



Territoires de la science-fiction mexicaine (1984-2012) : pour une poétique et une politique de l'insolite littéraire

Margarita Remón-Raillard

► To cite this version:

Margarita Remón-Raillard. Territoires de la science-fiction mexicaine (1984-2012) : pour une poétique et une politique de l'insolite littéraire. Littératures. Université Grenoble-Alpes, 2020. <tel-03372298>

HAL Id: tel-03372298

<https://hal.science/tel-03372298v1>

Submitted on 10 Oct 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.



HAL Authorization

UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

Margarita Remón-Raillard

Habilitation à Diriger des Recherches
(Langue et littérature romanes)

Volume III : Travail inédit

Territoires de la science-fiction mexicaine (1984-2012) : pour une poétique et une politique de l'insolite littéraire

Soutenance publique le 13 novembre 2020 devant un
jury composé de Mesdames et Messieurs les
Professeurs :

Karim Benmiloud (Université Paul Valéry, Montpellier 3)

Raúl Caplán (Université Grenoble Alpes, garant)

Erich Fisbach (Université d'Angers)

Paul-Henri Giraud (Université de Lille)

Marie-José Hanaï (Université de Rouen)

Marco Kunz (Université de Lausanne)

Mónica Zapata (Université de Tours)

UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

Margarita Remón-Raillard

Habilitation à Diriger des Recherches
(Langue et littérature romanes)

Volume III : Travail inédit

Territoires de la science-fiction mexicaine (1984-2012) : pour une poétique et une politique de l'insolite littéraire

Soutenance publique le 13 novembre 2020 devant un
jury composé de Mesdames et Messieurs les
Professeurs :

Karim Benmiloud (Université Paul Valéry, Montpellier 3)

Raúl Caplán (Université Grenoble Alpes, garant)

Erich Fisbach (Université d'Angers)

Paul-Henri Giraud (Université de Lille)

Marie-José Hanaï (Université de Rouen)

Marco Kunz (Université de Lausanne)

Mónica Zapata (Université de Tours)

À mes enfants, Clara et Diego

Préambule	5
Première partie	7
La science-fiction mexicaine : un architekto problematiko, un korpus natsional ipotetiko	7
Définitions, taxinomies, modèles, vocabulaire : se repérer dans la jungle conceptuelle	13
Poétiques fermées.....	13
Poétiques ouvertes	22
Science-fiction, paralittérature et hybridisme	33
Panorama de la science-fiction au Mexique	39
Une trajectoire entre ghettoïsation et légitimation.....	39
Présentation générale des anthologies de science-fiction mexicaine	55
Synthèse des caractéristiques de la science-fiction mexicaine	58
Choix des nouvelles : le korpus de travail.....	60
Modèles narratifs de la science-fiction, terminologie et méthodes d'approche	63
Deuxième partie	75
Dystopies et imaginaire apokalyptiko : (dés)espérer de son temps ... 75	
La pensée apokalyptiko en Occident aux XXe et XXIe siècles	77
Moralisme et didaktisme	91
José Emilio Pacheco, « La catástrofe » (1984, <i>El Futuro en llamas</i>)	92
Mauricio-José Schwarz, « La pequeña guerra » (1984, <i>El Futuro en llamas</i>) ...	102
Le Distrito Federal (post)apokalyptiko : déambulations et émergence du mythe	113
Bernardo Fernández (<i>Bef</i>), « Las últimas horas de los últimos días », (<i>Los viajeros</i> , 2010).	113
Ignacio Padilla, « El año de los gatos amurallados » (2010, <i>Los viajeros</i>).....	123
César Rojas, « El que llegó hasta el metro Pino Suárez » (<i>El futuro en llamas</i> , 1997)	133
La condition post-humaine et le courant cyberpunk	157
Pepe Rojo, « Ruido gris » (<i>Los viajeros</i> , 2010)	164
Pepe Rojo, « Conversaciones con Yoni Rei » (<i>Visiones periféricas</i> , 2001).....	178
Gerardo Horacio Porcayo, « El caos ambiguo del lugar » (<i>Visiones periféricas</i> , 2001)	186
Troisième partie.....	201
Et si ce n'était pas la fin du monde mais la naissance de mondes pluriels ? D'autres formes pour la science-fiction mexicaine	201
Autodérision et parodie : l'humour comme pivot entre extrapolation et analogie	203
Alberto Chimal, « Veinte de robots » (<i>Siete. Los mejores relatos de Alberto Chimal</i> , 2012)	204
Gonzalo Martré, « Los antiguos mexicanos a través de sus ruinas y sus vestigios » (<i>Visiones periféricas</i> , 2001)	216
Ils arrivent!.....	225
Héctor Chavarría, « De cómo el Roñas y su mamá salvaron al mundo » (1994, <i>Visiones periféricas</i>).....	226
F. G. Haghenbeck, « ... Y el ovni cayó o El evento Ros. Huelitlán » (<i>Los viajeros</i> , 2010)	232
Temps alternatifs et uchronies : réécrire la littérature, réécrire le Mexique	243
Alberto Chimal, « El viajero del tiempo » (<i>Las Historias</i> , 2012).....	247
Uchronies et pensée contrefactuelle.....	264

