autre, appelant un commentaire qui ne fait pas uniquement partie de l'univers constitué par le texte. Autrement dit, pas une intertextualité d'imitation, mais bien une intertextualité référentielle, n'hésitant pas à mêler fictif et histoire, réalité et invention. L'intertextualité frontalière peut aussi être une chronique du monde tel qu'il est vu depuis la limite, ce qui peut inclure une mise en scène du centre, voire du reste du monde. Mise en scène, qui, dans beaucoup de cas, est bien loin d'être charitable.

a) Citations et commentaires

D'emblée, à en croire les premiers signes de littérature frontalière dès la fin des années 1970, la citation paraît trouver sa place parmi les épigraphes et les inclusions de paroles de chansons ou autres textes internes à la diégèse. Mais le processus s'accentue à partir du

milieu des années 1990, devenant quasi-omniprésent dans les textes des années 2000. Ecrire, c'est avant tout se placer dans un univers littéraire et culturel déjà balisé, et c'est déjà connaître à la perfection ce balisage.

La littérature de frontière doit aussi être considérée comme une méta-littérature : elle interroge un passif qui englobe des connaissances dans las plupart des domaines de sciences sociales, mais aussi tout ce qui est culture populaire propre à la Basse-Californie. Dans ce processus de revendication existe certainement une volonté de se définir culturellement face au Centre, une volonté de montrer que les repères n'existent pas que dans les salons littéraires de Mexico DF. Prendre une limite pour objet de création littéraire ne présuppose pas en effet ni une *tabula rasa* culturelle, ni encore moins une soumission à la culture centraliste : il s'agit en quelque sorte de « passer par-dessus » l'univers littéraire du DF, qui est somme toute moins proche que la mine de récits et autres formes d'écriture qu'est la Californie.

En quelque sorte, l'intertexte suit le même chemin que le reste : un chemin biaisé, aux solutions multiples, complexe et qui ne semble rien diviniser, ni consacrer, bien au contraire.

Comment s'établissent la plupart des citations ? Il est possible de les hiérarchiser en plusieurs catégories, la plus évidente étant la référence directe à un titre d'ouvrage dans une liste de lecture :

> El loco de Vasconcelos, secretario de educación pública durante la era posrevolucionaria, tipo realmente pirado, no solamente había escrito el libro más desquiciado de México, *La raza cósmica, […]* había puesto las semillas para que los sectores lumpen leyeran a los clásicos grecolatinos.
>
> No sé qué pensarán los europeos que inventaron todo ese conocimiento pretencioso, pero quisiera hacerles saber que todo ese mugrero sobrevaluado se vende en algunas zonas realmente penosas del tercer mundo […]. Quizás no sea necesario decírselos, porque en su lado del mundo ocurre exactamente lo mismo.
>
> […] conseguí desde los trece o catorce años *Ecce Homo* de Nietzsche, y (no miento) *Totalidad e infinito* de Lévinas; *Los pergaminos del mar muerto* de Pedro Gringoire, y *Los supervivientes de la Atlántida* de Juan G. Atienza; *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa y *¿Murió Jesús en Cachemira?* […] *La verdad sobre la falla de San Andrés* de Teodoro Osorio Avilés […], *La metamorfosis* de Kafka, *El spleen de París* de

> Baudelaire; *Aura* de Fuentes y los relatos de Sor Abeja sobre las visitas de Al Capone a los casinos de Tijuana […].[366]

Cette liste-manifeste, qui peut nous renvoyer aux définitions données par Trujillo Muñoz des antécédents culturels des auteurs et citées lors de l'introduction de ce paragraphe, a une visée programmatique. Il s'agit certainement de celle du narrateur identifié à l'auteur d'A.B.U.R.T.O. De même que son antécédent critique, elle marque parfaitement l'hétérogénéité évoquée plus haut.

Les textes cités sont de qualité et de notoriété inégale ; on trouve à côté de « classiques » de la pensée philosophique européenne moderne –Nietzsche, Lévinas- d'autres classiques, littéraires ceux-là –Baudelaire, Kafka, Fuentes, Vargas Llosa- mais aussi du bas de gamme, développant des théories fantastiques ou même la théorie du complot. Il est intéressant de voir qu'un seul auteur *chilango*, Carlos Fuentes, est mentionné –il l'était déjà d'ailleurs dans la liste de Trujillo Muñoz-, et pour un texte relativement bref qui n'est même pas son ouvrage le plus emblématique, *Aura*, et que ce texte est mis au même plan que des récits du journaliste de Tijuana Sor Abeja, spécialisé dans la chronique crapuleuse des années de la Prohibition.

De plus, l'introduction de la bibliographie personnelle du narrateur –celle qui l'a formé dans son adolescence, pour être plus précis- est marquée par deux termes dépréciatifs : la collection dont il parle, qui diffusait à bas prix et sur des supports de mauvaise qualité ce que le gouvernement central avait décidé être les indispensables de la culture générale mondiale, est annoncé sur un ton moqueur – *el loco de Vasconcelos, un tipo realmente pirado […] había puesto las semillas*…-. Vasconcelos est présenté par Yépez comme l'auteur du livre le plus *desquiciado* du Mexique, *La raza Cósmica* (1947), une sorte d'essai où il prédit l'avénement d'une société globale et supranationale, créée par une race ultra-métissée –ce qui n'est pas loin des délires de Mario Aburto et de son *Libro de Actas.* Il n'est néanmoins pas le seul à en prendre pour son grade : les auteurs européens, censés être le summum de la culture et indispensables au développement intellectuel du *lumpen*, sont également dépréciés –*conocimiento pretencioso*… *mugrero sobrevaluado-* ; leurs œuvres sont devenues des *baratijas* que l'on vend à bas prix au milieu d'autres, ou aux puces. A travers la présentation de ses lectures, le narrateur montre que la culture littéraire n'est pas impossible ni inaccessible à Tijuana, mais qu'elle fait appel à ce que l'être humain a de plus superfétatoire : se cultiver pour essayer de comprendre le monde, et finalement ne trouver que la confusion. Il s'agit en fait de lire pour citer, pour étaler une culture inutile, et non

[366] YEPEZ, Heriberto. *A.B.U.R.T.O*, pages 188-189.

pour comprendre le sens du monde. Cette vision parfaitement pessimiste s'ajoute à la présentation de l'auteur frontalier comme un individu cultivé, qui fait montre de sa culture à travers les titres qu'il a parcourus, mais cela ne veut rien dire : de même que tout le reste, la littérature extérieure est rabaissée dans le monde frontalier, et donc juste bonne à être parodiée par un univers qui satirise tout. La lecture existe comme méthode de glorification, comme élément représentatif d'une école à laquelle on appartient malheureusement et à contrecœur. A travers le travail intertextuel, c'est donc le statut de l'auteur dans le texte qui se profile.

Les listes de titres ne sont du reste pas rares dans *A.B.U.R.T.O*, mais elles concernent toujours soit l'auteur-narrateur, soit un genre bien précis de personnages, le protagoniste et la catégorie à laquelle il appartient, les fameux *maquilocos*, voire d'autres ; le ton est toujours le même : satirique, ironique, pessimiste. Leur rôle est de montrer la vacuité du culturel. Les ouvrages changent légèrement, mais les listes sont toujours similaires ; comme s'il s'agissait d'une certaine forme de répertoire propre à ces ouvriers semi-anarchistes qui hantent les usines de Tijuana, et auxquels s'identifie parfois le narrateur.

Ces listes bibliographiques seraient donc leur marque de fabrique, celle qui fait d'eux une catégorie à part dans l'univers industriel. Le fait qu'ils lisent ne les rehausse guère ; c'est sans doute ce qui fait partie de leur appellation de *locos* –encore un autre style de folie frontalière-, comme, en quelque sorte, celui qui a mis les livres entre leurs mains, *el pirado de* Vasconcelos. Et si un personnage est dit lecteur ou cultivé dans cette diégèse, c'est pour marquer son côté délirant.

Ainsi, à propos du sous-commandant Marcos, personnage plus ou moins réel, en tous cas auteur principal de son propre mythe, on peut lire :

> El subcomandante […] también tenía aspiraciones literarias, como Mario. Cuando escribía sus cartas o declarados, en ellos mezclaba historias tojolabales, monsivaísmo, fraseologías que recordaban los manifiestos dadaístas y estridentistas y poemas suyos mezclados con letras de Joaquín Sabina o trova cubana. [367]

L'allusion à l'œuvre de Marcos par le narrateur de Yépez semble ironiquement enfiler les références comme des perles, des références un peu plus latino-américaines et caribéennes que celles que l'on trouverait sur la frontière Nord, mais le coup de grâce est donné par la comparaison avec Aburto – *como Mario, tenía*

[367] *Idem,* pages 134-135.

pretensiones literarias. Pas plus que n'importe quel auteur, Marcos n'est grand. Le fait qu'il parvienne à jongler avec toutes ces références montre juste qu'il est aussi fou que la plupart des mexicains cultivés, et que peu de choses le différencient d'un *jodido* magnicide, si ce n'est que sa parole atteint une plus grande notoriété. Marcos n'est au fond qu'une émanation de cette culture mexicaine fragmentée ; et il fait partie du monde frontalier sans en faire vraiment partie, car le fait de se revendiquer d'un certain *ambitus* littéraire montre bien qu'il se situe d'emblée dans la marge, dans la limite.

Cette impression de jonglage et de tentative de créer une écriture multiple est du reste confirmée quelques pages plus loin quand on peut lire :

> Marcos leía a Pessoa. Y Marcos se ha vuelto uno de sus heterónimos. Marcos siempre ha querido ser un pinche escritor y ya. [368]

La référence à Pessoa parachève la vision critique de l'œuvre de Marcos: il n'est qu'un mixeur, un mixeur qui a su admirablement faire entendre sa voix et qui sait très bien que sa célébrité dépend de ce rôle de conteur, de transmetteur. Un transmetteur qui revendique, signe et donne sa parole. Si mixeur paraît trop technique et dépréciatif, on peut toujours considérer qu'en matière de littérature comme dans son action politique, il ne saurait être considéré autrement que comme un médiateur, en tous les sens du terme. Etre médiateur présuppose en effet conserver une certaine cohérence entre les différentes parties en jeu et parvenir à concevoir un discours qui ne peut déplaire à aucune des versions. De plus, se fabriquer des hétéronymes participe de cet état de choses : on démultiplie les versions selon les interlocuteurs, selon ce dont on veut parler. Marcos est devenu son propre hétéronyme dans le sens où tout ce qu'il dit participe d'une mise en scène, et que cette mise en scène vise à le transformer en écrivain, à faire de lui une figure littérarisée. Marcos n'existe au fond que parce qu'il est lu, parce qu'il insiste pour que son discours et ses connaissances littéraires, même si elles n'apportent rien de nouveau, soient à la portée de tout le monde. En cela, il rejoint Vasconcelos et sa volonté de créer un peuple cultivé.

En même ce point, sa figure s'oppose à celle de Mario, qui ne laisse personne lire son *Libro de Actas*, se contredit et finit par renier sa pseudo œuvre, et se rapproche de celle du narrateur –qui pourtant n'a cesse de l'égratigner-, dans le sens où il revendique une écriture de mélange de sources, hybride et intertextuelle :

[368] *Idem,* page 142.

> Y de la manera que les estoy contando esta historia, no culpen a la literatura. Francamente, de esta pobre tipa nunca he sabido mucho. A mí no me enseñaron a narrar los libros. […] Fue Tijuanita. Lo que Tiyei significa. Fueron los corridos de los Tigres del Norte, las telenovelas de Verónica Castro, *Alarma, la Carabina de Ambrosio* y los *Tijuana Bibles*. Fueron las mentiras de mi padre, las mentiras de mi madre, las que hicieron que yo decidiera seguir con las mentiras por otra parte. Ahora sí, habiéndome quitado la máscara o el sombrero para saludarlos, le sigo, putitos. [369]

Certes, les sources du narrateur-Yépez semblent bien moins nobles que celles de Marcos, mais elles ont le mérite de s'affirmer comme faisant partie de l'univers frontalier, puisque émanant de Tijuana, lieu que Marcos, du moins dans les années 1990, ne pouvait revendiquer.

La littérature n'est qu'un point de départ d'un long chemin où le mensonge motive l'apprentissage, comme si les sources grandioses ne menaient qu'à un ramassis infâmes de lectures de choses déjà milles fois lues par tous –puisque tout le monde y a accès, il n'y a aucune nouveauté pour personne à tout remixer- et qu'il fallait au contraire se servir des titres les plus bas et les plus ridicules pour créer une œuvre qui tienne la route, qui soit pure et dure, et qui se construise finalement sur l'inconscient collectif d'une partie du monde encore peu visitée par la grande littérature. Le narrateur-auteur, en appuyant son personnage sur des faits propres à la frontière, mais en utilisant des citations glanées un peu partout, renforce sa position et légitimise une fois de plus son discours.

b) Montrer la culture de l'univers décrit : un gage de réalisme ?

Quoi qu'il en soit, il semblerait que pour définir une forme de langage, il faille tout de même en passer parce que l'on lit ou ce que l'on reçoit comme culture dans l'univers où se situe la diégèse. Ces incrustations, que l'on pourrait voir à la manière de décors, de marques ou de citations musicales dans un film, peuvent également affleurer dans le roman contemporain. Mais il ne s'agit plus là de citer des titres, mais bien d'amener des extraits de textes, des paroles de chanson ou bien encore des

[369] *Idem,* page 136-138

discours rapportés. Leur introduction peut se faire à travers de la diégèse ou par une note de bas de page, mais leur présence ne se limite jamais à la simple situation spatio-temporelle du passage. Ils sont, bien au contraire, partie prenante du discours et éléments fondateurs de celui-ci.

Nous avons déjà évoqué dans le paragraphe précédent l'importance qu'avaient les chansons des Moonlights dans la construction narrative de *Como una cashora al sol* ; ainsi, le début du chapitre III, qui narre le mariage de Pedro et Maria Antonieta :

> Después de un redoble de tambor, los Moonlights empezaron a tocar, mientras los invitados aplaudían. *A través de mis sueños, te canté mi canción/la capilla del sueño le hizo una oración.*
> -¿Ya te enteraste de la araña que le salió a la gringa que deambula por la Revolushan?
> *Después de rogar a Dios por tu querer/mi sueño se hizo realidad/mi amor, mi ilusión, también mi corazón/dejaron por siempre de soñar.*
> -¡Cuál gringa, cabrón!
> - La loquita ninfómana.
> […]
> - Dicen que traiba meses con el peinadote ese…, y que tenía un nido…
> […]
> - ¿Cómo? … ¡Si la vimos todos, era un pinshi tarantulón!
> […]
> *Si te doy mi corazón/di que no me olvidarás/di que siempre serás fiel mi amor/si te doy mi corazón.* [370]

La conversation –d'un genre assez pittoresque- entre deux amis du marié est entrecoupée de la musique que les Moonlights, qui animent le mariage, sont en train d'interpréter. Considérer que les paroles des chansons sont juste là pour marquer le temps qui passe, les danses qui se suivent et situer la date précise du mariage serait réducteur. Plus que de marqueur spatiotemporel, la chanson sert en effet à rythmer la scène –tout comme l'épigraphe annonçait déjà, d'une certaine manière, la rythmique et le langage de l'œuvre-, et à ponctuer le discours et les actions des deux amis.

Le sens réel des paroles de la chanson –évidemment d'amour, comme apparemment toutes celles des Moonlight- n'a rien ou presque à voir avec les conversations qui s'y tiennent, si ce n'est peut-être souligner leur vacuité et au contraire signaler le non-dit capital de la scène –l'un des deux interlocuteurs, Beto, est amoureux de la sœur de la mariée mais n'ose pas l'inviter à danser-. La musique est là comme élément de ponctuation, comme une sorte de rythme lancinant qui marque plus inconsciemment

[370] CONDE, Rosina. *Como cashora al sol*, *op. cit,* page 31-32.

que sciemment, tout le chapitre étant construit de manière à intercaler la discussion des deux jeunes gens avec les paroles des différentes chansons. La citation permet non seulement de rythmer ce propos, mais aussi de créer une sorte distance ironique entre le langage de la chanson, propre au romantisme un peu *cursi* des années 1960, et celui, très cru, qu'utilisent les deux personnages.

Ce chapitre trouve du reste une sorte de pendant encore plus satirique et encore moins romantique quelques pages plus loin, au milieu du chapitre V, quand Cristina, la sœur de María Antonieta, finit par se marier, et que Beto –désormais soupirant éconduit- obtient enfin sa danse –les paroles de chanson sont, bien évidemment, toujours des Moonlights- :

> *No mires las agujas del reloj/y abrázame más fuerte que es mejor,/olvídate que tienes que partir/ya tiempo habrá después para sufrir*
> - Prométeme una cosa.
> - ¿Qué?
> - Que si ese culero te hace algo…
> - ¿Y ora, por qué le dices "culero"? ¿Te hizo algo?
> - Calmada, calmada. Escúshame.
> - Oquey, pues.
>
> *Bailemos solamente una vez más/ cual si lo nuestro fuera a continuar*
> - Que si alguna vez este bato te hace algo, me vas a venir a decir a mí.
> - ¿Y a ti por qué, cabrón?
> - Porque yo te voy a defender.
> - No seas tan cursi, Beto. ¡A defender!; ¿de quién, pendejo?
>
> *No olvides tú que al irte, ya nunca he de pedirte/que bailemos solamente una vez más.*
> -¿Ya oístes?-aleccionó Cristina subrayando: *no olvides tú al irte, ya nunca he de pedirte/que bailemos solamente una vez más.* [371]

Plus que le premier mariage, cette scène montre un décalage entre les propos sirupeux de la chanson, avec toujours le même rythme lancinant, et ceux des personnages. Le champ lexical employé par les Moonlights est toujours celui de des chansons d'amour populaire : un vocabulaire assez réduit, aux rimes simples, dont le thème unique semble être l'amour et sa perte. Le dialogue entre Beto et Cristina est clairement d'un autre registre. On remarque déjà l'emploi de mots appartenant au registre vulgaire, voire grossier – *culero, cabrón, pendejo-*, les propos agressifs que tiennent l'un et l'autre, le premier envers son rival, la seconde envers son soupirant éconduit. Le fait qu'à la fin Cristina reprenne les paroles de la chanson pour

[371] *Idem,* page 63. La graphie des dialogues reproduit fidèlement celle de l'édition utilisée.

mieux accabler Beto ajoute au décalage et à l'ironie de la scène. La chanson des Moonlights ne sert là plus uniquement à rythmer le dialogue entre les deux personnages, elle sert surtout à marquer le décalage qui existe entre l'univers policé du mariage –même s'il s'agit d'un mariage contre la volonté d'une partie de la famille- et les tractations entre les personnages. La chanson, bien que ce soit une chanson de rupture, marque une certaine image des rapports entre les sexes ; une sorte de cliché fait de galanterie, de regrets et d'amour réciproque, alors que le dialogue, violent et cru, montre la dure réalité : Beto n'accepte pas le mariage de celle qu'il n'a pas osé courtiser quand il était encore temps, et Cristina défend une image de son couple qui n'existera jamais –comme le lecteur, elle sait que Miguel, son mari, est violent et toxicomane-.

Plus qu'une simple ponctuation, les paroles de la chanson semblent marquer la différence qui existe entre le monde virtuel et simple des paroles de musique pop, et l'univers complexe et dur de la réalité frontalière.

D'autres citations permettent d'emblée d'introduire un univers. Ainsi, dans « Tijuana City Blues » (titre, qui, évidemment, doit tout à Kerouac), le libraire introduit, de par des titres d'ouvrage, le monde des poètes *beat* :

> - William S. Burroughs. Novelista norteamericano. Ligado a los beats. Trotamundos. Vivió en muchas partes del planeta. Es conocido por sus novelas sobre el mundo de las drogas y las diversas formas de perversión sexual. […] Aquí tenemos varias obras suyas. *El almuerzo desnudo, Nova Express, Ciudades de la muerte roja. […]* [Esos] son Allan Ginsberg, el poeta beat más reconocido, y este es Jack Kerouac, el que escribió *En el camino,* una especie de crónica de vagabundos por las autopistas de los Estados Unidos.[372]

La situation ne peut donc plus être claire : le lecteur va se retrouver immergé dans un univers correspondant à un monde littéraire certes disparu, mais pouvant encore être cité comme référence, et comprendre ce monde lui permettra de venir, en même temps que l'avocat Morgado, à bout de l'énigme posée par *El Güero.* Il s'agit donc de mettre bout à bout toute une série de citations. Un peu plus loin, Morgado cite directement la biographie de Burroughs pour provoquer une réaction chez son client, dont le nom du père tant recherché n'apparaît pas dans le texte :

> Morgado se puso a leer el párrafo que deseaba que su cliente se pusiera a escuchar

[372] TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. « Tijuana City Blues » *in Tijuana City Blues*, *op. cit.* pages 12-13.

> con atención.
> - "Desde su primera noche en la cárcel, Burroughs supo que había una buena oportunidad de salvación. Bernabé Jurado, su abogado, le hizo ver que Joan estaba muerta y que de ahí en adelante debía preocuparse por él mismo, por la forma de salir lo más pronto posible de prisión. En su favor estaba el hecho que los mexicanos ven a la muerte como un acto cotidiano que no les impresiona demasiado. […] Esa fue la suerte de nuestro escritor: haber matado a una mujer en un país donde la vida no vale nada y si es la vida de una mujer, mucho menos que eso."
> - Pinches gringos, farfulló el güero. Siempre viéndonos como unos salvajes. ¿Y ellos qué? ¿Puros santos? Puros asesinos en serie, puros deschavetados de mierda.
> Morgado estuvo de acuerdo […][373]

Cet extrait, d'une biographie de Burroughs – dont le titre ne sera pas mentionné, on sait juste que le libraire l'a donnée à Morgado en lui disant « *para que te ilustres* »- est d'autant plus intéressante qu'elle montre une vision partisane des faits, mais qu'elle est aussitôt contredite par les personnages, du moins dans ses aspects idéologiques. On ignore si l'auteur de ce texte est vraiment un *gringo*, mais en tous cas il prend parti et marque bien son extériorisation du monde mexicain (*« nuestro escritor », « en un país »)*, ce qui provoque la colère –bien justifiée- du *Güero.*

La citation joue donc ici un double rôle : informative, elle nous instruit sur la manière par laquelle Burroughs a été arrêté après qu'il a tiré sur son épouse et tué cette dernière, et sur la manière de laquelle il a négocié pour sortir de prison, données qui seront capitales pour la compréhension du reste de la diégèse, mais aussi sur la manière avec laquelle cette biographie est reçue par les deux intéressés, Morgado et son client ; cette réception nous éclaire sur la probable provenance de la biographie, dont l'auteur omet de citer le nom ; une ancienne biographie *gringa* dont le libraire dit qu'elle est la plus fidèle, mais pas la moins partisane, sans doute.

Ainsi, cette sorte de citation permet en quelque sorte d'avancer dans le schéma diégétique et d'amener d'autres informations. Comme il s'agit d'une citation, elle exclut le personnage inventé qu'est Timothy Keller, le père du *Güero.* Par ce texte, l'auteur dresse un nouveau pont entre la réalité et la fiction.

Cette recherche d'une réalité palpable et textuelle apparaît aussi, dans cette même nouvelle, à travers des citations de titres de journaux et d'articles :

[373] *Idem,* page 19.

> - ¿Qué periódicos son ?
> - *Excelsior* y *El Universal* de septiembre de 1951 a diciembre del mismo año. Y el *Heraldo* de diciembre de 1951 y enero de 1952. Solo las secciones de la nota roja. Los dos primero, como supongo debes saber, son nacionales. El último es bajacaliforniano, publicado en Tijuana.
> […]
> Aidé alargó la mano y tomó un libro de su escritorio […]:
> […]- Es una crónica de viaje. La hizo Fernando Jordán, un reportero de la revista *Impacto*. Se publicó en 1951. Así que te va a servir para que te ambientes de esta época. [374]

Il semblerait que la connaissance d'un lieu ou d'une époque passe par une lecture assidue des traces écrites qu'ont pu laisser ses habitants. Le travail de Morgado, plus que celui d'un enquêteur classique, est plutôt celui d'un archiviste ; il doit avant tout composer avec des sources. C'est ce qui, au chapitre précédent, nous faisait dire que, sans aucun doute, la série de ses aventures était avant tout un travail historique, et que le roman policier ne servait qu'à marquer une structure fortement frappée par le crime et la Mort. La littérature joue donc le rôle d'indice, de traces, du moins dans « Tijuana City Blues », car les trois autres épisodes seront beaucoup moins représentatifs de cet état de fait.

Cette intertextualité par titres se manifeste au long de la diégèse de la plupart des ouvrages, mais de manière beaucoup moins caractéristique qu'ici, où elle est flagrante. Des références ponctuelles se trouvent ça et là, marquant la griffe de l'intertextualité superficielle sur le style. Pour mémoire, on se souviendra de Duloth, dans *Espantapájaros*, comparant la réalité à un film d'Ed Wood ou à un épisode de *X Files*, sans que pour autant ni le narrateur ni lui-même s'y attardent. L'intertextualité peut ainsi se réduire à une sorte de clin d'œil, une référence pour *happy few,* ces *happy few* qui partagent le système référentiel de l'auteur, celui de la frontière des années 1990 ; univers qui s'est déjà fortement mondialisé et qui pourrait être transposé n'importe où, pourvu que l'on s'intéresse un peu à la science-fiction.

Mais au-delà de la simple superficialité, une intertextualité plus profonde, souvent structurelle, se trouve au sein d'autres œuvres. Il s'agit maintenant d'analyser quelles sont ces structures, et, si hypotextes il y a, ce qu'ils sont et d'où ils viennent, et ce que la littérature frontalière peut apporter de nouveau à leurs structures.

[374] *Idem,* pages 25-26.

c) Hypotextes et hypertextes

Les citations simples que nous avons vues dans le paragraphe précédent se distinguaient de par leur hétérogénéité. De même que les épigraphes, elles peuvent en effet être issues de la littérature la plus savante comme des chansons populaires ou d'autres médias. Il s'agit maintenant de considérer d'autres formes d'intertextualités, c'est-à-dire des contaminations structurelles.

De même que les autres formes d'intertextualité, celle-ci est diffuse et peut venir de différentes sources. Ainsi, de l'aveu même de son auteur[375], « La Zona Libre » aurait pour hypotextes diverses nouvelles de science-fiction, dont la plus influente serait *Farenheit 451*[376] de Bradbury, une sorte d'archétype dans la construction de nouvelles d'anticipation (et rappelons-nous que, pour Genette, construire dans un style était la forme la plus flagrante de l'imitation, et partant, de l'intertextualité).

Plusieurs points communs entre les deux textes permettent de confirmer cette parenté : la présence d'une société totalitaire, dominée par les médias audiovisuels, où tout ce qui s'oppose au régime est voué aux gémonies et vilipendé dans lesdits médias, et où la frontière entre la réalité et la fiction est tellement ténue que n'importe qui, dans son monde quotidien, peut faire la une des images de propagande –dans « La Zona »- ou de fiction –dans *Fahrenheit*-. Un autre point commun évident est une certaine ironie omniprésente et la fin dans un autre monde, qui échappe au contrôle du régime et est peut-être bien celui de la Mort. Bien entendu, *La Zona Libre* n'est pas une reconstitution fidèle mais bien une sorte de translation de certaines problématiques de *Fahrenheit*, qui s'interroge surtout sur l'asservissement par les médias et la déculturation croissante ; *La Zona,* elle, se pose comme la résultante d'un monde où déjà les pires cauchemars de *Fahrenheit* auraient abouti.

La translation, comme tout processus mathématique, implique la transformation et la réactualisation de certaines données, qui restent similaires à celles de l'original tout en ayant les caractéristiques du nouvel espace de référence. Stylistiquement, il n'y a guère d'abaissement de degré stylistique entre *Fahrenheit 451* et *La Zona Libre* –on serait donc dans ce que Genette appelle imitation sérieuse ou *forgerie*- pour la bonne raison qu'il s'agit d'une réactualisation et d'une reconstruction, voire d'une réappropriation d'une forme de récit montrant les peurs des intellectuels californiens des années 1950 transposées dans le registre

[375] Voir interview en annexe, page XXX.
[376] BRADBURY, Ray. *Farenheit 451.*

des craintes des intellectuels mexicains de la fin du XXe siècle. Le risque demeure le même, il change juste légèrement de forme. Le protagoniste de *Fahrenheit* était un homme jeune, intégré à la société, qui découvre ses travers et devient un fuyard. Les protagonistes de *La Zona* sont d'anciens résistants, déjà âgés, qui ont toujours lutté et dont il s'agit du dernier combat.

Plus court que *Fahrenheit*, la *Zona* ne s'appuie finalement que sur la fin du récit, c'est-à-dire la chute, décrivant par bribes la société environnante. Là où Bradbury pose et décrit un monde contaminé par les mensonges des médias et fier de l'être (sauf pour ces révolutionnaires que des brigades de jeunes gens bien sous tout rapport éliminent certaines nuits), Trujillo Muñoz ne laisse qu'entrevoir, à la manière d'un collage, ce que disent ces médias, ces groupes aliénés et heureux dans leur aliénation mortifère, ou encore justement ces brigades de jeunes lancés à la poursuite des vieux révolutionnaires. Il y avait peu d'espoir dans le monde de Bradbury, il y en a encore moins dans celui que Trujillo Muñoz peint dans *La Zona*. Le monde qu'il construit, en effet, n'a pas besoin d'être longuement décrit pour faire sens : le lecteur avisé identifie d'emblée la référence à Bradbury et donc la tonalité qu'elle donne ; finalement, *La Zona Libre* montre, par petites touches, toute l'horreur du monde frontalier tel qu'il sera en reflétant un texte qui montrait toute l'horreur de la société de consommation et des médias de masse. L'usage d'un tel hypotexte permet d'entrer rapidement dans le vif du sujet, de s'attaquer directement à la fuite vers le point de mire de la construction de la nouvelle : la fameuse Zona Libre du titre. A travers la réutilisation d'une partie de la structure d'un ouvrage classique de l'anticipation états-unienne, Trujillo Muñoz marque donc une translation des problématiques de déshumanisation ; qu'il est peut-être venu le temps aux habitants de la frontière de se poser des questions au lieu d'accepter l'aliénation offerte par les médias et magasins venus d'ailleurs. La nouvelle ayant été publiée en 1991, il est évident qu'il avait été visionnaire quant au plan Guardian et à ses conséquences –de même que Bradbury, en son temps, l'avait été en dénonçant le côté addictif des jeux télévisés et des *soap opera*.

Cette intertextualité hypo et intertextuelle peut aussi se manifester à travers la création de personnages dont bien des caractéristiques sont empruntées à d'autres récits. Ainsi, d'Ofelia, la maîtresse de l'un des narrateurs de « Berlín 77 », il est dit :

> **Nico**
> […] El mito de la mujer de la voz glacial y cavernosa se ha extendido y la infeliz Ofelia siempre pretendió ser una réplica. Infiel. A sus propósitos los echó al triturador de basura, tiñó su cabello no de rubio, sino de negro, para verse

> más interesante, porque el negro oculta muchas cosas.
>
> […]
>
> Alguna vez alguién imaginó la muerte física de Nico en una tarde de bicicletas y desórdenes cardiacos. El peso del exceso. Su voz se escuchará mucho tiempo, como ahora. Ofelia murió en el agua una noche de desórdenes mentales y respiratorios. Sus gritos son un eco que escuchará eternamente, como ahora.
>
> **Morticia Adams**
>
> **[…]**Morticia Adams siempre pareció una anfitriona delicada y obsequiosa, toda una dama. Bien por Anjelica Huston, pero nadie como Caroline Jones para interpretarla. Nadie con esa mirada maliciosa y sabia. Nadie con acciones tan puras.
>
> Nadie como Ofelia se entusiasmaba tanto en Halloween […] Nadie como ella para enloquecer un día de ésos. […][377]

En invoquant une figure fictive –et les actrices qui l'ont interprétée-, celle de Morticia Adams[378], et une figure ayant existé, celle de Nico, le narrateur place son personnage dans le schéma culturel de deux héroïnes de la culture pop des années 1970. L'héroïne ne peut agir et exister comme elles, sa mort même est évoquée à l'aune de celle de Nico ; bien que différente en substance, elle n'existe qu'en comparaison avec ces deux personnages et se construit donc de la sorte. Des échos de cette comparaison jalonnent le livre ; le personnage insiste pour fêter Halloween –qui, on le sait, est l'apanage des personnages *dark* comme Morticia Adams-, elle songe à assassiner la fillette qu'elle a kidnappée avec ses deux amis et dans sa mort se répètent à nouveau les termes qui la comparaient à Nico. Il est intéressant de voir qu'il s'agit du seul personnage à bénéficier de ce traitement de faveur, puisque aucun autre ne sera comparé ni à quoi que ce soit ni à qui que ce soit. Néanmoins, cette double comparaison situe Ofelia dans le récit et marque ses actions. C'est donc avant tout l'intertextualité qui la fonde, et partant, écrit son existence avant même que le narrateur ait pu former son destin. Elle sera donc une sorte d'héroïne de film *gore* inscrite dans une affaire criminelle parfaitement crapuleuse.

La comparaison, du reste, va plus loin qu'une simple identification. Le modèle, posé d'emblée dans des gestes étranges, est aussitôt assimilé à Ofelia par des structures récurrentes (*de desórdenes y…* ou *nadie como*). Présentée en second, elle ne semble qu'être la résultante des comportements figés de ses idoles, et le mouvement rétrospectif du narrateur

[377] GUTIERREZ VIDAL, Carlos Adolfo. « Berlin 77 » *in Berlin 77 y otros relatos*, op. cit., pages 55-56
[378] Personnage de la série « The Adams Family » série états-unienne des années 1970-80, d'où est tiré un film en 1992.

du fragment (non identifié) ajoute à cette identification ; en effet, Nico est morte et Morticia ne vit que dans les épisodes de la série dont elle est l'une des protagonistes : toutes deux sont enfermées dans des devenirs clos, ou dans des récits de devenirs, et c'est précisément ce qui attend Ofelia, qu'elle le veuille ou non. Notons du reste que l'auteur se permet, au-delà de ces références intertextuelles hautement signalées par la mise en page (nous avons jugé bon de reproduire le gras et l'alinéa originaux), d'en créer une troisième, cryptée, relative à la mort de l'étudiante : *murió en el agua en una noche de desórdenes mentales y respiratorios* –manière assez ampoulée de dire qu'elle est morte noyée et folle-, ce qui, au vu du prénom du personnage, ne peut être qu'une référence évidente à l'Ophélie shakespearienne. Le personnage est ainsi formaté : Nico pour l'être, Morticia pour le paraître et une mort fidèle à son prénom, comme si sa construction ne pouvait que se baser sur l'intertexte.

Au-delà de cette construction littéraire proche de celle d'un monstre de Frankenstein de papier, il existe des figures encore plus multiples : celles de représenter un personnage public existant ou ayant existé, à un moment précis de la diégèse. Un premier exemple pourrait être cette représentation d'Octavio Paz qui apparaît furtivement dans *A.B.U.R.TO*, lors de l'épisode de l'émission de Chabelo :

> Detrás de uno de los millones de televisores, una mujer le pedía a un poeta que observara aquel fenómeno "sociológico". El poeta había escrito en uno de sus libros que el mexicano es un ser hosco, retraído, que padece el complejo de inferioridad. El poeta había robado esta idea a un filósofo llamado Samuel Ramos […] Este domingo Octavio se encontraba especialmente decaído, roñoso, apartado, tirado en su cama.
>
> - Octavio, mira eso. El muchacho va a jugarse todo para poder conocer qué le espera detrás de la cortina, *todo o nada*, ¿comprendes, Octavio? *Tú* tienes razón. El mexicano está resentido, pero en ciertos momentos, la fiesta, la revolución o la katafixia[379], el mexicano estalla.
>
> En la cara de Octavio se trazó una gran sonrisa y en el mismo momento saltó de la cama, abriendo los brazos y las piernas, ¡yupi! reventando su apretada piyama.[380]

La première remarque que nous pouvons faire, c'est qu'il s'agit avant tout d'une représentation particulièrement iconoclaste et sans ménagement de Paz. La manière de l'introduire est peu fortuite : pourquoi, des millions de latino-américains regardant cette

[379] Epreuve finale du jeu télévisé en question.
[380] YEPEZ, Heriberto. *A.B.U.R.T.O.*, *op. cit*. pages 33-34

émission, il a fallu que ce soit Paz qui soit choisi ? Le but est évidemment, une fois de plus, de s'attaquer à tous les côtés sacrés de la littérature mexicaine, en parodiant le personnage public plus que l'écrivain.

Comme tous les portraits de personnages ayant existé présents dans *A.B.U.R.T.O.*, Yépez s'ingénie à faire ressortir certains détails ridicules : mise en scène du personnage *tirado en su cama,* en pyjama trop serré, vexé que sa théorie –qu'il a volée à S. Ramos- ait été attaquée. Que cette théorie se confirme en regardant Mario enfant jouer à quitte ou double dans un programme télévisé de bas étage n'est pas non plus pour rehausser le statut du personnage que Yépez, quelques pages plus tôt, a qualifié de *gran sapo de la poesía*[381], un personnage éminemment intertextuel puisqu'il a *tragado y vomitado « la cultura universal »*[382], symbolisant ainsi le rapport de l'écrivain mexicain de l'ancienne école –et partant, du *chilango-* à l'intertextualité. Par ce bref portrait, l'homme de lettres est montré comme n'importe quel Mexicain dans les descriptions de Yépez : orgueilleux, cynique, et très occupé à regarder le spectacle assez affligeant de son pays à la télévision. Le fait que la femme –est-ce l'épouse de Paz ?- compare, dans sa remarque, la Révolution –avec une majuscule- avec la fameuse *katafixia* ajoute au côté ridicule de cette comparaison. Pas plus que les autres figures évoquées dans le roman, Paz ne sort grandi de cette incrustation dans la fiction, bien au contraire. Il est, de plus, utilisé comme élément spectateur de la volonté précoce de Mario d'être un animal médiatique. Mais alors qu'au moment du meurtre du candidat à la présidentielle, le regard du Mexique (voire du monde entier) est évoqué dans son ensemble, ne cherchant pas de personnalité relevante pour étudier le « cas Mario », ici, deux spectateurs se détachent du lot : Paz et la femme avec qui il se trouve, deux personnages qui tirent aussitôt des conclusions, qui serviront plus tard, lors de l'amère et pessimiste morale de l'histoire.

Octavio Paz n'est évidemment pas la seule figure qui peut apparaître de manière équivoque, biaisée ou subordonnée aux actions des personnages frontaliers –qui eux, occupent forcément le devant de la scène et le premier plan de l'écran, s'il faut filer la métaphore télévisuelle-. La déconstruction d'un mythe peut aussi venir d'un travail sur des figures littéraires appartenant au fond classique de la littérature en langue espagnole. A ce titre, la nouvelle « Golden Showers (Platero y tú)[383] », de Carlos Adolfo Gutierrez Vidal, est passablement intéressante.

---

[381] *Idem,* page 21.
[382] *Idem*
[383] GUTIERREZ VIDAL, Carlos Adolfo. « Golden Showers (Platero y tú) » *in Berlin 77 y otros relatos*, *op. cit.* Pages 75 à 105.

Comme nous avons pu le dire dans l'introduction du chapitre précédent, le titre de la nouvelle renvoie directement –bien que partiellement et de manière détournée- à un classique des lettres ibériques, *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez. Le choix peut paraître curieux –sauf peut-être si l'on considère les attaques qu'ont faites certains surréalistes à propos cette œuvre- ; dès le titre, de plus, il est évident que le but est de déstructurer l'original, en quelque sorte de le déchirer littérairement parlant.

Le travail littéraire de déconstruction est basé sur la lecture ou la relecture, mais une relecture extériorisée, vue de l'extérieur (d'où sans doute le sous-titre *Platero y tú)*, qui fait de plus en plus appel au regard à la fois d'un autre lecteur, mais aussi d'un autre auteur. *Platero y yo* décrivait la relation curieuse entre un narrateur (peut-être Juan Ramón Jiménez ?) et un âne-interlocuteur (l'allocutaire était donc l'animal). Ici, l'âne n'est pas toujours l'allocutaire, sauf peut-être dans les passages les plus ouvertement érotiques :

> Si tú te vinieras con la « Mija » aprenderías el ABC de la sirenita. Toda ella de carne rosa. Pero eres tan grandote […] que vale más que otro se coma la carne de membrillos de tu merienda. […]
> En qué sillita te ibas a sentar, Platero. [384]

« Golden Showers (Platero y tú) » pourrait être considéré comme doublement parodique : d'un côté, il retranscrit et retravaille le langage de Juan Ramón Jímenez en espagnol du Mexique frontalier, d'un autre, il transforme le Platero initial, construit pour les enfants, en figure hautement érotisée et sexuée. Mais cette transformation – de destinataire, générique ?- a-t-elle quelque chose à voir avec l'univers frontalier ? D'un point de vue purement référentiel, nous serions tentés de répondre que non. Mais d'un point de vue structurel, la chose est indéniable : à mesure qu'avance la nouvelle, on voyage vers les frontières de l'illisible et du texte pour le texte. En désossant un classique des lettres modernes espagnoles, l'auteur cherche à montrer que la frontière entre le sens et le non-dit est floue, instable, et surtout s'enfonce de plus en plus dans l'inextricable et l'inexplicable. L'*excipit* marque cependant un retour au *Platero* original, mais il s'agit d'un retour biaisé et polysémique :

> de[385] niño tenía un horror instintivo. odiaba que los animales hablaran en boca de los fabulistas o viceversa. a los fabulistas que todos llevamos dentro. […] Platero no está muerto, vive por siempre el burro que todos llevamos dentro. […]

[384] *Idem,* page 80.
[385] La graphie reproduit fidèlement celle de l'édition utilisée.

> de niño odiaba los fabulistas que todos llevamos dentro. *all the children are insane. Beautiful friend, ¿*no odias las vísceras en boca de esos niños fabulosos? vive por siempre, sé feliz, no cambies, ¿y ahora por dónde? lo escribimos mal. si no por dónde. [386]

Plusieurs remarques s'imposent : d'abord, la fin de la nouvelle marque son appartenance au monde frontalier en utilisant l'anglais comme manière d'interpeller un allocutaire dont on ne sait plus très bien s'il s'agit de Platero ou du lecteur ; ensuite, le narrateur semble confondre le fabuliste (J.R. Jiménez ?) avec l'animal qu'il fait parler ; enfin, il entretient la confusion entre les différentes instances : l'âne, le fabuliste, le lecteur, le narrateur. Si *Platero y yo* avait une visée édifiante, « Golden Showers (Platero y Tú) » a ouvertement une visée déconstructrice. L'équation Platero+*yo* chapeautait un dialogue à destination des enfants, un texte entraînant forcément deux instances incluses dans un processus évolutif et binaire. Celle que propose Gutiérrez Vidal est quelque peu complexifiée : en posant Platero+*tú,* l'auteur introduit une troisième dimension où l'énonciateur ne fait pas partie du discours de base, mais ne s'y trouve que comme observateur de la relation qui se noue entre un Platero surréaliste et une entité fantomatique que l'on suppose être le lecteur. Il s'agit donc d'une forme d'imitation particulière, d'une sorte de pastiche augmentatif, parfaitement postmoderne. L'influence de la frontière semble bien être réduite à la portion symbolique, à une sorte d'échange impossible entre la trame classique et la réécriture, à la fois plus complexe et moins intelligible, se construit autour de pistes qui n'apportent, bien souvent aucune réponse et ne font que semer d'autres pistes, qui ne font pas toutes sens –pensons notamment à la page 90, où entre plusieurs lignes illisibles apparaît, graphié correctement, le nom de Deleuze-. « Golden Showers… » pourrait être vue comme un exercice de style étrange, inabouti, où au fond le seul but est de s'adonner à une réécriture morcelée, sans qu'en surgisse une problématique bien définie. La nouvelle n'en reste pas moins l'un des textes les plus hypertextuels de notre *corpus* pour lequel, cependant, il y a peu à dire au-delà de l'exercice purement métalittéraire.

[386] *Idem,* page 107. La typographie respecte fidèlement celle de l'édition utilisée.