Héctor Chavarría « Crónica del Gran Reformador » (<i>Auroras y Horizontes</i> , 2012)	270
Rodolfo Jiménez Morales, « Presente imperfecto » (<i>Auroras y Horizontes</i> , 2012)	286
Alberto Chimal, « Se ha perdido una niña » (<i>Siete</i>, 2012) ou vers une <i>science-fiction in absentia</i>	297
Conclusion. Une littérature mineure pour un projet majeur	321
BIBLIOGRAPHIE	329
Illustrations	347

Préambule

Cette étude porte sur un corpus de nouvelles et de micro-récits de science-fiction mexicaine publiés entre 1984 et 2012. La catégorie générique, la science-fiction, sous laquelle elles sont réunies, pose beaucoup de questions : quel est le cœur épistémologique de ce genre, quels sont ses rapports de continuité ou de discontinuité avec d'autres genres non mimétiques, a-t-il trouvé un terrain propice dans les lettres mexicaines, quelles incidences leurs origines anglo-saxonnes ont-elles sur sa réception et sa valorisation au Mexique ? Et, en fin de compte, existe-t-il vraiment une science-fiction mexicaine ?

Ces quelques mots de préambule ont moins pour objectif de poser les jalons d'une réflexion que de proposer une première vue d'ensemble, afin de guider la lecture. Les jalons de cette réflexion, relevant de la théorie ou de l'histoire littéraire, seront posés et développés au cours de la première partie de cette étude.

Ainsi, la première partie s'emploie à tenter de clarifier les rapports entre l'architexte « science-fiction » et un corpus national en apparence hypothétique. Pour ce faire, nous reviendrons sur la notion même de « science-fiction » et sur les principaux apports des théoriciens de ce genre. Des poétiques fermées se confrontent à des poétiques ouvertes, plus en phase avec la production science-fictionnelle mexicaine. Les notions d'hybridation et de paralittérature fonctionnent en synergie et trouvent dans la démarche philosophique un véhicule privilégié, porteur de sens. Est également abordée dans cette première partie l'histoire du genre au Mexique. Les écrivains pratiquant la science-fiction au Mexique se sont trouvés dans une situation entre ghettoïsation et recherche de légitimation. Leurs propos sur leur statut d'écrivains de science-fiction et leur réflexion sur le genre apportent des clés de lecture inestimables. Le choix des nouvelles, la présentation des anthologies dont elles sont tirées et la chronologie adoptée seront expliqués et justifiés dans cette première partie, de même que la présentation de la méthodologie de travail et la terminologie adoptée.

L'analyse du corpus est ensuite organisée en deux grands volets. Le premier se centre sur les nouvelles qui font de l'extrapolation ou de la prédiction leur mécanisme narratif principal : fin du monde, sociétés post-cataclysmiques, condition post-humaine sont autant de façons pour la science-fiction mexicaine de (dés)espérer de son temps. Au milieu des débris d'un monde éclaté, ou sur le point de le faire, le mythe (res)surgit, la métamorphose se réinvente. Ce chapitre s'ouvre sur des considérations théoriques portant sur la pensée apocalyptique contemporaine. La pensée de philosophes comme Günter Anders, ou d'autres plus contemporains comme Jean-Luc Nancy ou Jean- Pierre Dupuy et, notamment, Georges Didi-Huberman, nous serviront de ciment pour notre analyse.

Le deuxième volet s'attache à démontrer les principaux mécanismes par lesquels la science-fiction mexicaine joue avec les thèmes et procédés du genre. En effet, elle ne se limite pas à se désoler de son temps. Elle sait s'en consoler par le rire et la parodie. Elle le fait également en concevant d'autres temps possibles. Les nouvelles et micro-récits traités dans ce deuxième volet se situent davantage sous le modèle de l'analogie que sous celui de l'extrapolation, même si l'humour et la parodie gommant parfois la frontière entre les deux.