*

Par les figures que nous avons évoquées, la littérature frontalière semble marquer son rapport aux textes externes, n'appartenant pas à son mouvement ; des rapports aussi complexes et multiples que son rapport au réel ou à la limite. L'hétérogénéité, une fois de plus, est de mise, non seulement en ce qui concerne les sources, mais aussi en ce qui concerne ses applications : il ne s'agit pas que de *tragar y vomitar* –pour reprendre les termes de Yépez- toute la culture possible, mais bien de trouver comment la placer et l'interpréter. De simple grille de lecture, elle peut devenir un véritable instrument de construction ; tout dépend, une fois de plus, du dessein de l'auteur. Le texte extérieur peut être à la fois l'origine, la base, ou uniquement une forme de définition des personnages, à travers notamment les listes de lecture que nous avons eu l'occasion d'évoquer.

Mais cette forme d'intertextualité peut être souvent vue comme découlant du post-modernisme et d'une littérature globalisée, et non propre à la littérature frontalière. Le dernier exemple que nous avons évoqué, « Golden Showers (Platero y tú) » en est sans doute la preuve la plus flagrante.

Pourtant, il existe une forme d'intertextualité qui ne peut découler que de la littérature frontalière : l'intertextualité entre ouvrages frontaliers, réelle ou fictive. Dans les deux cas, elle est hautement digne d'intérêt, car elle marque bien la construction d'un nouveau réseau interne.

3. Intertextualité frontalière

La littérature frontalière ne cite pas seulement des auteurs extérieurs. Parfois, elle se cite toute seule et crée des systèmes de références internes. Ces systèmes peuvent faire partie de la diégèse, définir des personnages, en introduire d'autre ou être complètement apocryphes –ce qui est plus rare quand il s'agit de citer des auteurs extérieurs-. Ecrire sur la frontière peut être aussi marquer son appartenance à sa classe littéraire et ses affinités, voire mettre en scène ses amis et connaissances comme personnages possibles de la fiction locale.

La littérature frontalière développe assez rapidement cette capacité à faire son autoportrait, bien souvent fictif et détaché de toute vraisemblance, tant il fait parfois parfaitement partie de la diégèse. Des figures de la presse ou de la littérature locale ne cessent ainsi d'être mises à contribution, créant une sorte de va-et-vient entre certaines œuvres et certains auteurs. Ainsi, dans « Tijuana City Blues », Morgado commence par lire le livre de Fernando Jordán sur Tijuana avant de rencontrer plusieurs critiques reconnus du Tijuana des années 1990 ; Leobardo Saravia Quiroz, un essayiste reconnu –puisqu'il est l'un des premiers à avoir réfléchi à l'idée d'une littérature frontalière propre à la Basse-Californie-, qui pense l'introduire dans le monde des auteurs et exégètes de Tijuana :

> - Su siguiente paso, licenciado: una conversación con el profesor Rubén Vizcaíno Valencia, mister Tijuana. […]
> - Ya me habían hablado de él. Aidé me dijo que entre Federico Campbell, el escritor, y este profesor me podían contar la historia completa de Baja California desde la creación del universo hasta nuestros días.
>
> […]
> - Maestro [Vizcaíno] quisiera presentarle… -intentó Leobardo.
> - […] Son la prueba viva, vivísima, de que José Vasconcelos estaba equivocado. El Norte no es lo que él decía. No somos –¡de ninguna manera!- la cultura de la carne asada y de los tacos de harina. […] Somos un México nuevo, el futuro de la nación mexicana, el espejo modernizador de la patria. [387]

Ici, il est donc fait directement allusion à un auteur de notre *corpus* –F. Campbell- et à un des historiens de Tijuana les plus connus, Rubén Vizcaíno. Si le

[387] TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. « Tijuana City Blues » *in Tijuana city blues*, *op. cit.* pages 39-40.

récit ne s'orne pas d'une rencontre avec Campbell, en revanche, celle avec Vizcaíno semble avoir été construite à la manière d'un portrait, tant les propos que tient le personnage sont exaltés et hors sujet. En tant que vecteur d'information –ce vecteur qu'est chaque personnage de roman policier-, Vizcaíno n'est pas très utile. Son introduction dans la diégèse, à la manière d'un *cameo*[388], sert surtout à définir d'où on parle et quelle littérature est en train de se former à Tijuana au milieu des années 1990.

Le discours de Vizcaíno a certainement été construit d'après le véritable Vizcaíno, l'incluant dans une diégèse semi-fictionnelle, puisque dans cette scène seul Morgado, le protagoniste, n'existe pas. Et si Vizcaíno ne jouera même pas le rôle limité d'informateur, en revanche, Saravia Quiroz accompagnera Morgado jusqu'au bout de son enquête, jusqu'à la maison de Timothy Keller :

> Leobardo condujo su carro atiborrado, como su oficina, de periódicos, discos compactos, videocasetes y revistas, hasta el número 547 de la calle Magnolia. […] Morgado se bajó y tocó el timbre de aquella fortaleza. Leobardo se le unió y allí se quedaron, como dos *homeless* que aguardaran un acto de misericordia. [389]

Ainsi, Leobardo Saravia Quiroz devient un personnage à part entière de la diégèse, puisqu'il accompagne l'enquêteur dans la partie la plus importante de son enquête, quand il se rend enfin chez le père de son client. Il devient même un personnage essentiel, puisque c'est lui qui conduit Morgado chez Keller, et qui, de plus, parle aux gardes du corps de ce dernier avec un *inglés de Oxford*[390]qui surprend Morgado.

L'introduction du journaliste et essayiste, non déguisée, dans le récit, a de quoi surprendre, mais elle se situe dans l'optique générale de « Tijuana City Blues », constamment à mi-chemin entre la réalité et la fiction, entre le mensonge et la vérité, entre le dit et le non-dit. Le rôle de Saravia Quiroz est finalement capital dans le sens où il symbolise la vision de l'intellectuel frontalier que Morgado ne peut représenter.

Ce qui est peut-être à l'origine du dénouement, où Leobardo Saravia Quiroz emmène l'exemplaire original de *Junky* de Burroughs que Keller cachait chez lui depuis les faits, quarante ans plus tôt :

---

[388] Au cinéma, désigne une apparition furtive du metteur en scène dans l'image, apparition qui peut n'avoir aucun lien avec la diégèse et tient plutôt du clin d'œil pour *happy few*.
[389] *Idem,* page 51.
[390] *Idem*.

- ¿Para qué quieres la caja? –interrogó Morgado.
- Es un original de Burroughs- respondió Leobardo. Es valiosísimo. Como un incunable.
- ¿La historia de un drogadicto se te hace importante?

Leobardo puso cara de profesor de la Ibero ante las sandeces de un alumno retrasado mental pero de buenas familias.[391]

Avec l'utilisation de Saravia Quiroz transformé en personnage, l'auteur introduit à la fin de sa nouvelle une réflexion d'ordre métalittéraire. Saravia Quiroz représente en quelque sorte le critique littéraire, et Morgado, pour sa part, le personnage d'enquêteur pour qui la justice et le droit comptent plus que toute forme de culture. Morgado est là pour chercher la vérité, pas pour construire une théorie littéraire. Le fait de lui adjoindre un essayiste connu dans l'univers des lettres de la frontière permet à l'auteur d'engendrer des discussions sur le rôle de l'art et de la société, mais peut-être aussi de se refléter dans le personnage de son collègue.

Au contraire de Yépez qui montrait Octavio Paz comme un cynique vautré devant la télévision, Trujillo Muñoz montre Leobardo Saravia Quiroz comme un personnage actif, qui prend part à l'enquête et commente ses résultats avec le fictif héros Morgado. Ce qui n'exclut pas une certaine ironie dans ces portraits, comme dans le cas de la présentation de Vizcaíno. Des exemples similaires, plus sporadiques, peuvent affleurer dans certains récits, comme dans la nouvelle « Señora Nina »[392] de Rosina Conde, où il est question du gratin littéraire des années 1990 de Tijuana –mais parmi les auteurs cités, seul Crosthwaite est encore connu à l'heure où nous écrivons ces lignes.

Mettre en scène le parnasse local serait une manière de s'inscrire dedans, de montrer comment sont –ou plutôt seraient- perçus les auteurs par un observateur extérieur. Peu d'ouvrages ont cependant généralisé le système jusqu'à ne mettre en scène que des acteurs de la culture frontalière.

Le roman mettant le mieux en scène le microcosme de la littérature frontalière est, à notre connaissance, *La Saga*…. Sa structure, comme nous avons pu le voir, appelait cette méta et intertextualité frontalière, puisque le sujet même de l'œuvre était l'écriture d'un texte sur la zone frontière. Encore faut-il s'interroger sur la situation et l'agencement

En effet, dès le départ, les appels de note, bien plus qu'ils ne nous parlent de l'œuvre –cette optique très sainte-beuvienne mainte fois constatée au long de notre étude-, mettent

[391] *Idem,* page 58.
[392] CONDE, Rosina. « Señora Nina » *in Embotellado de Origen*, *op. cit.*

en scène l'univers du mystérieux éditeur et citent des auteurs frontaliers bien connus, dont certains font même partie de notre *corpus* :

> Gabriel Trujillo ha mencionado en varias ocasiones que esto es una condición típica del escritor, en especial del narrador mexicalense. "Al verse atado a las condiciones socioculturales de la comunidad, donde el encierro y el aislamiento son definitorios en tiempos de calor, es común que los trabajos se mantenagan en una perspectiva de sumo respeto por parte de quienes lo escribieron. Esto es, cuando un narrador, poeta o ensayista mexicalense escribe un texto, es muy probable que le otorgue un valor más allá del que merece, y por eso lo desea integrar, en el contexto total de su obra […]."[393]

Ici, donc, une citation de G. Trujillo Muñoz, peut-être apocryphe, où il définit la manière d'agir de l'écrivain de Mexicali, se retrouve en explication d'un passage détaché de l'action diégétique –le chapitre 11-. Le texte –attribué à Trujillo Muñoz, et qui, du moins, ressemble assez au style de ses interviews- ne fait qu'une analyse superficielle du travail de l'écrivain de Mexicali, analyse qui insiste sur le rôle capital de la météorologie sur ce travail de manière somme toute assez farfelue-.

Ce qu'il est intéressant de voir c'est que, citant Trujillo, l'éditeur de *La Saga*, et partant, Espinoza lui-même, se placent sous l'autorité d'un autre auteur, plus ancien et plus connu ; peut-être plus en mesure de juger le roman de *El Órale* qu'un éditeur qui finira par y consigner ses histoires de cœur et ses crimes. Les références à Trujillo Muñoz, Di Bella et d'autres auteurs connus de la Génération de la Rupture (donc celle qui précède celle d'Espinoza, et peut-être aussi celle de l'éditeur) sont du reste omniprésentes tout au long du récit, comme si le récit d'*Órale* ne pouvait que se construire en référence à d'autres auteurs, à des formes déjà établies d'écriture frontalière, et que les tenants de celle-ci avaient le devoir de dicter s'il s'agissait oui ou non de littérature correspondant aux canons frontaliers :

> 83 […] Gabriel Trujillo : « yo creo que sí, creo que se trata de alguien formado en la novela de ideas, en el *corpus* literario como foro de expresión, pero que a la vez le intrigaba la formación de las tramas, lo cual proviene, según yo, de la afición del autor por revistuchas como *El libro vaquero*, las cuales leía con interés antropológico, pero también por gusto […]."[394]

[393] ESPINOZA, Alejandro. *La Saga : una noveleta filosófica. Op. cit.* page 56/
[394] *Idem,* page 147

Cette citation de Trujillo Muñoz, forcément apocryphe cette fois-ci, présente plusieurs intérêts. Tout d'abord, elle présente une pseudo-critique du romancier et essayiste sur le fameux roman d'*El Órale*, une critique parfaitement fictive, mais qui, curieusement, met en relief la culture acquise par O'Reilly, donc ses relations intertextuelles avec des auteurs peut-être plus canoniques (*novela de ideas)* mais aussi avec des supports qui l'étaient beaucoup moins (*revistuchas).*

Par cette construction, l'éditeur, et partant, l'auteur, construisent un double maillage, une sorte de retransmission de signal. Que marque Trujillo Muñoz dans sa description des connaissances littéraires de Seamus O'Reilly ? A nouveau cette hétérogénéité textuelle, des idées empruntées aux grands concepts littéraires et philosophiques occidentaux mêlées au plus bas de la culture frontalière, *El libro vaquero*, que le faux Trujillo Muñoz, pourtant le premier à reconnaître l'importance de la culture de masse et de la contre-culture, nomme *revistuchas*. Une fois de plus l'écrivain frontalier, plus que tout autre, ne peut être que celui qui assimile toutes les formes d'écriture possibles pour construire ses structures. Cette définition, bien qu'apocryphe, marque bien une certaine vision de la littérature frontalière, une vision où ce qui prime est la citation et la manière selon laquelle elle est détournée et/ou agencée dans le texte et la diégèse. A travers le livre d'O'Reilly, une partie de la critique littéraire frontalière s'exprime. Qu'elle le fasse de manière apocryphe et fictive n'est pas innocent : avec ses auteurs qui ont tous eu, à un moment ou un autre, des visées critiques, la littérature de frontière n'est que trop bien placée pour s'exprimer à la fois comme élément critique mais aussi comme élément fictionnel.

Cette vision prend des aspects encore plus étranges avec cette intertextualité propre au monde frontalier. En effet, il ne s'agit pas là d'une mise en scène de Trujillo ou de Di Bella au sein de l'intrigue de l'une des deux diégèses, mais bien de leur utilisation comme critiques, et la transformation de leur parole en élément capital de la construction de l'écriture frontalière. Espinoza construit ainsi des *à la manière de* parfaitement crédibles et tangibles… si le reste des notes ne venait discréditer cette hypothèse.

L'un des principaux rôles des notes est donc d'intégrer un personnage d'écrivain fictif et disparu de la circulation dans un monde dont il n'a jamais fait partie, à travers les commentaires de critiques reconnus, montrant aussi ainsi par là que le monde des écrivains de la frontière est univers aux limites bien définies et assez fermé. Mais cette représentation joue aussi un second rôle : celui de montrer que, plus que les références à la culture dite universelle, la littérature frontalière est prétexte à citation et à représentation à l'intérieur d'autres textes littéraires.

On remarquera cependant une chose : cette littérature est bien plus mise en scène que citée, comme si ses personnages devaient s'intégrer à une certaine forme de texte et de représentation textuelle. L'autre frontalier est donc aisément intégrable à un univers fictionnel, ou du moins fictionnalisé. Les rapports entre les auteurs peuvent être l'objet d'une représentation littéraire, mais sous certaines conditions : pas de citation directe –à moins qu'elle ne soit complètement apocryphe-, une présence à la fois comme personnage et comme autorité littéraire et un rôle accru dans la proclamation de l'importance d'une littérature frontalière (voir plus haut le personnage de Vizcaino dans *Tijuana City Blues*, par exemple). Les références propres à la littérature de frontière, à l'opposé des références extérieures, ne sont pas là pour jauger le niveau de culture de l'auteur, et encore moins de poser le rapport à l'externe. Elles sont là pour marquer, non sans un certain humour – l'éditeur de *La Saga* ne qualifie-t-il pas son travail de *servicio social que le estoy prestando a unos escritoretes locales*[395]- l'importance critique et structurelle d'une littérature en train de se construire, et qui par là même commence à instaurer certaines règles formelles.

Au fond, écrire sur les auteurs frontaliers, reconstituer le monde littéraire frontalier et utiliser, de manière propre ou détournée, l'image ou les paroles d'autres auteurs n'est qu'un acte revendicatif de plus ; cependant, il est intéressant de voir que l'on ne parvient pas encore à la parodie ou à l'imitation d'ouvrages frontaliers. L'horizon de notre étude (à peine une trentaine d'années) est certainement insuffisant pour que surgissent ces formes. Cependant, on peut déjà en détecter les prémices dans une partie des œuvres étudiées : *La Saga*… semble déjà marquer un pas en avant dans la construction d'un discours inclus dans une écriture propre. En ce sens, on peut noter une évolution de la référence aux modèles depuis « Tijuana City Blues », qui se construisait en prenant pour personnage un auteur frontalier, mais sur les aventures d'auteurs américains (la *Beat Generation)*, à *La Saga*…, qui finalement s'agence autour d'un auteur frontalier fictif pour couvrir toute la gamme d'autres auteurs présents dans le même univers.

*

L'intertextualité est un élément constitutif de la littérature frontalière en Basse-Californie. Comme nous avons pu le voir, elle se manifeste de manières assez diverses dont le point commun est indubitablement une grande hétérogénéité quant aux textes choisis et à l'emploi qui en est fait. Cette hétérogénéité s'accompagne également d'un

[395] *Idem,* page 112.

traitement multiple, souvent parodique, où l'humour et la satire jouent les rôles principaux. L'intertextualité n'est en aucun cas, pour la littérature frontalière, une manière de sacraliser de « grands ancêtres » ou de faire référence à des auteurs ou des éléments culturels plus proches pour mieux les admirer, mais bien une autre manière de démontrer qu'à proximité de la Ligne, tout se vaut, car tout est humain et tout ne fait que courir vers sa perte. Supposer le contraire conduirait à l'attitude passive si souvent décriée des *chilangos* envers ce qu'ils appelaient pompeusement « culture universelle ». L'intertexte est ici une forme de relation à l'autre à la fois libre et biaisée, une façon de prendre et de retransformer, de retraduire et de reconstruire à l'aune de l'univers décrit. Il est donc évident qu'il ne peut y avoir d'échelle hiérarchique et encore moins d'emprunt respectueux… d'autant que cette intertextualité formelle s'accompagne d'autres interdépendances, de contenu celles-ci : l'utilisation des mythes frontaliers.

B. Mythes urbains et frontaliers

Peut-être plus que n'importe quel territoire latino-américain, l'histoire récente de la frontière s'est construite autour d'une imagerie bien particulière, découlant à la fois des influences états-uniennes, mais aussi d'une partie de l'ancien imaginaire mexicain. Dire que la résultante des deux serait avant tout un métissage est relativement réducteur. L'imagerie frontalière a commencé assez rapidement à avoir une vie propre.

La plupart des mythes frontaliers apparus en Basse-Californie sont avant tout des mythes urbains, sans doute parce que les zones rurales qui voisinent la frontière ont, côté mexicain, aucun impact culturel ou presque. Ces légendes, ou ces histoires figées, mythiques, de la tradition orale, peuvent être divisées en trois grands thèmes : une sorte de bestiaire frontalier, dont le plus bel élément est sans aucun doute le susmentionné *Chupacabras* ; les récits de traversée de la frontière, qui se divisent en deux catégories, soit le passage en bonne et due forme par les postes de douane, soit le passage illégal par le Cañon Zapata ; et enfin, tout ce qui est lié à l'histoire du narcotrafic et à la délinquance, et à leur montée en puissance parallèlement au Plan Guardian.

Il est évidemment impossible de classer ces figures se répétant d'œuvre en œuvre dans notre *corpus* sous le signe de l'intertextualité, puisqu'il s'agit avant tout de références à des récits oraux de légendes urbaines omniprésentes dans l'imaginaire frontalier. Ces figures font partie d'un inconscient collectif qu'il n'est possible d'apprécier qu'une fois sur place, et qui se trouve là retranscrit pour la première fois en littérature. Il s'agit indubitablement de l'un des éléments les plus propres à la littérature frontalière : marquer l'appartenance à une sorte d'oralité, et coller les contenus en provenance de cette oralité dans des textes littéraires. Le but est donc de fictionnaliser le propos, de l'intégrer à la diégèse, au côté de l'intertextualité classique ; c'est la répétition au sein d'autres textes qui répercute le statut de mythe ou de légende pour le lecteur externe et non aguerri.

D'autre part, l'intégration de ces histoires marque une volonté de construire des variations sur des thèmes dont le reste du monde aimerait bien s'emparer : le *Chupacabras*, les *narcos*, la *Border Patrol*… Ces variations subissent le même traitement que celui de

l'intertexte : l'humour et la critique féroce dominent. L'origine des récits est composite : presse, rumeurs publiques, puis récits que, les uns après les autres, les auteurs tentent de faire sur des thèmes assez avoisinants. Par leur utilisation, ils écrivent en quelque sorte une nouvelle radiographie de l'inconscient collectif de Basse-Californie, inconscient collectif rigoureusement géographiquement localisé et qui ne saurait être conçu en un autre endroit.

Intéressons-nous d'abord aux étranges créatures que la Frontière peut engendrer, et sans doute tout d'abord à sa création centrale, le *Chupacabras*.

1. Le Bestiaire frontalier

Nous entendons user du terme bestiaire au sens large, c'est-à-dire voir ce qui, dans les représentations frontalières, semble se calquer sur un système de représentation propre aux inconscients collectifs et non au substrat littéraire.

Ces figures vont de créations animales particulières, le déjà mentionné *Chupacabras* ou Zonkey, la mascotte de Tijuana, à l'invention d'une sorte de petit panthéon local, un panthéon qui possède ses dieux, dieux qui semblent avoir été inventés dans des buts précis, qui correspondent aux réalités frontalières.

a) Du *Chupacabras* à Zonkey : le carnaval des animaux

Si la frontière devait se choisir une « mascotte », nul doute que le choix s'arrêterait sur le *Chupacabras*. Cette étrange créature, proche d'un loup-garou ou d'un vampire, a déjà été évoquée dans les pages précédentes. Son apparition, à la fin du règne de Carlos Salinas, en pleine crise, semble avoir été une invention des médias pour détourner l'attention, un coup de *storytelling* tellement parfait qu'il occupa les premières pages des journaux locaux pendant plusieurs semaines. Cette origine fallacieuse, dont personne n'est réellement dupe, et les mystères qui planent sur sa forme réelle, n'ont pourtant pas empêché, voire ont encouragé le *Chupacabras* de devenir une créature bien ancrée dans la littérature frontalière :

> Lo que primero apareció respeto al *Chupacabras* fueron los hoyos en los cadáveres de los animales. *Chupacabras* nunca fue completamente un *cuerpo*. Nunca nada completamente descriptible. Y aunque algunas veces fue imaginado como una clase de criatura criptozoológica, un reptil nefasto, una mutación globalfílica, una ave horripilante y carnívora, el verdadero cuerpo del *Chupacabras* eran los dos orificios dejados en los animales muertos. Un personaje consistente en un par de agujeros.
>
> Un cuerpo impuro y confuso que devela lo político.[396]

Ici, la définition effectuée par Yépez montre bien à quel point le *Chupacabras* est avant tout un objet de psychose collective, une psychose savamment orchestrée par le

[396] YEPEZ, Heriberto. *A.B.U.R.T.O*, *op. cit.* page 139.

pouvoir politique. L'imaginaire populaire offre au *Chupacabras* des formes en tout genre : un ptérodactyle –image utilisée par Trujillo Muñoz dans *Espantapájaros*-, un serpent, un animal au corps multiple ; mais ce qui fonde vraiment le corps de ce monstre, c'est l'empreinte qu'il laisse dans les corps des animaux qu'il saigne. Son corps n'existe que dans le fait de tuer, qu'en négatif ou en creux de son action. Ses dents ne sont matérialisées que par la marque laissée, et c'est d'ailleurs tout ce qui se matérialise de son corps, comme s'il n'existait que par l'empreinte de son crime –ce qui permettrait d'ailleurs d'établir un parallèle entre le *Chupacabras* et le personnage de Mario, qui finalement ne se révèle qu'à travers le magnicide qu'il commet-.

Cependant, au-delà de cette idée, le véritable corrélat du *Chupacabras* semble être Salinas ; sans doute parce que c'est lui qui l'a inventé :

> El Chupacabras, a huevo, fue parte del apendejamiento.
>
> Carlos lo encabezaba. […] Ya desde entonces Carlos planeaba regresar al poder algún día. Intentaba convencer a algunos grupos que debía ser reelegido. Carlos quería clonarse.[397]

Mais la relation entre les deux figures ne s'arrête pas là. Carlitos, en effet, nous dit le narrateur, *tenía como nagual*[398] *al Chupacabras*[399]. Cette référence aux anciens mythes mayas sous-entend qu'il est donc sous l'emprise d'une créature monstrueuse, ce qui lui aurait permis entre autres de devenir président du Mexique.

Par contre, le corps de Carlitos est amplement décrit, alors que celui du *Chupacabras* est d'une forme indicible. L'un est donc la partie émergée de l'iceberg, la partie visible, représentable, faussement honnête et morale, tandis que l'autre représente tout ce qu'il cache. On peut aussi y voir la représentation que tous deux rencontrent, à l'époque, dans les médias : Salinas étant le président, il est évident que l'on verra souvent son corps à la télévision, alors que le *Chupacabras,* comme tout bon assassin en liberté, n'existe de que par les cadavres qu'il sème derrière lui.

Par ailleurs, ses serviteurs les plus proches sont, dans l'épisode où il commandite le meurtre de son successeur, immédiatement caractérisés sous l'apparence de *Chupacabras* :

> Uno de los Chupacabras que ayudaba a la Gran Rata salió por el balcón resuelto a encontrar al hombre que el señor presidente requería. Aquel Chupacabras regresó a los

[397] *Idem,* page 139.
[398] Pour les mayas, animal qui définit l'esprit d'une personne.
[399] *Idem,* page 138.

> pocos minutos, de su pico colgaba un hombre desordenado.[400]

Ces employés-*Chupacabras* vont donc rechercher l'assassin promis ; l'animalisation est constante tout au long du passage. Carlitos n'y apparaît pas là sous les traits d'un autre *Chupacabras*, mais d'une *rata*, ce qui permet un double jeu de mot, puisqu'à la fois il s'agit d'un animal nuisible et méprisable, mais aussi d'une figure du vol. Quant aux *Chupacabras*, on peut remarquer plusieurs choses : ils sont ici représentés sous la forme d'oiseaux (ils sortent par le balcon en volant, et ramènent le possible assassin dans leur bec) ; ils servent aveuglément le président en lui ramenant l'individu dont il a besoin pour se débarrasser de son adversaire, et leur rôle se borne à exécuter ses ordres.

Le *Chupacabras* devient donc, ici, une sorte d'être fantastique à la botte de celui qui l'a créé sur le papier, celui qui permet d'amener l'assassin idéal pour le meurtre que Carlitos ne veut surtout pas commettre. Celui qui laissera, tel le *Chupacabras*, son empreinte sur le cadavre sans que l'on sache de qui il s'agit exactement, pas justement d'un corps bien défini avec une identité très claire. Il est intéressant de se rappeler que, dans l'imaginaire frontalier, autant l'affaire Aburto que le *Chupacabras* –deux histoires d'ailleurs concomitantes- passent pour être des constructions totales de la presse, puisque l'on est certain ni de leur existence, ni de comment ils ont massacré d'autres êtres vivants ; la seule marque étant, une fois de plus, les cadavres retrouvés derrière ces constructions médiatiques[401]. La mort qu'ils sèment n'est pas à remettre en question, ce qui semble être faux, c'est bien l'interprétation qui en est donnée ; une version en accord avec les journaux et les télévisions contrôlés par le pouvoir.

L'idée de l'invention du *Chupacabras* pour dissimuler des agissements connus des services secrets et de l'Armée est aussi celle qu'emploie G. Trujillo Muñoz dans *Espantapájaros*. Nous avons déjà vu que les fameux *gracos* avaient beaucoup de points communs avec le *Chupacabras* : comme lui, ils se nourrissent en saignant des mammifères (y compris des humains), volent dans les airs et semblent invisibles. La construction des faits dans les médias n'aurait pas, comme nous l'avons déjà vu, déparé chez Gobbels ; mais l'intérêt du texte est de donner un corps au *Chupacabras*, corps qui est celui du dernier *graco* tombé lors du dernier combat entre l'Armée états-unienne et les *gracos :*

[400] *Idem,* page 144.

[401] De même que Colosio a vraiment été tué lors du meeting de Lomas Taurinas, on a effectivement retrouvé de nombreux cadavres de vaches et chèvres dans le Nord du Mexique et le Sud des Etats-Unis en 1994-1995, mais, selon les études les plus récentes, il s'agirait d'un syndrome de déshydratation totale lié à la sécheresse et à des attaques plus agressives des prédateurs habituels (pumas, coyotes), affamés par la même sécheresse.

> […] Salvador Aguiar, un periodista de periódico bajacaliforniano llamado *La Voz de la Frontera,* publicó una historia por demás sorprendente: el descubrimiento de una extraña osamenta en la zona del cerro del Toro […]. La historia decía que "el hallazgo lo hizo Pablo Esparza la semana pasada, ejidatario de cordillera Molina, cuando andaba trabajando en esta zona. Al ver la osamenta sobre el suelo, la recogió, ya que pensó que podría servir como adorno en su rancho […]. Más tarde, al notar la forma extraña del espinazo, se dedicó […] a juntar los restos esparcidos en el mismo lugar." Y la nota añadía el inventario de los huesos recolectados: "varias costillas, un cuerno, dos partes de la columna vertebral, […] la quijada con dos hileras de muelas, que terminan en forma de punta con los colmillos hasta afuera, de tal manera que los ganaderos de la región que han visto estos restos no tienen idea a qué tipo de animal pertenezcan."
>
> […]Aguiar repitió los datos los datos ya conocidos, especulando con la posibilidad de que tales restos pertenecieran al Chupacabras.[402]

En identifiant le *graco* mort au *Chupacabras*, Trujillo Muñoz donne une dimension ludique à ce qui, sinon, ne serait qu'une vaste opération d'escroquerie médiatique. Le corps est bien celui qui mordait les proies jusqu'à ce qu'elles se vident de leur sang ; les crocs sont là pour l'attester, et il ne peut s'agir nullement du corps d'un puma ou d'un coyote, les deux principaux prédateurs du désert de Basse-Californie. Le *graco* donne donc son corps à la plus vaste campagne de diversion du Mexique contemporain ; diversion qui apparaît comme détournée, puisqu'en réalité il ne s'agit pas là d'occulter l'échec de la politique de Salinas, ni sa corruption, mais bien les expériences peu éthiques que fait, dans un Etat frontalier voisin, l'armée états-unienne. Les malversations que le *Chupacabras* étaient censé cacher ne sont ainsi rien à côté de ce qui se trame dans ces laboratoires secrets où, après avoir récupéré les meilleurs savants fous du IIIe Reich, on s'est appliqué pendant plus de cinquante ans à expérimenter sur de l'humain sans réfléchir aux conséquences. Le saccage économique que le *Chupacabras* cache est en fait le leurre d'une situation plus grave, celle d'apprentis-sorciers qui jouent avec la génétique. Le fait que dix ans plus tard, l'anticipation d'*Espantapájaros* nous apparaisse comme plausible –des années de clonage et manipulations génétiques étant passées par là- est d'autant plus effrayant. A travers l'humanisation du *graco*, Trujillo Muñoz montre le *Chupacabras* tel qu'il est : une création de l'homme, et, partant, ayant peut-être en lui les germes du plus terrible de l'humain.

[402] TRUJILLO MUÑOZ, *Espantapájaros*, *op. cit.* page 147.

De plus, il est intéressant de voir combien, une fois de plus, le rôle de la presse dans la construction du mythe du *Chupacabras* est mis en avant. Ce n'est pas un expert qui identifie la dépouille trouvée par les fermiers, mais bien un journaliste, membre d'un journal bien connu de la frontière –et existant vraiment-. Si le *Chupacabras* a un corps, c'est bien parce que la presse, et par celle-ci, l'opinion publique, a bien voulu lui en attribuer un.

De plus, il est intéressant de voir que, si la rumeur publique parle d'un *Chupacabras* unique (le « s » marque du pluriel n'étant apposé que pour marquer la pluralité de ses victimes), dans les deux cas que nous venons d'étudier, le *Chupacabras* semble appartenir à une espèce plus vaste, que ce soit les serviteurs de Carlitos Salinas (« *uno de los Chupacabras* ») ou les *gracos*, les figures du *Chupacabras* n'ont pas l'air de se mouvoir dans la solitude. Mais que son pluriel ne vient pas du fait qu'il existe plusieurs *Chupacabras* marque une fois de plus le fait que son existence soit engendrée par les meurtres qu'il commet, par les animaux qu'il tue. Le *Chupacabras* est avant tout multiple par son aura maléfique, par tous les animaux qu'il peut saigner en une seule nuit ; de même que l'on ne retrouvera que le cadavre d'un seul *graco*, les *Chupacabras* de Carlitos auront engendré une myriade d'assassins dont un seul (celui que l'on nommera Mario Aburto) sera pris par la police. Ce qui tranche, d'une certaine manière, avec l'image d'un *Chupacabras* jamais pris, toujours silencieux, redoutable chasseur et carnassier féroce.

Ainsi, l'image du *Chupacabras* est passée d'une construction journalistique appartenant sans aucun doute à la propagande vers une sorte de figure littéraire facilement associable à tous les autres mensonges constitués par l'Etat et le voisin états-unien dans le monde frontalier. Le *Chupacabras* pourrait ainsi être vu comme la clef de tous les mensonges, comme l'image qui occulte toutes les vérités. Invoquer le *Chupacabras*, c'est donc participer de cet *apendejamiento* dénoncé par Yépez ; mais c'est aussi ironiser sur le statut de l'information et des médias qui préexiste en Basse-Californie.

Si est l'animal le plus frappant du bestiaire frontalier est bien le *Chupacabras*, les textes laissent transparaître d'autres créatures engendrées par l'univers qui l'entoure. Ces créatures sont tout aussi artificielles que le *Chupacabras*, mais peut-être de manière moins flagrante. Ainsi, Tijuana possède une bien curieuse mascotte :

> Tijuana juega a la baraja de estereotipos. La mascota de Tijuana es un burro pintado con rayas negras y blancas. Una cebra simulada. Su nombre es "Zonkey"[403]

[403] YEPEZ, Heriberto. *A.B.U.R.T.O, op. cit.* page 57.

Zonkey symbolise, au fond, tous les aspects fallacieux et artificiels de Tijuana : âne déguisé en zèbre, transformé plutôt –puisqu'il a été peint-, créature transfrontalière (son nom est la collusion entre *donkey* [âne] et *zebra* [zèbre], et il sert de mascotte à une ville hispanophone) ; il marque en quelque sorte l'image modifiée de Tijuana par la frontière. Zonkey n'est évoqué qu'épisodiquement par la plupart des auteurs ; Yépez étant sans doute celui qui lui consacre le plus grand paragraphe. Dans « Tijuana City Blues », pour mémoire, Morgado évoquera l'adage suivant –que nous avons déjà partiellement analysé- : *a cebra regalada, diente de burro*, qui résume à peu près tout.

Zonkey a été amené par le voisin *gringo* pour symboliser ce que Tijuana était devenue sous l'influence de son voisin : une sorte de défouloir, un lieu de toutes les confusions. Si le *Chupacabras* représente en quelque sorte une manière de détourner l'attention vers d'autres visions, Zonkey, lui, sert à symboliser les attributions que l'on a données à l'espace de par le passé, et la persistance de son image montre bien combien ces usages dépassés continuent à fonctionner sans réinterprétation ni interrogation de la part des habitants de la ville. Zonkey, au fond, fait autant partie du décor que les bars et l'histoire sulfureuse de Tijuana. En bonne mascotte d'une ville qui se construit sur des déculturations successives, elle ne peut que marquer les différences entre son apparence (celle d'un âne) et sa peau (celle d'un zèbre). Contrairement au *Chupacabras*, qui n'avait pas de corps, Zonkey a une physionomie ambiguë, fruit d'un mélange que l'on ne saurait qualifier de métissage, tant le résultat est risible, voire pathétique. En ce sens, il est bien dans l'esprit de Tijuana.

b) Saints et symboles

Mexicali, pour sa part, ne semble pas avoir de mascotte, du moins de mascotte proclamée au sein des récits. Sans doute est-ce la raison pour laquelle une fois de plus Tijuana, elle, ne cesse d'être définie par ses symboles, au point que Yépez consacre un long passage à ce qui pourrait être conçu comme étant son saint patron :

> […] el santo no oficial de Tijuana [es] un soldado que en 1938 fue encarcelado por violar a una niña de ocho años.
>
> Después de haber sido asesinado por las autoridades para detener los motines de la grey que exigía lincharlo, otro segmento de la

> población estaba convencido que Juan Soldado era inocente. Un chivo expiatorio. Ahora su tumba es un centro devocional al que miles de creyentes van para pedirle intervenciones para […] –el milagro favorito de los fieles de Juan Soldado- que los ayude a conseguir la *green card*, el pasaporte, el exitoso cruce o la ciudadanía estadounidense. [404]

De même que Zonkey était une mascotte altérée, ayant déjà subi l'influence méphitique du monde frontalier, Juan Soldado représente une certaine conception de la religion sur la frontière. Il est d'emblée montré comme un criminel –l'idée qu'il était peut-être innocent n'apparaît qu'après-, criminel ayant d'ailleurs commis un crime à l'opposé des vertus du christianisme. Représenté très vite comme un martyr –des autorités… séculières, il devient donc un saint local, dont on visite la tombe pour obtenir un miracle qui pourrait prêter à sourire : celui d'obtenir un visa. Ce saint semble donc être conçu pour et par le monde frontalier : il contient toute sa violence et ce qui semblerait être son *ethos* : meurtre, violence, sexe illicite. Cette frontérisation –si nous pouvons nous permettre un néologisme- d'une forme de culte chrétien ne semble cependant pas si hérétique que cela, et pour cause : tout est énoncé pour « coller » à deux types d'énoncés mythiques, voire fondateurs : les récits courants de la frontière, avec leur dose de violence et de scandale –voir, à nouveau Zonkey-, et pourquoi pas, les fondements même du christianisme, avec la violence et la contradiction que comportent la vie des saints. Juan Soldado est, au fond, le saint patron parfait pour Tijuana, puisque sa vie représente précisément ce qu'un saint peut être selon les canons de Tijuana : un personnage accusé de meurtre, tué par la foule, et qui, mort, permet certains miracles, comme obtenir la carte verte ou la nationalité états-unienne.

Cette révision du christianisme est à rapprocher de celle effectuée par *El Diente de Oro* dans *La Saga*, que nous avons déjà mentionnée dans un chapitre précédent. Au cours d'un chapitre intermédiaire, en effet, cette figure de criminel-justicier donne, aux caméras d'une télévision venue l'interviewer, son propre évangile :

> Cuenta la historia que Jesús nació en un pesebre, porque no había lugar para sus padres en la hostería, que, como todos saben, era una especie de motel de paso. […] el establo era para camellos, caballos o burros –que era el caso del medio de transporte de José, una especie de *vocho*[405] de aquel tiempo-.[406]

[404] *Idem,* page 59.
[405] Langage courant. Désigne une Volkswagen Coccinelle.

S'il est déjà curieux de voir un personnage comme *El Diente de Oro* fournir sa propre version des Evangiles, il est encore plus intéressant de voir comment cette version s'adapte aux décors et aux réalités frontaliers. En effet, il ne s'agit pas d'une *hostería* mais bien d'un *motel de paso*, et non pas d'un âne (ou d'un cheval) mais bien d'un *vocho*[407], donc d'éléments propres à la réalité frontalière, qui parlent d'eux-mêmes quand au référentiel. De même que si Juan Soldado est vénéré, parce qu'il est un produit de la frontière qui ne peut qu'amener des miracles propres à la frontière, le Christ selon *El Diente* existe dans les réalités de la frontière contemporaine. L'idée même de frontière transforme, pour ne pas dire transcende, les fondamentaux de la culture judéo-chrétienne, mais celle-ci porte en partie ce qui va se mettre en place dans l'univers frontalier. Ce qui différencie vraiment Juan Soldado des saints officiels est peut-être son origine sulfureuse ; tout le reste correspond presque à l'idée que l'on se ferait d'un saint occidental, même la reprise de son culte par les Marchands du Temple :

> Compró una estampita de Juan Soldado. El retrato no era el del verdadero militar muerto, sino el de un soldado chino que habían elegido en una imprenta en los años cuarenta o cincuenta. A un lado de los puestos de venta de estampillas, estatuillas, veladoras y demás religiosidades baratas, había un hombre con un letrero colgante.[408]

Juan Soldado, comme beaucoup de figures mythiques, n'a pas d'image réelle et fait partie de la *religiosidad barata.* Comme la plupart des images sacrées et autres amulettes, il se construit d'abord sur une légende et ensuite sur une image qui peut ne rien avoir à voir avec l'original. Le Jésus selon *El Diente* avait, nous l'avions dit, des attributs de *cholo* (voyou) de la frontière nord ; Juan Soldado se construit à l'image composite de Tijuana : un militaire chinois anonyme lui prête son apparence, pour créer une estampe religieuse vendue en-dehors de la cathédrale (statut de saint non-officiel oblige). Une fois de plus, nous nous trouvons dans le règne du faux, du mélange, d'une culture mouvante qui ne doit plus beaucoup au syncrétisme postcolonial.

Les cultes frontaliers marquent en tout cas une adaptation de la cosmogonie judéo-chrétienne à l'univers proche du Mur : une adaptation modernisée, mafieuse, parcourue par certains soupçons, mais en tous cas cohérente avec l'univers dont elle est issue. Cette adaptation n'est certes pas dénuée d'un certain esprit de satire : par la retranscription des valeurs classiques de l'occident, la frontière sert aussi à pointer leurs défauts les plus

---

[406] ESPINOZA, Alejandro. *La Saga : una noveleta filosófica*, *op. cit.* Page 79.
[407] Volkswagen Coccinelle.
[408] YEPEZ, Heriberto, *A.B.U.R.T.O,* page 195.

évidents, à caricaturer et accentuer tout ce qui commence déjà à dater dans l'imaginaire de notre civilisation.

*

Les croyances frontalières sont donc, autant que les créatures engendrées par les légendes urbaines, fortement soumises à certains archétypes frontaliers. Leur adaptation de l'inconscient collectif frontalier vers l'objet littéraire ne peut donc se faire qu'en rappelant ces caractéristiques, voire en insistant dessus. De même que le *Chupacabras* est finalement la marque de l'animal le plus frontalier qui soit, puisqu'à la limite entre toutes les conceptions possibles entre réel et mythe, les saints comme Juan Soldado symbolisent une forme de croyances satirisées, prêtes à être critiquées au premier moment venu.

Si les croyances et les animaux imaginaires font ainsi l'objet d'un traitement décalé, détourné et toujours à la limite de l'ironie, il est maintenant temps de se pencher sur une deuxième interdépendance ou passage obligé (puisqu'il est question justement de traversée) : *el cruce* ou le passage de la frontière.

2. *El Cruce* : la traversée de la frontière ou le passage obligé de l'écrivain frontalier

Il est évident que nous abordons ici, en quasiment tout dernier lieu de notre étude littéraire ce qui finalement devrait fonder toute recherche en matière de littérature frontalière. Le passage de la frontière, *el cruce*, ne peut en effet être qu'une représentation emblématique de ce mouvement. Or, qu'en est-il ?

Au stade où nous en sommes de notre étude, nous avons pu voir qu'il existait différentes manières d'envisager l'espace, les idées et les personnages frontaliers, en somme d'envisager l'univers frontalier. Envisager le passage doit donc, en théorie, pouvoir se représenter de manières multiples, et doit avoir également des sens et des connotations différents.

Il convient donc maintenant de s'interroger sur l'utilisation de ce topique, que nous serions tentés de nommer figure archétypale. Il nous a en effet semblé plus judicieux de l'intégrer à notre chapitre sur les interdépendances plutôt que de l'exploiter dès le départ dans notre définition de l'espace frontalier. En effet, le passage est bien plus qu'un déplacement entre deux lieux définis par la diégèse ; il s'agit avant tout d'un processus mental et d'une représentation plus complexe. Passer la frontière ne peut en effet se réduire à un simple processus physique, mais bien à une figure construite, établie, basée une fois de plus sur des figures qui semblent revenir les unes après les autres.

Il convient donc de se demander s'il n'y aurait pas, une fois de plus, construction autour d'un mythe de l'inconscient collectif frontalier, mythe fondateur de l'écriture frontalière s'il en est.

Etudions donc les différents cas de figure.

a) Passage banal et quotidien : marquer son appartenance à l'univers frontalier

Comme nous l'avons sans doute déjà dit, l'un des éléments capitaux du *fronterismo* est bien cette idée que le passage de la frontière ne constitue pas un exploit en soi, bien au contraire. Il s'agit d'une action que l'on accomplit bien souvent, qui n'est pas forcément facile, mais dont on peut aisément prévoir les contretemps :

> -[…] Mejor me parto pa los Yunaired, no vaya ser que me retashe la migra con el cuento que me voy a los fils[409] de tomate y tenga que hacer la cola de nuevo. ¡Imagínate que la cola está hasta la Madre[410]![411]

Tout ce qui peut arriver fait donc partie d'un univers balisé, analysé, où toutes les réactions peuvent être prévues. La *migra* peut confondre les frontaliers avec les autres mexicains (ceux qui veulent émigrer pour aller travailler dans l'agriculture californienne –*los fils de tomate*-), mais la seule conséquence de cette confusion n'entraînera, somme toute, que des inconvénients passagers : devoir refaire la queue. Le douanier n'est pas spécialement vu comme une entité toute puissante, juste un simple empêcheur de tourner en rond. Et le passage en lui-même est plus vu comme une corvée que comme un acte de passage entre deux univers, une renaissance ou encore une sacralisation. Et la suite du récit donne d'ailleurs raison à cette conception :

> Efectivamente, la fila para cruzar a los Estados Unidos llegaba hasta el monumento a la Madre. Pedro encendió la radio para distraerse mientras avanzaba. No estaba mal la Cecilia. […] Cincuenta minutos después, llegó a la garita.[412]

Pedro, le protagoniste masculin de *Como cashora al sol*, dont nous avons déjà évoqué les idées lors des passages de la frontière, ne semble manifester aucune sensation de stress, ni aucun appel de l'inconnu. On peut même aller jusqu'à affirmer que l'auteure le représente comme n'importe quel individu pris dans un embouteillage quelconque. Ce que confirme la fin (ou chute) du chapitre, une fois la douane et la frontière passées :

> « ¡Ouh!, ese gringo pendejo no sabía más decir que "¡ouh!" ¡Y mira que entretenerme más de cinco minutos! ¡No le bastaron los cincuenta que hice desde la madre. Como si no fuera suficiente manejar hasta Los Ángeles; atravesar la ciudad; pelearse con el tráfico; buscar al Tonel, y todavía manejar de regreso a Tiyei en pleno puente de cuatro de julio. […] La ventaja del puente es que los aduanales mexicanos ni han destar revisando por la cantidad de gringos que van a Tijuana. Esos sí que tienen prisa porque crucen de aquí pa allá.[413] »

[409] *Fils :* dérivé de l'anglais *field*.
[410] Jeu de mots douteux. Mexicanisme : *estar hasta la madre* = *estar a tope* (registre familier à grossier). Or, à Tijuana, dans les années 1960, un monument à la mère agrémentait l'une des principales avenues descendant de frontière. Ce monument aurait été déplacé ultérieurement si l'on en croit le plan actuel de la ville.
[411] CONDE, Rosina. *Como cashora al sol, op. cit* page 69. (graphie de l'édition utilisée)
[412] *Idem,* pages 69-70.
[413] *Idem,* page 71.

Au fond, le vrai problème n'est pas les douaniers américains, dont la question est résolue en cinq petites minutes, mais bien le transport, le trajet, et, surtout, au retour, les douaniers mexicains qui ne manqueront pas de s'attaquer à ce que le protagoniste a bien pu acheter aux Etats-Unis. Le passage de la frontière est totalement désacralisé ; sortir du pays est somme toute chose facile, y revenir pose uniquement un problème financier –et légal puisque Pedro s'adonne à des petits trafics-. Se fondre dans la masse des *gringos,* de plus, ne semble avantageux qu'au moment où l'on songe à revenir au pays, puisque les douaniers mexicains seront moins regardants si l'on revient sur un jour de grande circulation –ici, le week-end de la fête nationale américaine-, car ils sont aussi là pour permettre aux *gringos* d'accéder aux plaisirs frelatés de Tijuana.

Si *Como cashora al sol* montre le Tijuana des années 1960, donc antérieur au Plan Guardian, il faut croire que la situation postérieure n'a guère changé dans la perception des frontalier, la Ligne demeurant un objet causant surtout des embouteillages et une attente immodérée à l'intérieur des véhicules :

> Estoy haciendo fila, haciendo fila, estoy haciendo fila para salir del país. Es algo natural, cosa de todos los días. A mi izquierda, una familia en una vagoneta nissan, a mi derecha, un gringo de lentes oscuros en un mitsubishi deportivo. Por el retrovisor veo a una muchacha en un volkswagen. Adelante, un toyota. Vamos a salir del país y es algo natural, cosa de todos los días.[414]

Dans cette nouvelle datant de 1997, sobrement intitulée « La Fila » et qui comporte plus d'un accent de « La Autopista del Sur » de Julio Cortázar (notamment dans le fait de définir les personnages par le nom de leur automobile), la frontière n'est que la cause d'un ralentissement du trafic, ralentissement qui permet au narrateur de dévisager peu à peu ses différents voisins. Tous sont mis dans le même sac : *gringos,* familles, voyageurs occasionnels, car tous ont le même dénominateur commun : la traversée de la frontière n'est pas un acte exceptionnel, héroïque ou historique ; c'est simplement un moment de plus de leur vie de tous les jours, mainte fois effectué et appelé à se répéter à l'infini. Le passage est lent, interrompu, et comme les personnages de Cortázar, qui, coincés sur une autoroute française proche de Paris commençaient à se connaître, ici, le narrateur finit par chercher un contact avec ses voisins, contact qui d'ailleurs n'arrivera jamais.

[414] CROSTHWAITE, Luis Humberto. « La Fila » *in Dispersión Multitudinaria,* 1997, México D.F., Joaquin Mórtiz.

La nouvelle marque donc l'attente, une attente interminable mais commune, qui ne sort jamais vraiment de l'ordinaire, sauf dans les élucubrations du narrateur, alors que le passage du *limes* se fait de plus en plus proche :

> Faltan dos, faltan tres. Casi estoy ahí. ¿Dónde está mi pasaporte? ¿Mi pasaporte, perdí? A través del retrovisor, el gordo del renault parece mostrármelo con sorna. […] Faltan dos, faltan uno. […] Observo a mi alrededor, observo arriba, observo abajo. Mi pasaporte está en el piso. Ahí está el pasaporte.[415]

Cette attente, mise à part sa chute finale –la présentation du passeport et la rêverie du personnage-, pourrait se trouver n'importe où, face à n'importe quel péage ou obstacle. En cela, elle ne se différencierait pas énormément de « La Autopista del Sur ». Cependant, il est bon de mettre l'accent sur l'insistance de Crosthwaite à asserter qu'il s'agit d'un élément de la vie de tous les jours, mais que cet élément est bien le passage d'une frontière. Cette affirmation, à la manière d'un leitmotiv –voir par exemple l'*incipit* de la nouvelle cité plus haut-, ne peut être fortuite tant sa présence dans un texte relativement court (six pages) est importante.

Il est donc clair que ce passage, commun et habituel, ne peut faire partie de la vie de tout le monde, mais qu'au contraire, il est un signe de reconnaissance entre auteurs frontaliers. Ce passage doit, de plus, être constamment conçu comme un aller-retour ; mais cet aller-retour marque cependant une différence entre les deux mondes. Différences qui expliquent sans doute le passage d'un côté à l'autre. Cette différenciation peut être représentée de manière extrêmement tranchante, comme ici, dans *A.B.U.R.T.O* :

> En el instante mismo en que cruzó la puerta giratoria hacia Tijuana, volvió el aroma a orines y a tacos de puerco; regresaron los calendarios aztecas que venden las mixtecas con una cachucha de Spiderman, mientras sus hijas fosforescentes hacen trenzas *–guan dala, plis-* a mujeres negras y muchachas anglo que quieren parecer muchachas negras hip. El lado mexicano olía a comida y pedos. Había quedado atrás el aroma sandieguino, el aroma a zorrillo aplastado en el Freeway. [416]

Le retour vers ce qui serait supposé être la Patrie ne revêt aucun côté sentimental, ni même sacralisant. Les deux côtés de la frontière sont renvoyés l'un à l'autre, avec leurs mauvaises odeurs (l'un sent les déjections, l'autre la charogne : il n'y a pas lieu d'envier quoi que ce soit au voisin). L'incursion du personnage aux Etats-Unis s'étant soldée par la visite

[415] *Idem.*
[416] YEPEZ, Heriberto. *A.B.U.R.T.O, op. cit.* page 180

d'un sex-shop et des toilettes d'une gare, il est évident que rien n'est très reluisant des deux côtés. Parlera-t-on ici d'influence méphitique de la frontière, ou bien de constante du monde globalisé actuel ?

b) Passages moins quotidiens : l'ironie et les transformations

La tentation d'un passage de la frontière comme chemin vers un au-delà prometteur ne peut finalement tenter des déchets humains comme ceux qui se disputent le passeport que Mario jette négligemment à la page suivante. Nando Resistol[417], l'enfant des rues qui l'a récupéré (et dont les traits peuvent faire penser au *pícaro* et à ses différents avatars), ourdit ainsi un plan assez délirant, mais incluant toujours une tentative de passage légal :

> Y, sobre todo, bola de pendejos, nadie sabe que él se ha convertido en el niño más suertudo de las cloacas de la ciudad. Tiene consigo la llave de oro hacia Estados Unidos. ¡El *ya* la armó!
>
> Lo que Nando Resistol […] ya decidió […] es que antes que el pasaporte venza –y diez años es un más que suficiente- su cara tiene que irse amoldando, transformando, madurando, hasta ser idéntica a la de la foto del documento.
>
> […] Parecerse a la cara de Mario no es nada difícil en esta ciudad culera. Es la cara misma de la jodidez fronteriza.[418]

Le passage, dans le fantasme de Nando, se construit donc encore dans une illusion de légalité : celle de passer avec un faux passeport, mais en prenant l'identité du titulaire du susdit, autrement dit en plein jour, légalement, par le poste frontière. Ce projet pousse donc le personnage à une dépossession identitaire –et quelle dépossession, puisqu'il s'agit de prendre l'identité d'un individu dont tous les avatars seront bientôt recherchés par la police-, à une dépossession qui ne trouve son sens que si l'on considère que le passage est un acte fondateur, capital, et non un élément classique de la vie quotidienne. Considérer un passeport comme *la llave de oro hacia Estados Unidos* présuppose donc d'emblée un niveau social et culturel bas. Et surtout de n'y être jamais allé, puisqu'une fois qu'on s'y est rendu, on n'y découvre finalement qu'un univers un petit peu plus policé certes, mais un univers qui subit toujours l'influence frontalière.

[417] Marque de colle à prise rapide reputée pour être sniffée par les marginaux à cause des solvants qu'elle contient.
[418] *Idem,* pages 183-184.

On remarquera que pour l'instant, la forme de passage privilégiée par les auteurs frontaliers est celle d'un passage plus ou moins légal par les postes-frontière, donc par la voie la plus quotidienne, la plus banale, même si parfois ce passage se manifeste de manière un peu chaotique ou violente, comme ici dans *La Memoria de los Muertos,* quand Morgado et sa cliente tentent de passer aux Etats-Unis, poursuivis par des tueurs *:*

> La camioneta pareció, en un primer momento, no resentir el impacto pero en cuanto pasaron la garita había unas barreras de concreto que impedían el paso.
> Miguel Ángel metió el freno hasta el fondo. Apenas alcanzaron a detenerse a escasos metros de aquel obstáculo infranqueable.
> […]
> [Morgado] bajó de la camioneta para toparse con dos hombres de traje y corbata que intentaban, a unos veinte metros de distancia, disparar sus metralletas en dirección de la camioneta.
> […] Entonces dos soldados negros, con el uniforme de camuflaje para el desierto, salieron de la nada y mataron a uno de los agresores y al otro lo golpearon dejándolo inconsciente.[419]

Ici, le passage de la frontière s'effectue toujours par le poste frontière (*garita)*, mais il ne se fait plus exactement dans les règles : il s'agit d'échapper à des tueurs du côté mexicain, pour être sauvés par des soldats états-uniens. Morgado et Bertha, sa cliente, ne traversent absolument pas comme le commun des mortels, et pour cause : elle est la veuve d'un procureur mexicain et la sœur d'un sénateur californien ! Ce passage, digne d'un film d'action à grand budget, semble ironiquement retourner les stéréotypes : ce sont finalement les *gringos* qui leur facilitent le passage et les libèrent de leurs poursuivants.

Nous n'avons donc ici mentionné que des passages de la frontière au poste frontière (quel que soit d'ailleurs le sens), des passages plus ou moins légaux, et non ceux que le stéréotype actuel serait en droit d'attendre, celui du *pollero* et du migrant, celui du passage par la montagne ou en passant par-dessus le Mur. Si nous revenons à tous les exemples évoqués dans notre étude, force est de constater que les figures de passage illégal ne sont en effet pas très nombreuses.

Une seule, dont nous avons déjà parlé, apparaît caractérisée comme telle, si bien caractérisée d'ailleurs qu'elle nous paraît avoir des accents de caricature. Nous voulons parler du cas Armando Longoria dans *Espantapájaros* de Gabriel Trujillo Muñoz.

[419] TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. *La Memoria de los Muertos, op. cit.* Page 23.

Armando est, du moins dans notre *corpus*, le seul personnage qui désire ouvertement passer la frontière de la manière la moins licite qui soit, c'est-à-dire en passant par les montagnes de Tecate et le déjà évoqué Cañon Zapata. Et le seul dont le passage soit représenté avec, au départ, toutes les coordonnées d'un passage de *pollo*[420] qui se respecte. Cet itinéraire commence avec la rencontre avec Rodolfo, le *pollero,* qui leur explique la marche à suivre :

> - No digan nada. No hablen con nadie en el camión. No miren como delincuentes a la gente que los rodea. Ustedes en control, ¿eh? Nada de ponerse nerviosos. Aquí todos saben cuál es mi *business*. Así que *cool,* tranquilos, ¿eh?
>
> Todos asintieron. Nadie quería equivocarse y echar a perder la cruzada de la línea.
>
> - Cuando yo pida la parada, ustedes se bajan después que yo y me siguen a distancia. Unos cincuenta metros atrás y no en bola, ¿eh?[421]

A notre connaissance, c'est le seul passage de notre *corpus* où l'acte même de passer la frontière est décrit en détail avant même d'être effectué, comme si l'auteur-narrateur voulait s'en distancer, et montrer combien les récits de passages illégaux sont répétitifs et font partie de l'inconscient collectif. Armando, s'il demeure un personnage qui inspire sa sympathie –puisque ce sera le premier humain à être sauvé par un *graco*- n'en est pas moins un *jalisquense,* c'est-à-dire, un personnage étranger à l'univers frontalier, qui ne considère d'ailleurs ce monde que comme une zone de passage, de transition, avant le paradis économique des Etats-Unis. A l'instar de Nando Resistol, il ne rêve au fond d'émigrer que parce qu'il est ignorant de ce qui peut se passer de l'autre côté et parce que la misère le pousse à chercher du travail où il y en a.

Le passage en lui-même –en sa partie « réaliste », c'est-à-dire avant l'intervention des *gracos*, jusqu'à l'attaque de la *migra-* est également un cas d'école tant il semble se servir de tous les poncifs des légendes urbaines frontalières :

> Armando Longoria tenía los músculos agarrotados: sudaba por el esfuerzo y a la vez sentía todo el cuerpo congelado. […]
>
> Rodolfo Valdés no hacía caso de sus quejas y sólo seguía ascendiendo por el cañón.
>
> - Vamos, flojos, que no son muy machitos.
> - Espérate, mano –exclamó Armando.
> - Ni madres. La migra anda cerca. Casi la huelo. Hay que salir de aquí o ya nos fregamos.

[420] Migrant passant illégalement la frontière.
[421] *Ibidem, Espantapájaros*, page 113.

> […] El norteño se detuvo […] y se quitó el sombrero.[422]

Le passage par la montagne est glacial, éprouvant, et bien souvent suivi d'une rencontre inopinée avec la *migra* –c'est d'ailleurs ainsi que se clôturerait l'épisode, ne serait-ce l'arrivée des *gracos*- : tous les poncifs et topiques sont réunis pour ce portrait qui finalement se verra détourné par l'arrivée des créatures fantastiques.

Si ce passage en lui-même, abstraction faite de son final, n'a rien de bien exceptionnel, il faut le voir à la lumière du reste de notre *corpus* pour lui trouver une spécificité. En effet, s'il s'agit du seul passage de frontière représenté de la sorte de manière explicite et concise, et concernant un personnage possédant un nom et une histoire, et non un simple procédé rhétorique tel qu'on peut le voir transparaître dans *La Saga* (si l'on se replonge dans l'Evangile selon *El Diente*) ou encore *A.B.U.R.T.O* (lors de la description de la ville de Tijuana). L'idée d'une traversée de la frontière se base donc sur des critères précis, critère repris par toute la littérature frontalière, ce qui sous-entend bien l'idée d'une interdépendance, à défaut d'une intertextualité. Que le seul passage de frontière dit « illégal » se trouve dans un roman d'anticipation, effectué par un personnage secondaire et lors d'un épisode relativement court montre bien que l'un des objectifs de la littérature frontalière est avant tout de désacraliser le passage du *pollo*, et de montrer qu'au fond, il n'est qu'un élément ultra-minoritaire dans la culture frontalière, sans doute parce qu'il est le fruit de quelqu'un qui vient d'ailleurs, sans doute aussi parce qu'il ne peut pas être défini comme une révolution intérieure dans le récit. Dans la littérature de témoignage ou les journaux, il est possible que la vie des personnages change radicalement après le passage. Ici, il n'est qu'un élément de plus de la vie quotidienne.

*

Mis à part le passage d'Armando Longoria dans *Espantapájaros,* les autres passages de frontière mis en perspective dans la littérature frontalière contemporaine

[422] *Idem,* page 118.

semblent donc plutôt obéir à une même règle : celle d'un univers quotidien, où la ligne n'existe que comme obstacle passager. Il ne s'agit donc point d'un élément mythique, mais bien d'un objet courant, avec lequel il faut pouvoir travailler. Le monde de l'autre côté n'est guère fascinant : il ne s'agit ni du Paradis ni de l'Enfer, mais bien d'une sorte de double peut-être plus policé, peut-être moins violent, mais tout aussi abstrait, et dont il faut repartir tôt ou tard selon le mouvement éternel de la vie frontalière.

Avant de refermer le chapitre des interdépendances, il convient de se pencher sur le dernier mythe frontalier, celui des *narcos* et des mythes afférents à cet univers, afin de voir si leur traitement est similaire à celui de la Ligne, ou s'il existe encore d'autres variantes sur les thèmes imposés capables d'éclairer notre lanterne.

C. Les narco-mythes et la narco-fiction

Si l'on en croit la plupart des récits et journaux sur la Basse-Californie, le *narco* y occupe une place capitale. Il en va de même si l'on écoute les fameux *narcocorridos*, *apex* même de la musique frontalière. Cette omniprésence mythique devrait se refléter dans les écrits frontaliers. Or, tout comme pour le passage de la frontière, le cliché ne semble pas survivre dans l'écriture frontalière. Si l'univers du *narco* est évidemment un élément capital des récits les plus contemporains –du moins depuis les années 1990, lors de l'essor du Cartel du Golfe-, cet univers n'apparaît ni glorifié –ce qui impliquerait une intertextualité, ou du moins une interdépendance avec le *narcocorrido*- ni attaqué – ce qui serait signe d'une adhésion au rejet apparaissant dans les journaux nationaux et locaux-. Il semble, bien au contraire, qu'il s'agisse d'une constante, d'un élément faisant partie de la réalité –ce qui peut paraître curieux quand on parle de stupéfiants-, d'une forme de vie qui fait finalement partie de l'espace au même titre que le Mur.

D'emblée, il semble que le fait de se droguer ait totalement anodin chez le personnage frontalier, puisque même ceux qui se drapent dans la respectabilité ont goûté aux stupéfiants au moins une fois dans leur vie. On verra ainsi, dans *La Saga : una noveleta filosófica,* le père du *Gordo*, El Señor Bahena, personnage qui possède tous les attributs du bourgeois frontalier réactionnaire, mis en scène de la façon suivante dans un épisode en analepse :

> Son muchos los matices, demasiados los vectores que dividen y dinamizan a gente como el papá del *Gordo*. Bailó en Avándaro y se echó sus buenos frajos de mariguana, eso ni qué. […] Eso sí, nada de estar en contra del sistema. ¿Qué no se dan cuenta que las cosas son mejores si no movemos el tapete y aprendemos a divertirnos? [423]

Ainsi, la simple consommation de stupéfiants ne peut être vue, sur la frontière, comme un acte de résistance ou une volonté de défier les autorités. Il ne s'agit en fait que d'une *diversión* par laquelle passe à peu près tout le monde, surtout les fils de famille. Rien de

[423] ESPINOZA, Alejandro. *La Saga, una noveleta filósofica, op. cit.* Page 124.

bien révolutionnaire, cependant. Il faut creuser plus avant pour trouver les aspects réellement frontaliers de la question.

On se souvient que le personnage recherché dans « Tijuana City Blues » de Gabriel Trujillo Muñoz passe pour une victime des *narcos* avant d'être découvert comme un trafiquant de drogue notoire, servant d'indicateur à la DEA états-unienne. On peut également trouver, dans la même nouvelle, cette représentation du professeur Vizcaíno en train de déclamer des vers peu équivoques :

> - […] Tengo que confesar que contribuí en parte a esta imagen siniestra. En un poema que escribí por aquellos tiempos decía que Tijuana era "niño-cemento/marihuana vendida al menudo/inyección anestésica…/cueva de los murciélagos….[424]

Vizcaino, qui selon le texte, est le premier à avoir défini poétiquement la ville, marque donc, d'un premier abord, son allégeance aux stupéfiants et à la vie nocturne. La drogue est ce qui fomente la diégèse, la cause finale du récit, et aussi l'origine de la ville. L'existence du trafic de drogue et les personnages qui en sont issus, du *narco* (Keller) au consommateur, en passant par le poète, est finalement ce qui cimente l'ensemble. Tijuana et ses personnages ne peuvent que commenter et être témoins de ce processus –comme Morgado, Vizcaino ou encore Saravia Quiroz- ou en faire partie – Keller, el Güero ou les écrivains de la *Beat Generation*-. La situation n'est guère plus brillante à Mexicali, où malgré les affirmations réitérées d'un des narrateurs de « Berlin 77 », les *narcos* sont bien présents :

> *El narcotráfico es malo, genera violencia, […] y encarece el precio de la droga. Hacen falta soluciones reales para el problema: […] contra los precios altos de la droga hace falta un pacto, narcotraficantes conscientes de la situación económica, y así todos estaríamos más felices.*[425]

Ces *narcos* font donc, en quelque sorte, partie du décor, qu'on le veuille ou non. Ils sont même assez apparents, puisqu'on les reconnaît à leurs voitures, les *blazers* polarisées. La *narco-sociedad* affleure donc, ça et là, des deux côtés de la frontière, parfois même avec la bénédiction de la DEA – comme c'est le cas dans « Turbulencias », la deuxième nouvelle de *Tijuana City Blues*-. Il s'agit donc d'un monde à la fois parallèle et faisant partie intégrante de l'univers principal, visible, commun, si l'on en croit Morgado dans « Tijuana City Blues » :

> No veo muchas diferencias entre Mexicali y aquí. Sólo que en Tijuana es visible el dinero [del

[424] TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. « Tijuana City Blues » *in Tijuana City Blues*, *op. cit.* page 40.
[425] GUTIERREZ VIDAL, Carlos Adolfo. « Berlin 77 » *in op. cit,* page 53.

> crimen] que circula: en edificios, en ofertas turísticas, en vicios y servicios.[426]

Tijuana est donc une ville où l'argent du crime –puisqu'il s'agit de l'argent sale qui se recycle- fait l'espace, le construit, le constitue. Sans doute peut-on y voir une autre des causes de la phrase de Yépez : *Tijuana odia admitirlo, pero el crimen construyó a Tijuana*. D'ailleurs, le crime et la drogue ont tellement bien construit Tijuana qu'ils ont aussi cimenté une partie de l'œuvre de Yépez.

En effet, *A.B.U.R.T.O* fait directement référence aux *narcos* dans son paratexte, puisqu'on peut y lire sur la couverture –œuvre de l'auteur si l'on en croit la présentation- « *nace una nueva tendencia : el narcorrealismo »,* formulation où le terme de réalisme peut d'ailleurs paraître superflu si l'on se souvient de l'avertissement au lecteur (*los hechos reales nunca lo fueron*[427]*)*. Mais le vrai manifeste du *narco-réalisme* intervient plus tard, lors du premier récit du meurtre du candidat :

> A mí me gusta conservar mi vida. El día que mataron al candidato yo estaba arribísima de crystal. […] Según entiendo, aquel obrero loco quería cambiar al país, yo lo único que quería era cambiar la ceniza de mi foquito. México me valía madres.
>
> […] No me interesa relatar la verdad. Solamente me interesa dejar claro que yo también pertenezco, como todos ustedes, al narcorrealismo.
>
> […] A mi no me enseñaron a narrar los libros. Mis maestras fueron las drogas más a la mano.[428]

Cette définition marquerait donc, au sein de la littérature frontalière, une évolution dans la représentation des comportements frontaliers, de l'usage des stupéfiants jusqu'au rôle social qu'ils peuvent jouer. Du reste, si les représentations de l'usage de drogues sont omniprésentes dans les diégèses des autres romans, on peut dire qu'elles atteignent une sorte de summum dans *A.B.U.R.T.O,* où l'on pourrait définir la plupart des personnages –sauf, bien entendu, son protagoniste- par ce qu'ils prennent –du *crystal* pour le narrateur A à la cocaïne de feu *El Gato Félix*-.

D'un point de vue littéraire, cependant, le résultat est plus une litanie de noms de produits stupéfiants qu'une succession de visions hallucinées –le surréalisme des scènes avec Carlitos pouvant aussi bien provenir d'une sorte d'humour populaire-. Malgré tout, on peut noter certaines conceptions assez intéressantes quant à l'usage des stupéfiants.

[426] TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. « Tijuana City Blues », *in op. cit,* page 40.
[427] YEPEZ, Heriberto. *A.B.U.R.T.O, op. cit.* page 8.
[428] *Idem,* page 137.

L'un des exemples les plus intéressants est sans doute la longue digression consacrée à María Sabina et la vulgarisation du *peyotl :*

> […] A María Sabina los dioses le retiraron su poder porque María Sabina le perdió respeto a los hongos. Los puso en venta como si fueran televisores. Como si fueran Sabritas.[429]
>
> Los usó para poner su tiendita, para mantener a sus familiares, para algo así le dio hongos a cualquiera, sin discriminación alguna, sin pensarlo tantito. Se los dio a cualquiera, como si fueran coca colas o tacos de buche. Como si los hongos no hubiesen sido nunca sagrados y hubieran sido solamente chicles. Les dio hongos a los gringos. […] Ahora los honguitos, los niñitos, hablan en inglés, ya no tienen remedio, ya valieron madre, los hongos ya pronto los van a vender en McDonald's. [430]

María Sabina, figure emblématique depuis les études que lui ont consacrées, dans les années 1960-1970, une série d'anthropologues depuis Fernando Benítez jusqu'à Carlos Castañeda, est ici mise en cause quant à une démultiplication du champignon sacré, une vulgarisation qui mène à l'américanisation de la drogue la plus sacrée de la culture mexicaine. Lorsque les *hongos* sont vantés par d'autres ouvrages, par des personnages n'appartenant pas à la culture du Nord du Mexique, c'est qu'ils sont pervertis, et qu'ils se sont vulgarisés au point de faire partie de l'univers du monde entier. Bien qu'il s'agisse d'un type de drogue non originaire de Basse Californie, on sent dans le discours une sorte de rejet de la connaissance de celle-ci par quelqu'un venu d'ailleurs, ici, *los gringos*. Car si tout le monde connaît *los hongos*, pourquoi pas les vendre dans ce qu'il y a de plus bas dans la mondialisation, c'est-à-dire les chaînes de *fast-food,* les *chewing-gums* ou les sodas ? En distribuant la substance hallucinogène comme simple nourriture, María Sabina les a rendus accessibles au commun des mortels, et surtout à ceux qui n'étaient pas assez éclairés pour les recevoir. Elle a transformé le *peyotl* en une sorte de *crystal,* effectué une sorte de transubstantiation à l'envers, du sacré vers le profane.

Dans le *narcorrealisme*, on pourrait donc supposer que la drogue est une sorte de moyen d'atteindre la clairvoyance, une clairvoyance créatrice qui permettrait de ne pas s'égarer dans les méandres de la banale réalité. Cependant, elle ne devrait être accessible qu'à un certain nombre d'initiés. Le problème c'est que, comme nous l'avons déjà dit, dans *A.B.U.R.T.O,* quasiment tout le monde consomme des stupéfiants, sans pour autant ils parvenir à une connaissance éclairée de la situation. Il suffit pour cela de relire l'épisode du

[429] Marque de chips et autres gâteaux apéritifs.
[430] *Idem,* page 105.

bar *Adelitas*, où tout le monde, des prostituées aux policiers qui surveillent la salle, en passant par Charly, le maître de cérémonie, a consommé sa dose de crystal.

Il convient donc peut-être de nous interroger sur les personnages qui sont sobres dans cette *narco-novela*. En premier lieu, aspect important, Mario, le protagoniste, dont on nous dit dès le départ que :

> El se juró a sí mismo de no tomar, y en verdad casi nunca lo hizo. Muchos años después, en el interrogatorio inicial, le hicieron la prueba: no salió rastro alguno de drogas o alcohol.[431]

Et le seul moment où Mario apparaît comme vraiment drogué est particulier, puisqu'il s'agit de l'épisode controversé où le *travi* abuse sexuellement de lui :

> Aburto estaba semiconsciente pero alcanzaba a escuchar la canción de Los Terrícolas. Y bajo el efecto de la pastilla que el TV le había metido en la cervesuca, estaba seguro que su sentimiento no cambiaría jamás […]. Y es que el TV –llamado Félix-Cindy- tenía a Aburto sedado. Le había dado alguito *puesn* y se lo trajo al vecindario […][432]

Le personnage principal de ce roman « *narcorrealista »* ne se drogue donc pour ainsi dire pas, et il est presque le seul. Une telle caractérisation ne peut être que significative dans l'économie globale de la diégèse ; le personnage appartient donc à une autre forme de réalité, à un autre univers que les autres, ce qui le poussera peut-être à commettre son meurtre final.

Il est cependant important d'entrevoir que l'épisode du *travi* se clôt par le meurtre du prostitué violeur par Aburto, comme s'il avait trouvé le début de son destin de tueur dans la drogue fournie par son amant et agresseur.

Le *narcorrealisme* est-il cependant si novateur, et surtout doit-il tout à l'évocation du monde engendré par le trafic de stupéfiants ? Comme nous avons pu le dire dans le chapitre consacré au genre, *A.B.U.R.T.O* possède une facture de roman policier mêlé à de la science-fiction ; devrait-on concevoir le *narco*-réalisme comme une émanation de plus du néopolicier ? La question est posée.

[431] *Idem,* page 44.
[432] *Idem,* page 203.

***

Ainsi, le mythe de la drogue sur la frontière engendre une évidente interdépendance entre les récits, légendes urbaines et réalités frontalières, et la littérature à proprement parler. Si nous n'avons pu trouver de figure de baron de la drogue réellement construite comme telle dans la littérature de Basse Californie –le Tim Keller de « Tijuana City Blues » nous semblant hors course du fait qu'il s'agit d'un *gringo*-, il est évident qu'elles existent à l'état latent dans d'autres littératures d'Etats frontaliers. Leur absence dans la littérature de Basse-Californie marque d'autant plus l'omniprésence du *narco* au sein même de la construction spatiale et sociale. Le monde frontalier ne peut entièrement se défaire de cette présence constante ; simplement, à l'instar du Mur, il l'illustre de manière différente et surtout, moins liée au sensationnalisme.

A l'heure où nous écrivons ces lignes –novembre 2008-, il nous semble trop tôt pour savoir si le *narco*-réalisme va devenir un mouvement représentatif de l'écriture frontalière, et si une *narco*-intertextualité va émerger. Il nous semble cependant que cela est très possible et pourrait apparaître rapidement.

Afin de conclure sur les intertextualités et les interdépendances, nous pouvons dire que l'écriture frontalière se sert amplement des deux. Il semble cependant qu'en ce qui concerne l'intertexte, les inspirateurs soient encore bien souvent extérieurs. Paradoxe intéressant dans la mesure où il s'agit d'une littérature qui se veut avant tout territorialisée et qui revendique une vision propre à l'univers frontalier.

On peut voir l'utilisation de structures hypotextuelles externes comme une volonté de rendre de plus en plus globalisée la vision de la frontière mexicaine. Mais, en ce sens, l'auteur frontalier n'est-il pas comme la María Sabina satirisée par Yépez, qui vend les *hongos* aux *gringos* ? N'est-il pas celui qui met en vente l'imagerie pieuse en la contrefaisant forcément, car qu'est-ce qu'attend le touriste, sinon des figures toutes prêtes de proxénètes, trafiquants de drogue et de migrants, de passages héroïques ? Il y a tout lieu de penser que la satirisation des images récurrentes par des auteurs comme Crosthwaite, Trujillo Muñoz, Espinoza ou encore Yépez participe d'une certaine volonté de montrer que le canon frontalier ne pourra qu'être toujours utilisé comme élément satirique, et que toute norme est là pour être sujet de raillerie.

Car, mouvement assez conséquent, la littérature frontalière existe depuis un temps qui commence à devenir respectable –plus de trente ans- ; comme nous l'avons vu au début de notre étude, s'il est possible que peu à peu se dressent des canons et des formes de « roman frontalier », roman qui aurait ses propres constructions théoriques et qui tendrait à devenir un sous-genre à part entière, il est également possible que subsiste une deuxième voie, plus innovante et créative, qui continue à s'appuyer sur l'hybridité qui n'a eu cesse d'exister durant ces trente années.

Nous avons plusieurs bonnes raisons de croire qu'une partie du roman frontalier de Basse-Californie va demeurer hybride, intertextuel et souvent parodique. Si la sensation de dette envers la littérature dite universelle est certes en train de diminuer –la chose est palpable dans *A.B.U.R.T.O* et *La Saga*, entre autres-, en revanche, il est clair qu'aucune des œuvres étudiées ne s'arrête sur les clichés frontaliers sans les travailler au corps, les transfigurer et les revoir à l'aûne d'une culture externe et interne. La construction de poncifs frontaliers est donc faite pour être satirisée ; les deux meilleurs exemples en sont

sans doute l'imagerie liée à la drogue –et l'avènement du *narcoréalisme* y fait beaucoup-, l'autre est sans nul doute l'éclatement des personnages frontaliers, du *Chupacabras* à Zonkey. Pour ce qui est du passage glorieux du migrant et de la vie privée de certains *capos* de la drogue, il est clair qu'il ne s'agit pas du bon mouvement littéraire.

CONCLUSION

Conclure une étude sur un processus en pleine mutation n'est pas chose facile. Rien ne nous dit en effet que dans un futur proche des éléments postérieurs ne viennent infirmer ces lignes ; ou que le mouvement frontalier, par ses dernières évolutions, ne contredise en définitive tout ce que nous avons pu dire dans ce travail. Cette conclusion n'a donc aucunement valeur de prédiction, ni ne prétend cartographier ce qui est à venir. Elle vient juste en quelque sorte parachever tout ce que nous avons pu dire tout au long de cette étude, mais aussi soulever d'autres interrogations, rendre apparentes d'autres pistes.

Nous avons donc pu établir ce qu'était la littérature de frontière en Basse-Californie : un mouvement extrêmement hétéroclite, complexe, et dont le passage entre une sorte de régionalisme frontalier *underground* à une nouvelle forme de *mainstream* était déjà palpable, sinon consommé. Si l'univers frontalier a évolué entre la fin des années 1970 et l'heure actuelle, la littérature a également connu des bouleversements majeurs qui ont permis de constituer un véritable fond créatif. Nous pourrions une fois reposer la question que nous avons formulée tout au long de notre analyse : et pourquoi la littérature ? Qu'avait-elle de plus, au départ, que les autres formes d'expression artistiques et culturelles, qui a permis cet essor ?

Un premier élément de réponse est évidemment le *boom* littéraire mexicain des décennies soixante-dix et quatre-vingts, et l'essor des structures publiques qui ont permis la publication et la diffusion –même très limitée- d'une bonne partie des œuvres. D'autre part, le fait que la littérature soit une forme d'expression –ou un art- qui ne nécessite que peu de structures de production, puisqu'il suffit d'un auteur et d'un système d'impression, même rudimentaire, pour avoir une création physique tangible, a certainement joué dans un Etat comme la Basse-Californie, que l'on sait relativement désertique malgré son essor industriel lié en grande partie à sa proximité avec la Californie. Il faut moins de ressources et de personnel qualifié pour créer un livre qu'un film, une présentation théâtrale ou encore un

groupe de musique électro-acoustique. C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles la littérature narrative est devenue la meilleure vitrine culturelle de la Basse-Californie, sans en être cependant la seule.

Une deuxième question se greffe, sur la première : pourquoi une littérature de frontière ? Pourquoi les systèmes de représentations et les imaginaires des villes frontalières l'ont emporté sur le reste d'un Etat de la taille du Portugal, et dont la zone frontière ne représente qu'environ deux cent cinquante kilomètres? La réponse est banalement la suivante : parce que l'univers culturel de Basse-Californie, ce que nous pourrions apparenter à son inconscient collectif, s'est justement constitué dans l'univers de la limite, en miroir déformant avec ce qui se faisait de l'autre côté de la Ligne, d'abord, puis du Mur, ensuite. Même à l'époque de la *Bajacalifornidad,* quand la frontière était encore ouverte, le vrai contact était côté états-unien. On serait même tenté de dire que ce qui est nouveau, c'est le contact avec le D.F. et le reste du Mexique, mais ce serait chose réductrice. De tous temps, et malgré les vagues d'immigration non-hispanophones, la Basse-Californie a clairement fait partie du Mexique, et il est difficile de ne pas considérer la littérature de frontière comme faisant partie, partie certes souvent discordante, mais partie tout de même, de l'univers littéraire mexicain.

Tout le paradoxe est là : littérature de frontière à cause des Etats-Unis mais littérature de Basse-Californie à cause du Mexique ? Si, comme nous l'avons vu lors de notre étude, il ne s'agit en aucun cas d'un schéma régionaliste, il ne s'agit pas moins d'une littérature spatialement définie. Comme nous avons pu le voir, l'espace et sa revendication assurent une partie de la légitimité d'énonciation des auteurs. En dehors de cette légitimité, point de salut. Et cela a sans doute ses raisons : représenter légitimement l'espace frontalier, c'est pouvoir saisir ses évolutions et savoir retranscrire le résultat dans son mouvement et ses changements perpétuels. A l'inverse des auteurs venus de l'extérieur, qui ne font sans doute que retranscrire les classiques clichés du *narco*, du *pollero* et du *pollo,* ou encore de Tijuana la Babylone moderne (et quel potentiel aurait alors cette ville pour l'inspiration d'auteurs comme Trujillo Muñoz ou Yépez, si c'était réellement le cas !), ou encore des *maquiladoras* comme élément d'horreur et de dénonciation. Or, pour les auteurs de notre *corpus*, les récits montrant la vie frontalière sont avant tout le fruit de lieux et la somme d'inventions de l'inconscient collectif. Et comme nous avons pu voir, quand cliché il y avait (on se souviendra assez d'Armando Longoria et de son passage avorté vers le Paradis des Etats-Unis, des *secuestros* minables des fictions d'Espinoza et de Gutiérrez Vidal, et du *narcorrealismo* de Yépez), il était immédiatement satirisé, mis à mal et constitué comme

élément de *burla*, d'humour noir et cruel. Si l'humour noir est bien évidemment un outil de dénonciation, il ne faut pas perdre de vue qu'il en reste le plus désespéré.

Il faut partant signaler, dans le bilan final, que tous ces auteurs ne font pas montre d'optimisme. Les ouvrages les plus récents sont du reste les plus désabusés quant au devenir de la frontière et de son univers ; il est du reste peu innocent qu'ils finissent soit par un retour en arrière (*La Saga*, *A.B.U.R.T.O*), une fuite vers le désert (*Como cashora al sol, La memoria de los muertos*), une réalité confuse et coupable (« Berlín 77 ») ou encore, et c'est là sans doute le cas le plus étrange, comme *El Laberinto : As Time Goes By.* Ce roman se solde par une explosion de l'Univers en mondes différents, où la vérité n'est pas toujours la même. Dans certains, les héros triomphent des néo-nazis qui les ont attaqués, dans d'autres, ce sont ces derniers qui gagnent et qui rétablissent le Troisième Reich. Tout ne peut donc finir positivement ; ou tout ne peut pas finir tout court.

Si on devait donc trouver à ces auteurs une vision commune, ce serait bien celle d'un extrême pessimisme. Les personnages ne peuvent s'affirmer comme individus que par le meurtre (Mario dans *A.B.U.R.T.O.,* Vivian-Helen-Beverly dans *Codicilo*, María Antonieta dans *Como cashora al sol,* sans oublier les *gracos* d'*Espantapájaros*)[433], la dépossession/contamination identitaire (Araldа dans *Orescu*, *El Órale* dans *La Saga*, le narrateur de *Todo lo de las Focas)* ou encore la pratique de toute sorte d'activités perverses (*El Gordo* et son père dans *La Saga*, les trois étudiants de « Berlín 77 », Miguel et ses amis dans *Como cashora al sol*). Si parfois les dénouements sont apaisés –nous n'oserions avancer ici la notion *de happy end* -, il faut bien étudier quel genre de roman connaît ce type de fins : les récits de science-fiction de G. Trujillo Muñoz et nuancer. Il ne s'agit que d'un apaisement temporaire, qui touche surtout les protagonistes mais n'a rétabli aucun ordre –puisque déjà primait le chaos au début du récit-. Si le dernier des *gracos* est recueilli et sauvé par un couple de fermiers, il ne devient rien de plus qu'un membre de cette société chaotique et complexe qu'est l'humanité. Si Araldа rétablit l'ordre à Thundra, ce n'est que pour que s'instaure une société qui fait terriblement penser à un monde sympathique et paisible, certes, mais apparement basé sur le *storytelling*.. Et, fin sans doute la plus intéressante, dans « La Zona Libre », si Araldа et Darev parviennent dans l'abîme de la *Zona Libre*, on ne sait trop s'ils sont parvenus dans un cimetière atomique ou vers une libération absolue. La fin de « La Zona Libre » est sans doute l'emblème absolu du pessimisme caché frontalier : seuls les plus âgés espèrent encore, et leur délivrance est peut-être, en fin de compte, la Mort.

[433] Et ce, même s'ils le dépassent, comme c'est le cas pour Maria Antonieta ou les *gracos*.

La littérature frontalière n'est pas donc, en Basse-Californie du moins, une manière de faire une publicité positive à l'Etat, loin ne s'en faut, à l'encontre de tout ce qui pourrait se dire par ailleurs sur la drogue, la mafia, le trafic humain et le Mur. Aucun texte n'en fera omission. Cependant, le but n'est guère de dénoncer, mais bien d'énoncer la somme des récits qui se construisent sur la frontière –dans la double acception du mot « sur »-. En ce sens, les auteurs que nous avons étudiés sont certes pessimistes, mais en accord avec l'univers dans lequel ils créent : celui de la fin des récits messianiques, de l'attente du Grand Soir et de l'imagerie de la Révolution Mexicaine reprise par le PRI.

Etant arrivés à la fin de notre étude, nous pouvons donc constater sans peine que le monde frontalier est là pour déconstruire tout ce qui serait vélléité d'héroïsme, de nationalisme, de grandeur. Il n'est certes pas le seul à s'en charger de nos jours, mais cela mérite d'être remarqué. Il suffit de se souvenir du passage d'*A.B.U.R.T.O* où le narrateur compare les aztèques à *The Transformers*, ou celui de « Descuartizamientos » où Morgado se fait passer pour un superhéros *mexica* devant un criminel, pour en être convaincu. Au fond, l'inconscient collectif frontalier, qui se cuisine avec les scories des deux mondes qu'il sépare –mal-, rabaisse les grands idéaux de la Révolution Mexicaine, des Ateneístas et autres grands idéologues à la même hauteur que les héros de *comic* (qui sont les premiers héros auxquel tout jeune bas-californien a d'ailleurs affaire). Il n'y a plus d'héroïsme, il n'y a plus de grandeur, il ne reste plus qu'un certain nihilisme frontalier, qui se construit surtout sur *ce qu'il sait qu'il n'est pas.*

D'ailleurs, la constante satirisation de figures de fous qui se croient héroïques (Mario Aburto, *El Órale*, Vivian-Beverly-Helen), de politiciens menteurs qui promettent beaucoup mais ne tiennent pas parole (Salinas, le Gouverneur Ésquer dans *La Memoria de los Muertos*) ou de journalistes à la fois engagés et débauchés (*El Gato Félix*) montre bien que le courage est une vertu qui a depuis longtemps déserté les textes frontaliers. Tout au plus trouvera-t-on des idéalistes : mais une fois de plus, des idéalistes âgés, fatigués ou dévalorisés (Aralda et Darev dans « La Zona Libre », Morgado dans bien des épisodes de ses aventures) voire en proie à des problèmes personnels autrement plus importants (Aralda d'*Orescu,* et dans une moindre mesure *El Diente de Oro* et Tábata dans *La Saga*). Pas de messies, pas de justiciers purs au programme : juste des créatures dénaturées engendrées par le Mur et ses conséquences, dont le récit des actions est démultiplié et narré de façon si labyrinthique qu'il faut s'armer de courage pour trouver son chemin dans le palais des glaces ainsi construit.

La littérature de frontière de Basse Californie a été jusqu'ici une littérature construite par des frontaliers sur un univers qu'ils ne connaissaient que trop bien, et sur lequel ils ont jeté un regard au mieux désabusé, au pire complètement nihiliste. Ils se sont investis de la mission de mettre en perspective les lieux tels qu'ils sont dans leur propre système de représentation, et non tels qu'ils doivent être représentés selon un canon ou une série de clichés. Cela est vrai pour l'instant. Cela est plus ou moins resté vrai pendant près de trente ans ; parmi les auteurs qui comptent vraiment, aucun n'a construit de monde idéaliste, ni représenté la frontière comme lieu de partage, d'échange et de construction d'identités binationales et fières de l'être. Ils n'ont pas non plus cherché à proposer des solutions à la déculturation que pouvait amener la proximité des Etats-Unis. Il semblerait plutôt qu'ils se soient situés dans une sorte d'entre-deux nuancé, mais un entre-deux cynique et railleur, qui montre que, de toute façon, les deux modèles proposés sont extérieurs et donnent des définitions identitaires non-valides car non-frontalières. Quand Yépez déclare que *Tijuana trata a México y Estados Unidos como un par de naciones muerta, que ya no importan*[434], il résume tout le fond du problème. La littérature frontalière construit une forme d'identité frontalière, tout en puisant dans les histoires locales que construit cette identité. C'est ce processus en miroir qui cause cette constante reconstruction.

Mais comme cette identité est déjà, en elle-même, hybride, mouvante et changeante, elle alimente une littérature qui se fait chaque fois plus complexe et plus hybride à son tour, ouvrant plusieurs pistes d'évolution pour les années à venir.

Il est certes difficile de prévoir ce que sera la littérature de frontière dans cinq, dix ou vingt ans, sachant que nous avons déjà connu deux périodes relativement différentes et en partie liées à l'évolution de l'image publique de la frontière. Les années à venir nous diront si un canon se construit autour des ouvrages publiés par les systèmes publics, des textes primés par les concours et de la diffusion chaque fois plus grande des auteurs les plus reconnus. Le bond, depuis 2003, année où nous avons commencé à nous y intéresser, est patent.

L'intérêt croissant du monde critique –pour l'instant surtout états-unien- pour la littérature de frontière de Basse-Californie devrait donc déboucher sur une cartographie plus précise des œuvres et des auteurs, mais aussi, et il faudra sans doute le déplorer assez vite, par une industrialisation de la création littéraire. Devenu *mainstream* ou dominant, le mouvement frontalier sera-t-il aussi créatif ? Seul l'avenir nous répondra. Il faut

[434] YEPEZ, Heriberto. *A.B.U.R.T.O., op. cit.*

heureusement considérer que l'apparition d'une norme et donc d'une position dominante entraîne aussitôt subversion et que s'il s'établit un canon, il sera très rapidement dépassé.

Pour l'instant, force est de constater que l'on observe une sorte de recentralisation vers le Nord, vers la frontière, de l'activité littéraire mexicaine, du moins en ce qui concerne la *narrativa*. Le nombre de prix et de lauréats venus d'autres Etats est là pour le prouver. Le Nord, qui avait longtemps été considéré comme une zone de mission culturelle sauvage, a créé en littérature ses propres concepts et sa propre infrastructure créative. Et la Basse-Californie en est l'exemple le plus flagrant.

ANNEXES

A) Synopsis des œuvres narratives étudiées, par ordre alphabétique d'auteur

Résumer des récits qui s'écartent bien souvent des schémas classiques peut s'avérer complexe. Nous avons choisi de résumer de la manière la plus courte et la plus succincte possible, afin que le lecteur puisse trouver des pistes qui l'aiguilleront dans sa lecture.

- **Federico Campbell**, *Todo lo de las Focas* (1978)

Un inconnu occupe le bungalow d'une actrice d'Hollywood aux abords de Tijuana. Peu à peu, il est séduit par la maison et sa propriétaire absente, dont il entrevoit des bribes de la vie.

- **Rosina Conde**, "Viñetas Revolucionarias" *in El Agente Secreto*

Portraits d'une série de prostituées d'un bar de l'avenue Revolución à Tijuana.

- **Rosina Conde**, "De infancia a adolescencia" *in El Agente Secreto*

La vie d'une jeune fille, puis d'une jeune femme, à Tijuana puis à Mexico, dans les années 60-70, entassant toutes les étapes de cette vie : la découverte de l'amour, de la maternité, la rupture, puis le mariage, avant de revenir à son point de départ comme si toute cette vie avait été rêvée.

- **Rosina Conde**, *Como cashora al sol* (2007)

Ce roman, situé dans le Tijuana des années 1960, se construit autour de l'histoire de deux sœurs, Cristina et María Antonieta, qui se marient quasiment en même temps. Le récit se focalise peu à peu sur la seconde, et sa relation qui se désagrège jusqu'au crime avec erreur sur la personne.

- **Luis Humberto Crosthwaite,** *Marcela y el Rey al fin juntos en el paseo Costero*:

A Tijuana, dans les années 1970-80, la rencontre entre Marcela, une trentenaire frustrée, et un sosie d'Elvis Presley. Tous deux parcourent la ville en se vengeant de ceux qui les ont humiliés.

- **Luis Humberto Crosthwaite,** *Idos de la Mente* (2001)

La carrière de deux chanteurs de *rancheras*, Cornelio et Ramón, depuis les bars misérables de Tijuana jusqu'à la gloire et la décadence. Cornelio, adoubé par un imprésario célèbre, puis par José Alfredo, une vedette de la chanson, devient le chanteur que l'on s'arrache, tandis que Ramón sombre dans l'alcool. Mais Cornelio finit par mourir seul et abandonné, tandis que Ramón enregistre un disque-souvenir.

- **Alejandro Espinoza,** *La Saga: una noveleta filosófica* (2002)

Avec différentes formes d'écriture - utilisation des épigraphes, des notes de bas de page -, ce roman met en parallèle plusieurs histoires, dont les principales racontent deux enlèvements dans le Mexicali du début du XXIe siècle: celui du *Gordo*, un fils de famille, par *El Diente de Oro* et sa maîtresse Tábata, deux voyous anarchistes, et celui de Rubí, une jeune fille de la bonne société, par l'éditeur chargé d'annoter le récit de l'autre enlèvement, récit apocryphe conçu par un soldat vétéran du Viet-Nam.

- **Carlos Adolfo Gutiérrez Vidal,** « Berlín 77 » (2003) :

Mexicali, de nos jours. Trois étudiants, Iván, Ofelia et Luis, décident d'assouvir leurs fantasmes pervers en enlevant une petite fille. Mais cela ne fait que rendre encore plus chaotiques leurs existences.

- **Carlos Adolfo Gutiérrez Vidal,** « Platero y tú » (2003):

Variation métatextuelle et érotique sur *Platero y yo* de Juan Ramón Jímenez.

- **Gabriel Trujillo Muñoz,** « La Zona Libre » (1991)

Dans futur proche, après une guerre atomique, le monde est devenu une dictature où les médias propagent la propagande du dictateur. Un couple de vieillards, autrefois résistants, Aralda et Darev, décident de se rendre à un endroit mystérieux nommé la Zona Libre, où le dictateur n'a aucun pouvoir.

- **Gabriel Trujillo Muñoz,** *El Laberinto : As time goes by* (1994)

Dans un futur lointain où le monde, suite à un procédé nommé « derridation », différents univers parallèles reproduisent des événements et des situations du passé, qu'ils soient fictifs (comme dérivant de la diégèse de films), ou ayant réellement eu lieu. La Commandante Dax et son équipe sont chargés de mettre hors d'état de nuire une bande de nostalgiques du nazisme qui vivent dans une émanation du film *Casablanca*.

- **Gabriel Trujillo Muñoz,** *Espantapájaros* (1999)

Dans le Sud des Etats-Unis, à la fin du XXe siècle, des humains et du bétail meurent mystérieusement, vidés de leur sang. Il s'agit de l'œuvre des *gracos,* créatures génétiquement modifiées créées par des chercheurs de l'armée états-unienne dans une base secrète de l'Arizona, qui se sont évadés quand les scientifiques responsables du programme ont décidé de les supprimer. La poursuite s'engage entre le colonel Duloth et les *gracos*, de plus en plus intelligents au fur et à mesure de leur voyage.

- **Gabriel Trujillo Muñoz,** *Tijuana City Blues* (1999)

Trois nouvelles: « Tijuana City Blues », « Turbulencias », « Descuartizamientos ».
Dans **« Tijuana City Blues »**, Morgado, avocat spécialisé dans les Droits de l'Homme, enquête sur la disparition, trente ans plus tôt, d'un professeur lié au groupe des poètes de la *génération Beat* qui se serait volatilisé à la suite d'une fusillade dans un bar mafieux de Tijuana, *El Tecolote*. Dans **« Turbulencias »,** Morgado recherche le mari de son ancienne fiancée, un pilote d'hélicoptère disparu au bord du golfe de Cortez. Il découvrira qu'il s'agit d'une manipulation de la CIA où il n'a joué qu'un rôle de pion.
Dans **« Descuartizamientos »,** Morgado enquête sur des enlèvements d'enfants et le meurtre d'un médecin à Mexicali. Il finit par mettre à jour un trafic d'organes et assiste à un lynchage par des mères de famille en furie dans un supermarché…

- **Gabriel Trujillo Muñoz,** *Orescu* (2000)

Sur Thundra, planète qui semble vivre dans une sorte de Moyen-âge magique, deux puissances s'affrontent : Rusoka, nation débonnaire et décadente, et Lobeznia, belliqueuse et aussi versée que sa reine, Licantra, dans la sorcellerie. Survient Aralda, super héroïne ressuscitée d'une première mort et dotée d'une épée magique, *Orescu*. Alors que la guerre est déclarée et s'enlise, des légendes annoncent le retour des dieux. Aralda décide d'en avoir le cœur net et entre en contact avec eux.

- **Gabriel Trujillo Muñoz,** *Codicilo* (2001)

Aux Etats-Unis, dans une université de la Côte Est, de nos jours. Arnold Williams, un professeur de littérature réputé, est à la recherche d'un livre publié dans les années 1960 par une auteure disparue, Helen Stash. Il parvient à consulter un exemplaire légué par l'un de ses collègues. A cette occasion, il rencontre Vivian, la veuve, qui le séduit immédiatement. S'ensuit une série de

morts inexpliquées, le vol de l'ouvrage, tandis que l'emprise de Vivian sur Williams semble croître.

- **Gabriel Trujillo Muñoz,** *La Memoria de los muertos* (2006)

Nous retrouvons Morgado dans une enquête concernant la mort d'un ancien gouverneur de l'Etat de Basse-Californie, supposé victime d'une crise cardiaque au lit avec sa maîtresse. Une série de meurtres et d'agressions parmi ses proches laissent penser qu'il n'en est rien ; Berta, sa fille, et Lupe, la maîtresse, sont persuadées du contraire.

- **Heriberto Yépez,** *A.B.U.R.T.O* (2005)

Plus de dix ans après meurtre de Luis Donaldo Colosio, candidat du PRI à la présidentielle mexicaine de 1994, l'itinéraire (choral et contradictoire) de Mario Aburto, l'ouvrier fou aux tendances anarchistes. Assassinat commis lors d'un *meeting* électoral à Tijuana, retransmis en direct par toutes les chaînes nationales de télévision et ayant fait l'objet d'une intense campagne de presse visant à créer un personnage : Mario Aburto.

B) Entretiens avec G. Trujillo Muñoz

1. La frontera como amenaza, ósmosis e utopía

Entrevista con Gabriel Trujillo Muñoz,
13 de febrero de 2004
Por Anaïs Fabriol

¿Cómo considera la frontera en su literatura: la incluye o la transciende?

En los años ochenta del siglo XX, yo solía escribir poesía y no narrativa fronteriza. La literatura nacional entonces no estaba viendo hacia nosotros, hacia el norte, pero al principio de esta década, los intelectuales del Centro del país empezaron a ver que la frontera norte era un lugar de problemas, como la migración, el narcotráfico, etc. Fue cuando se crearon centros artísticos o de estudio como el Colegio de la Frontera Norte (Colef) y el Centro Cultural Tijuana (CECUT). Y poco más tarde, se buscó hacer de la frontera México-Estados Unidos un objeto literario, la mostraban circunscrita a estos temas sociales, antropológicos, dejando de lado la vida cotidiana de ser fronterizo. Yo al principio nunca pretendí hablar sobre la frontera, no era mi ámbito, era como la mayoría de los escritores nacionales de mi generación, quería escribir sobre la vida, la muerte, la huida del tiempo; pero me daba cuenta que en la literatura nacional, la frontera estaba, digamos, mal enfocada. Estaba vista bajo sus aspectos de nota roja. Se veía detrás de todo lo que había escrito José Vasconcelos u Octavio Paz en términos de concepto; luego estaban todos estos reportajes de los periodistas nacionales y extranjeros –Ovid Demaris, Fernando Jordán, Erle Stanley Gardner, Ricardo Garibay, Jack Kerouac, José Revueltas- que habían venido a describir la frontera, pero que sólo habían vivido en ella por una temporada.

Nuestra posición, como autores residentes en la franja mexicana de la frontera México-Estados Unidos, fue la de crear y describir la frontera con la base de la visión de los propios fronterizos. Para nosotros, la frontera no era hablar de autores chicanos con la perspectiva de la Ciudad de México. No entendían los del Centro porque no íbamos a hablar de la pérdida de identidad, ni de la lucha por Aztlán, íbamos a hablar de la frontera como era si uno vivía en ella, compartiendo el pan y la sal con los vecinos; de la vida cotidiana, incluyendo el comercio y la cultura popular, pegada a la línea internacional, aunque también esta esté circunscrita a la injusticia, a la violencia, a los conflictos sociales y políticos, pero desde nuestra perspectiva, con nuestro propio estado de ánimo, con argumentos de seres humanos en la periferia de la cultura latinoamericana, hispanoamericana y nacional. La frontera no era una llaga, una cicatriz indeleble. Era nuestro patio de juegos. Una imagen más de la vida cotidiana que de la nota roja, no la visión de los que venían a la frontera para reportearla en sus conflictos y desastres, como si sólo eso fuera vivir en la frontera. Por eso nos sentíamos alejados de esas visiones míticas, nunca soñamos con Aztlán, nunca fue nuestra utopía el *pachuco*. Menos aceptamos el realismo mágico como escuela a seguir, porque era demasiado folklórico, demasiado centro de la República. Como escritores fronterizos el barroco tropical y el orgullo chicano nos parecían dos caras de una misma, falsa moneda.

Mexicali, como una ciudad fronteriza colinda con la ciudad de Calexico, en California, una ciudad pequeña, donde lo que prevalece como cultural, como forma de ser y actuar, de relacionarse, es mayoritariamente mexicano. Mexicali es, como urbe, como espacio cultural, ocho o diez veces mayor que Calexico. Soy un fronterizo sin sentido de inferioridad ante lo

estadounidense. Pero California era nuestro único vínculo con la sociedad de consumo en toda su potencialidad. Hablo de que los productos estadounidenses –desde rifles, electrodomésticos y ropa hasta libros, discos y vídeos- eran parte de nuestro cotidiano, de nuestro contacto con la modernidad. Nosotros nunca vimos a la frontera como un lugar peligroso, hostil, adversario vigilante de sus posesiones, porque lo veíamos como parte de nuestro horizonte de realidades diarias. No había confrontación violenta: el espacio de Calexico nos recibía con los brazos abiertos porque nosotros éramos sus clientes favoritos, el oxígeno vital para mantener su economía.

¿Entonces considera que California es el supermercado de Baja California?

Eran espacios de trueque, de intercambio cultural, en los cuales, en un tiempo todavía cercano, podías conocer a las personas, las saludabas, no eran extraños a ti. Incluso no hablabas inglés en Calexico porque el español era el idioma oficial. Todavía te reciben el peso sin problemas. Sigue siendo una zona libre para los viejos habitantes; para los nuevos ya no, aparece la imagen de campo minado, de perros guardianes, de frontera blindada, de desconfianza mutua. Ahora son tiempos de guerra y ya no hay vecinos confiables, sólo aliados y enemigos. Y una atmósfera de vigilancia perpetua, de paranoia creciente. Pero aún hoy Mexicali y Calexico son ciudades hermanas, una misma urbe dividida por un cerco de alambre, una sola mancha urbana y dos diferentes países, dos culturas más semejantes que distintas.

¿Más ósmosis que confrontación?

Sí: más ósmosis, sobre todo si consideramos la frontera de los años 60. Antes de la operación "*Interception"* hecha por Nixon y Díaz Ordaz. Para el poblador fronterizo básico, los Estados Unidos no son el ogro, sino el vecino. El vecino no es una amenaza ni un estereotipo. Yo me fui a estudiar a Guadalajara. Y en Guadalajara, cuando yo decía "Estados Unidos", los otros entendían "paraíso" y me preguntaban "¿ya fuiste a Disneylandia?". Le daban un valor que a mi me parecía erróneo, que hacía a EUA algo ajeno. Los Estados Unidos nunca me parecieron mejor que México. Sólo son el "otro lado". En esa época, Calexico era un barrio de Mexicali, y lo veíamos como parte nuestra. Claro, lo estoy reduciendo todo a una microhistoria, a un espacio específico. Ahora sí, en este espacio específico, en mi juventud, en este espacio específico, la frontera nunca fue un espacio de confrontaciones. Eso no significa que cuando yo regrese en los ochenta, en 1981, no vea que la frontera ya es otra. Hay más desconfianza entre los unos y los otros, y cada vez se piden más papeles. Te doy un ejemplo: en los años sesenta los gringos pusieron un cerco de alambre que está ahí, a dos cuadras de donde estamos platicando. Lo pusieron como una señal de que las cosas ya no serían más las mismas, que vivir en la frontera no te eximía de presentar un pasaporte, tu mica, pero podías seguir viendo lo que hacía tu vecino, podías utilizar el cerco para jugar voleibol. Recuerdo que jugábamos fútbol en la frontera, pasando de un lado a otro. Fue cuando al municipio mexicalense les pareció horrible que hayan puesto ese cerco de alambre. El presidente municipal, después de consultar a vecinos, puso rosales. Hizo que el cerco de alambre fuera una barda de rosales. Con lo cual escondió la agresividad que representaba. Ahora, a pesar de los rosales, ya puedes ver que el cerco es algo que divide. Ya hay una visión urbanística, es como una separación. Por lo tanto, lo que hice fue discernir dos posiciones: la frontera como un lugar que todavía puede servir de intercambio, y la frontera como el lugar donde se confronta el primer mundo con el mundo en desarrollo, dónde se trata a la vez de comerciar con el otro y engañarlo. Empecé a escribir narrativa policíaca, a crear un personaje como Miguel Ángel Morgado, el abogado investigador de mis novelas policíacas, que siendo mexicalense, se fue a vivir al Distrito Federal y regresa a una frontera que ya mudó, que ya no es la misma que conoció cuando era niño; una frontera más fiera y desafiante, más dura e implacable. En la que debe

aprender los nuevos signos, códigos de vida y de comportamientos, para sobrevivir a sus acechanzas, a sus desafíos. En mis novelas policíacas el conflicto más profundo se da entre el Mexicali de la infancia de Morgado que atesora y recuerda, y el Mexicali actual con peligros y amenazas. Es una pugna sorda entre dos épocas, entre dos momentos en la vida de este investigador-defensor de los derechos humanos metido en el laberinto de una justicia improbable.

¿Por qué pasar luego a la ciencia-ficción?

Porque la ciencia-ficción me permite ampliar el foco de mi narrativa, extender su perspectiva en términos de las realidades que incursiono, de los conocimientos en que me apoyo para crear una trama, unos personajes dados. Se multiplica el significado de frontera. Es un ejercicio de imaginación, un salto en el vacío. Yo escribo básicamente dos tipos de narrativa: la policíaca y la ciencia-ficción. La ciencia-ficción se basa en un relato sobre fronteras que se cruzan: la del tiempo y la del espacio, la de las mutaciones biológicas y los cambios tecnológicos. El primer cuento policíaco que escribí, "Lucky Strike", fue en los años 80. Es un cuento al revés: aquel que llega a la frontera no es un migrante mexicano en busca de una vida mejor sino que es un chicano, un *killer* de las grandes corporaciones. Viene a matar a alguien que causa líos al monopolio algodonero, pero este matón entiende que él mismo es un ser fronterizo, que no debe nada a nadie, y se rebela contra la compañía, hace sus propias reglas de juego. Vivir en la frontera es hacer tus propias reglas de juego, inventar nuevas maneras de hacer dinero, de producir placer, de sobrevivir al infortunio. Pero considero que la novela de ciencia-ficción que más corresponde a la zona fronteriza es *Espantapájaros*. Allí la frontera es real y a la vez es la frontera de la ciencia, el conocimiento que quiere alcanzar mayores alturas, que busca manipular el futuro de la raza humana. La gran lección de la ciencia-ficción es que todos somos *aliens*, todos somos migrantes en el esquema del tiempo que transcurre, del universo en expansión. Siempre estamos abandonando nuestras casas, nuestra realidad, y nos ponemos en marcha por quimeras del progreso, de prosperidad, de mejor fortuna. La frontera puede ser un obstáculo pero también es una promesa por cumplir, una opción que se elije a veces por pura necesidad y a veces con los ojos bien abiertos, sin engaños de por medio. Saber que uno es el viaje que emprende, la travesía que realiza. Avanzar siempre aceptando que tendremos pérdidas y ganancias, dolor y júbilo, muerte y resurrección.

¿Y por qué elegir esta frontera irreal?

La ciencia-ficción expresa perfectamente a la frontera como lo que es: un lugar que hay que reinterpretar constantemente. Cada vez hay nuevas formas de vivir la frontera: es lo que pretendo describir con mis novelas de ciencia-ficción. La frontera es una mutación que se multiplica. Ahora todo el mundo, a partir de la globalización rampante, es frontera. Ahora, todos, desde nuestras computadoras, somos fronterizos, seres que se adaptan a un ambiente que cambia abruptamente, que nunca se queda en paz.

¿Entonces la frontera será más un elemento de vida que de muerte?

Es un elemento de vida, sino no hubiera elegido vivir en Mexicali, me hubiera ido a otro lado, al Centro del país o al extranjero. Pero decidí que Mexicali es un catálogo de universos que chocan los unos contra los otros, que siempre tienen algún prodigio para mostrar o alguna sorpresa para ofrecer, y no olvidemos que además de la frontera con Calexico está el desierto – desde Nogales hasta Mexicali es un solo desierto. La hostilidad mayor es el clima, no las personas o la sociedad. Es el verano interminable, los meses en los que el sol prevalece y dicta sus leyes. Morir aquí es cosa fácil. El desierto no perdona. Necesitas tener una enorme fuerza de voluntad para asentarte en estas comarcas. Yo vivo, pues, en un paisaje de ciencia-ficción, en el futuro desolado, de tierras arrasadas, del mundo por venir. Pero la lección fundamental de la vida del desierto es que donde las circunstancias para vivir son más adversas, la vida se sostiene, crece, vive, se arraiga. Es como habitar el mismo infierno, y, sin embargo, vivirlo con

tierna simpatía, soportándolo no sólo con paciencia sino con creatividad, con imaginación. Mis novelas son obra de ermitaño, de gente que escribe bajo la sombra pero disfrutando los espejismos de la arena, la luz resplandeciente, el agua y sus milagros.

¿La ciencia-ficción era para trascender la frontera, o para darle otra luz, otra visión?

La frontera es para muchas personas un lugar de paso. La frontera es una serie de obstáculos antes de llegar al paraíso de los Estados Unidos. Pero para los fronterizos, la frontera no es el lugar de paso. Es el lugar de vida, el lugar que te rodea. Lo que trato de hacer es oponer personajes qui viven aquí –unos que sí saben lo que es la frontera cotidiana, y personajes que llegan con otras ideas de la frontera, preconcebidas o prejuiciosas, y hacer que ambos descubran que sus visiones son complementarias. La frontera es a la vez un lugar de paso, de peligro, un cementerio –Ciudad Juárez será quizás el ejemplo mayor- pero también la frontera es solidaridad, porque la gente se quedó allí y no siguió su camino. Aquí acaba América Latina oficialmente. Todavía puedes decir "es México" y de alguna manera la gente se quedó en este infierno aunque tenía oportunidades de hacerse papeles para vivir en el otro lado. De cierta manera, los fronterizos escogieron este modo de vida para sentirse en tierra propia y aprovecharse de las ventajas del "Imperio"; es que vivir en la frontera es tener a tu disposición dos mundos, dos distintas formas de ser utopía.

Acerca de *La Zona Libre,* hay una referencia clara al nazismo. Sin embargo, ¿asimila los norteamericanos a esos nazis mercantilistas?

Sí y no. En el término geográfico "Zona Libre" hay ironía, porque sí es libre pero es también un lugar de muerte. Sigo en este sentido: en 1991, cuando escribí este cuento, no podía prever lo que iba a suceder diez años más tarde en Estados Unidos: la aparición del factor seguridad sobre el factor libertad. La Zona Libre es como la que existe en Tijuana: es una zona libre para el comercio, sin embargo, es también una zona donde puedes acabar muerto si no conoces las reglas del juego que aquí se juega. Pienso en la operación Guardián y en ese tipo de operaciones que van a acabar multiplicando el número de migrantes muertos; es toda una ordalía cruzar ahora. Debes ser experto en sobrevivir en condiciones extremas en términos de clima, de campos vigilados como si estuviéramos en una zona minada. En la época en la cual escribí "La Zona Libre", la frontera se hacía muro, y, de un problema policíaco de nota roja, se volvía un problema militar. Es una visión de guerra. Ves el Cañón Zapata, en Tijuana, está completamente monitoreado. Ahí nadie entra. En cambio, "La Zona Libre" es un lugar de exclusión. Es como el purgatorio. No todos pasan. Muchos se quedan allí para siempre. Es una visión futurista de un purgatorio moderno. Una especie de propaganda autoritaria que se le revierta al gobierno autoritario que fomenta tal leyenda urbana porque los propagandistas olvidan que, en un mundo hecho de normas implacables, incluso el purgatorio es una especie de esperanza en algo mejor, la visión utópica por excelencia, que te mantiene en fila y esperando su cumplimiento siempre postergado.

¿Cuáles autores reivindica como base de su propio pensamiento?

Como narrador y escritor de ciencia-ficción, yo reivindico dos o tres autores: Ray Bradbury, sobre todo con *Fahrenheit 451*, porque allí desarrolla uno de los temas que prefiero: el individuo contra la sociedad normativa, contra los usos establecidos por una sociedad pasiva. Montag, el protagonista, me fascina porque a la vez quema libros y el que gracias a los libros toma conciencia de la infamia en la que participa y consigue liberarse a sí mismo. Y eso, lo sabemos, no es una decisión sin consecuencias. Todo el mundo trata de normalizarlo: su mujer, sus jefes, sus compatriotas. Y sin embargo, persiste en su utopía. Se parece a esos mexicanos

que han logrado pasar la frontera, y que son, a mi parecer, los últimos utopistas. No porque la utopía exista, pero logran que la utopía sea parte de ellos, que los libros no mueran porque ya son parte de su propio ser. Otro autor que a mi se me hace importante porque se me hizo que se podía incluir un mensaje político en la ciencia-ficción es Frank Herbert, con su novela *Duna*. Primero porque el protagonista es el desierto, además aparece una figura de Mesías que libera al pueblo, y que claro, no pertenece al pueblo; el mensaje es muy obvio: "Cuídate de los Mesías, quieren la gloria y el poder, y tú eres carne de cañón para sus planes". Además, el uso que hizo de la cultura árabe está muy interesante; se me hace que responde al debate que enfrentamos hoy: la cuestión de la cultura propia, con rasgos particulares y peculiares de tu región y la cultura uniforme de la globalización. El tercer autor que reivindico es Ursula K. Leguin. Lo que me interesó en su obra es que ella plantea la problemática del mundo actual, la diferencia social, sexual, política, étnica o económica como vehículo de cambios, como promotora de una mayor conciencia de las necesidades de los marginados, de los que no se sientan en el banquete de la fama y de la riqueza; una ciencia-ficción como una literatura costumbrista de hoy: la de un universo donde no puedes saber lo que es lo verdadero y lo falso, en el cual todas las voces son válidas pero no todas tienen la misma razón.

¿Cómo en el *Laberinto*?

Sí. En el Laberinto, el núcleo de todos los mitos se queda físicamente en el espacio, y la realidad se convierte en la una mezcla de sueños colectivos y mitos cinematográficos, literarios, ideológicos y políticos. Un *melting pot* que vive su propio tiempo y sus propios relatos de vida y muerte, de historia y de reciclaje. Un espejo de nosotros mismos y de nuestros deseos de belleza, acción, fuerza y poder.

¿Cuál es la relación entre el cine hollywoodense –incluso de cine-club- y Baja California, una región casi virgen al respecto?

No estoy muy seguro que esté tan virgen en cuestiones cinematográficas, en 1926 ya teníamos un productor, Rafael Corella, que en Mexicali hizo películas Pro-patria, como las llamaban: *Raza de Bronce* y varias más. Pero se me hace que *Casablanca,* junto con unas cuantas películas, ya es parte de la cultura universal. No tenía que precisar quién era Ilsa Lund o Rick Blaine, todo el mundo lo sabía. Lo utilicé para contar algo que me interesa mucho; si tú te fijas en el *Laberinto*, igual que en la *Zona Libre,* lo que me interesaba era el fascismo. Fascismo que entiendo como pureza racial, como solución final. Todo lo opuesto al mestizaje. Tal vez porque yo estudié en la Universidad de Guadalajara, que es neofascista y donde se nos enseñaba que el mundo está controlado por una mafia judía. Bueno, ¿Cómo razonar al respecto? La ciencia-ficción, igual que la ciencia, te ayudan a encontrar argumentos contra las falsedades, los engaños que el poder distribuye como promesas de una superioridad espuria.

Otro aspecto interesante es que los fascistas están atrapados en el Laberinto…

Sí. Están prisioneros de ellos mismos. El Laberinto es una frontera total, además de una frontera interior, entre tú y tus deseos; es el deseo de trascendencia de criaturas efímeras. La mitología cinematográfica funciona aquí como el mecanismo sustentador de esta alegoría de la trascendencia, de este falso decorado con efectos especiales que intenta suplantar la realidad. Sobre todo el cine de ciencia-ficción, desde sus orígenes, nos ofrece la expectativa que podemos ser otra cosa, otras vidas mejores que la nuestra. Convertirnos en superhéroes infalibles, en salvadores de la humanidad. Desde luego, con todas sus nefastas consecuencias.

El *Laberinto* a veces se parece al final de *2001, la Odisea del Espacio…*

Sí, o a un hoyo negro; crees regresar a un punto de partida, pero en realidad estás pasando a otra dimensión, resucitando de tus cenizas. Como un nuevo nacimiento. O entras a un universo distinto, a un cosmos ajeno a todo lo conocido, con sus propias leyes de uso, donde la

entropía reduce todo a caos. Pero el caos es accidente, es azar, es creación. El Laberinto es lo que tú pongas en él: tus esperanzas y tus temores, tus fantasmas y tus perversiones. Lo mejor y lo peor de nuestro propio mundo: como en una película de estreno. O en un bar de Casablanca donde residen los desplazados de la guerra. Vas allí para olvidar tus pérdidas, para soñar despierto a la vida que deseas recuperar, las quimeras que anhelas que se cumplan a plenitud.

2) Entrevista con Gabriel Trujillo Muñoz
La frontera y sus modelos, 4 de abril de 2005
Por Anaïs Fabriol

Pregunta 1: ¿Cuál es la dicotomía entre literatura nacional y literatura internacional? ¿Qué es lo que prevalece?

Respuesta: Es cuestión de individuos más que otra cosa. Existe un contraste entre lo que se publica en el DF y lo que se publica en España; de todos modos es centralizado. Los autores de la Generación de la Ruptura tuvieron una formación muy latinoamericana: Carpentier, Cortazar, etc.… grandes figuras leídas por todos. Pero también cuenta la literatura europea: influencia del surrealismo y de los autores de gran literatura. Todo esto demuestra un gran eclectismo, que va de la cultura de masas hasta la literatura intimista.

Pregunta 2: ¿Cuál es la influencia del postmodernismo a la hora de escoger modelos?

Respuesta: Antes, los autores solamente pensaban en referencias de alto nivel intelectual. Ahora, todo es posible, reivindicar a la cultura de masas no está prohibido.
Se descubrió que las estructuras narrativas son independientes del tipo de cultura; son siempre las mismas. Lo importante es que el relato tenga un sentido. Narrar no es que el lenguaje funcione; el interés puede estar oculto.

Pregunta 3: ¿En qué nos sirven los modelos?

Respuesta: La manera de la cual se adapta a un entorno personal, a las experiencias de la vida. El modelo sirve para construir la historia; trae detalles y situaciones conocidas.

Pregunta 4: ¿Qué modelos para la frontera?

Respuesta: El lugar fronterizo no importa realmente, la frontera en sí es un modelo, implica una serie de actos frente al límite: modelo narrativo del viaje, del salto, del cambio de identidad. Modelo muy antiguo, que ha dado la *road story*, modelo de territorio abierto. Además, el límite implica que haya deseo de cruzarlo y de ir más allá.
Funciona en dos o tres maneras:
1/ El desierto se puebla, por la frontera. Llega entonces el modelo de relato urbano, de los padres fundadores.
2/ Se puebla tanto que poco a poco llegamos al drama de barrio, competencia entre culturas, combate de pandillas.

3/ Otra visión alterna, y/o anterior es la del explorador solo en el desierto: dominio de la naturaleza, que llega poco a poco al mito del progreso en la frontera, dónde uno llega ahí para cambiar y progresar.
El mito de "todo es posible" muestra que la frontera es el último lugar disponible; el mito está hacia el futuro, como en los *western* hollywoodenses de los años 30. Todo empieza siempre de nuevo porque no hay historia; todos los días se empieza de nuevo.

Pregunta 5: ¿Qué genealogía puede tener una literatura como la tuya?

Respuesta: La literatura del centro del país utiliza temas aceptados, tiene una actitud minimalista y se esconde detrás de los modelos.
En la frontera, todo el mundo parte de cero, todo es nuevo, no hay memoria. Nadie tiene que darle cuentas a nadie, por lo cual no hay jerarquía entre los modelos, todo se vale.

Pregunta 8: ¿Es importante tener modelos fronterizos?

Respuesta: No existía una literatura realmente fronteriza antes de la bajacaliforniana; la única que existía era regionalista, escrita por gentes que no se apoderaban la frontera. Nunca abandonaron sus orígenes. Hay que ser de Baja California para realmente percibir a la frontera.
Antes, no existía realmente la frontera; sólo venía de por fuera.

Pregunta 9: ¿Cómo es que la literatura fronteriza no es regionalista?

Respuesta: Puede ser llamada regionalista porque no es la misma que en el DF; pero inconscientemente es más universal porque sus modelos son cosmopolitas. La frontera es a la vez regional y universal. Se escribe sobre la frontera porque es lo más familiar; la literatura permite hacerla más universal.

Pregunta 10: ¿Es la realidad otro modelo?

Respuesta: Todo se basa en hechos reales, pero trasformados. Hay que contar una versión propia, ficticia, de la historia- mostrar otro mundo, otro México.

Pregunta 11: ¿Han evolucionado los modelos?

Respuesta: Obviamente; de la literatura pura hemos pasado a modelos audiovisuales: cine, Internet, televisión; ahora los jóvenes escritores van más allá del post-modernismo. Pero tampoco hay mucha narrativa; es una escritura corta, sin plan, sin visión de conjunto.
La intertextualidad es escasa, no se buscan muchos modelos. Los jóvenes están en plena ruptura genérica. Ya no hay frontera para ellos, lo mezclan todo. Existe una serialización y un multilenguaje.
De ahí aparecen universos cerrados, individualistas, que se rehúsan a la crítica; se difunden por los blogs, por publicidad personal. Ya no existe jerarquía. Como rechazaron los talleres, ya no hay intercambio entre las generaciones.

Pregunta 15: ¿ Y te parece que hay contra modelos?

Respuesta: Los periodistas del DF que vienen a la frontera con una idea fija sin mirar, que no cambian su pensamiento. Aunque vino gente con una apertura mayor, como José Revueltas por ejemplo.
También son contra modelos los textos que no tienen alguna crítica, ingenuos, que no tienen perspectiva. Literatura dónde el héroe es omnipotente y no un ser social o la literatura miserabilista y tremendista.

C) Carte de la Basse-Californie Nord

Bibliographie

OUVRAGES LITTERAIRES :

CAMPBELL, Federico. *Todo lo de las Focas,* Mexico, 1978, Fondo Editorial. 135 p.

CONDE, Rosina. *El Agente Secreto y otros relatos*, Mexicali, 1985-1990, UABC, 120 p.
_____. *Embotellado de origen,* Mexico, 1994, CONACULTA, coll. Los Cincuenta, 109 p.
_____. *Como cashora al sol,* Mexico, 2007, Desliz Ediciones, 294 p.

CROSTHWAITE, Luis Humberto. « la Muerte es una cantina de la Calle Sexta » *in Memoria del primer encuentro de escritores de las Californias*. Edition de S. Gomez Montero, J.M. di Bella, H. Polinkhorn, San Diego, 1987. p. 108-110
_____"Marcela y el rey juntos al fin del paseo costero", *in Antología del cuento bajacaliforniano,* 1991, Mexicali, p. 131-140
_____. *Idos de la mente*, Joaquín Mortiz, 2001, Mexico, *coll. Narradores contemporáneos*. 192 p.

ESPINOZA, Alejandro. *La Saga, una noveleta filósofica,* Mexicali, 2002, ICBC, 174 p.

GUTIÉRREZ VIDAL, Carlos Adolfo. *Berlín 77 y otros relatos*, Mexicali, 2003, Fondo Editorial de Baja California. 107 p.

TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. "La Zona Libre", *in Miríada,* Mexicali, Bolfeta editores, 1991. p.91-109
_____. *El Laberinto: As time goes by*, Mexicali, 1994, ICBC. 148 p.
_____. *Tijuana City Blues,* Mexico, 1999, Sansores & Fernández. 168 p.
_____. *Espantapájaros*, Mexico, 1999, Lectorum. 155 p.
_____. *Orescu.* Mexico, 2000, Times Editores, 3 tomes, 470 p.
_____. *Codicilo.* Mexico, 2001, EON, 119 p.
_____. *La Memoria de los Muertos,* Mexicali, 2006, Vandalay. 208 p.

YÉPEZ, Heriberto. *A.B.U.R.T.O.* Mexico, 2005, 230 p.

OUVRAGES CRITIQUES :

AGIER, Michel. *Au bord du monde, les réfugiés.* Flammarion, Paris, 2002. 253 p.
BOOKER, Christopher. *The Seven Basic Plots.* Continuum, Londres, 2004, 709 p.
BOURDIEU, Pierre. "Fondements d'une science des oeuvres" *in Les Règles de l'Art,* Seuil coll. Essais, Paris, 1992, 567 p.
CAMPBELL, Federico. *Conversaciones con escritores.*, CONACULTA, Mexico, 2004, 420 p.
GENETTE, Gérard. *Palimpsestes,* 1982, Paris, Seuil, 573 p.
_____.*Seuils*. Seuil, 1989, Paris. 389 p.
LYOTARD, Jean-François. *La Condition Postmoderne.* Les Editions de Minuit, Paris, 1979, 109 p.
RAMA, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina (3e* Edition). Siglo XXI Editores, México D.F., 1982, 305 p.

REEDY, Penelope. Frontier literature, the West and regional voices. *Reader's guide to literature in English* sous la direction de Mark Hawkins-Dady, Londres : Fitzroy Dearborn Publishers, 1996. p. 306
SHEPPARD, Richard. *Modernism, Dada and Postmodernism,* Northwestern University Press, Evanston Illinois, 2000, 480 p.
TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel. *Literatura Baja californiana del siglo XX*. Larva, Mexicali, 1997, 148 p.
_____. *Mensajeros de Heliconia, capítulos sueltos de las letras bajacalifornianas,* UABC, 2004, Mexicali, 555 p.

SITES INTERNET CONSULTES

- Blog de Federico Campbell: http://federicocampbell.blogspot.com/ (03/10/2009)
- Centro Cultural Tijuana (CECUT) : http://www.cecut.gob.mx/acerca.php (12/2/2009)
- Crunch! Editores: http://www.cruncheditores.com/ (12/02/2009)
- Instituto de Cultura de Baja California (ICBC): http://www.bajacalifornia.gob.mx/icbc (01/02/2009)
- Revista Bitácora Cultural: http://bitacoracultural.com/ (01/02/2009)

REVUES

BERRY, Charles. "Baja California Map", *National Geographic,* 1989, vol. 176, n°6, p. 724

FILMS/EXTRAITS CINEMATOGRAPHIQUES

CURTIZ, Michael. *Casablanca.* 1943, USA, NB, 102'.

Les dernières décennies du XXe siècle et la première du XXIe sont capitales dans la redéfinition culturelle de l'identité frontalière mexicaine. De fait, elles cristallisent la plupart des grands symboles postmodernes : la fin des idéologies nationalistes, l'essor d'une culture industrielle de masse, la déconstruction de la relation antérieure entre le Mexique et les Etats-Unis. La littérature semble y atteindre une nouvelle définition de l'identité, de l'espace, de l'Histoire et de la construction narrative. Dans cette perspective, la production littéraire de Basse-Californie est un bon exemple : bien séparée du monde culturel de Mexico, elle a construit un système de valeurs et un réseau éditorial dédiés à la frontière et à son univers. Ce travail vise avant tout à cartographier et définir les grands aspects de la création littéraire de ces quarante dernières années en Basse-Californie.

Mexican contemporary border literature: the case of Baja California (since 1970 to our days)
The last decades of the XXth century and the first of the XXIth are of paramount importance in the cultural definition of the Mexican borderland identity. Actually, they epitomize most of the central postmodern symbols: the end of the nationalist ideologies, the rise of a massive industrial culture, the deconstruction of the former relationship between Mexico and the USA. The literature seems to reach a new definition of identity, space, History and storytelling. In this perspective, Baja California's writing production is quite a good sample: well-separated from Mexico City's cultural world, it has built an internal system of values and a publishing network of its own, dedicated to the border and its universe. This work intends to map out and define the main aspects of Baja California's last forty years of literary creation.

Mots clefs : contemporain, frontière, Mexique, identité, postmodernisme

Keywords: contemporary, border, Mexico, identity, postmodernism

Thèse préparée au sein du CRICCAL,
Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle
17 rue de Santeuil, Paris.