Que ce soit sous la forme extrapolative ou analogique, ce corpus explore des temporalités multiples (dystopie, utopie, uchronie) parfois en les superposant. Elles interrogent toutes leur rapport au genre science-fictionnel. Une dimension métatextuelle est présente dans bon nombre de cas. L'architexte « science-fiction » s'en trouve souvent déconstruit ; il s'agit parfois d'une présence en négatif. Mais en fin de compte, c'est lui qui permet de situer ce corpus, et ses auteurs, au sein du courant général de la littérature mexicaine. Le dialogue avec leur contexte est également une constante. L'extra-littéraire alimente le littéraire ; l'histoire s'immisce dans l'anecdote, en est parfois le moteur, voire le but. Ces nouvelles et micro-récits posent tous un regard sur le Mexique, son passé, son présent et, bien entendu, son avenir. Ils se posent en tant que questionnement et en tant que projet. Enfin, ce sont des formes d'un insolite politique à propos desquels nous tenterons de poser les bases d'une poétique.

Première partie
La science-fiction mexicaine : un architexte problématique, un
corpus national hypothétique

Ils ont mêlé religion, art et science parce qu'à la base la science
n'est rien de plus que l'exploration d'un miracle que nous
n'arrivons pas à expliquer, et l'art l'interprétation de ce miracle.¹

¿Qué ha hecho este hombre de Illinois, me pregunto, al cerrar las
páginas de su libro, para que episodios de la conquista de otro
planeta me pueblen de terror y soledad? ²

¹ Ray Bradbury, *Chroniques martiennes*, Folio SF, 1950, ebook p., p. empl. 1503/4579.

² Jorge Luis Borges, *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Madrid, Alianza editorial, 1998, p. 38.

Dans *La pierre de touche (La science à l'épreuve...)*, chapitre « Le miroir, la cornue et la pierre de touche »³, le physicien Jean-Marc Lévy-Leblond s'interroge sur ce que la littérature peut apporter à la science. La question s'est souvent posée à l'inverse : c'est la littérature qui, au fil de siècles, a emprunté à la science une myriade d'images. Pour illustrer le rapport contraire, Lévy-Leblond parcourt une série d'œuvres littéraires en mettant en évidence les mécanismes par lesquels elles parviennent à dire la science. Lévy-Leblond emploie des métaphores se rapportant au fonctionnement de trois instruments : le miroir, la cornue et la pierre de touche. Ainsi, le miroir est évoqué pour montrer la façon dont les œuvres littéraires reflètent les traits de l'acteur principal de la science, à savoir le scientifique, tantôt fou, tantôt brillant, tantôt bête.... La cornue sert à figurer ces fictions qui interrogent ou dévoilent la méthode scientifique, son épistémologie. Enfin, la pierre de touche révèle la capacité de certaines œuvres de fiction à dire le conflit inhérent au rôle de la science dans nos sociétés. Ce conflit porte sur le rapport entre science et religion, d'une part, science et politique de l'autre. Compte tenu de la nature de ces deux rapports, les fictions qui en dévoilent les mécanismes révèlent des enjeux pesant sur notre civilisation et son devenir.

La citation qui ouvre cette introduction est une réplique d'un personnage des *Chroniques martiennes* de Ray Bradbury. Il se réfère au système de pensée des martiens ; une civilisation détruite par les terriens et évoquée de façon mélancolique. Dans l'utopie martienne, trois domaines cohabitaient et se complétaient, les trois discours se questionnant sur le sens de l'existence. Religion et science se situent dans deux fréquences distinctes (le surnaturel et le naturel) ; l'art en est la traduction ou transposition. Le rapport alchimique entre trois formes de discours et représentations est un projet.

Un projet utopique car, dans le système de croyances des humains, les rapports entre les trois domaines n'est pas harmonieux mais tissé de tensions. La triade s'y voit complétée par ce que détermine l'action humaine au sein de la cité : le politique. La citation de Bradbury,

³ Jean-Marc Lévy-Leblond, *La pierre de touche: la science à l'épreuve...*, Paris, Gallimard, 1996, p. 183-218.

dans sa dimension utopique, condense le caractère de pierre de touche de la littérature par rapport à la science. Et pourtant, parmi les exemples littéraires choisis par Lévy-Leblond, la science-fiction est la grande absente. Absence revendiquée par le physicien, qui s'en explique dans une note en bas de page, presque à la fin du chapitre mentionné : « Le lecteur s'étonnera peut-être de ne voir citer aucun auteur de science-fiction. C'est que la SF, littérature de genre, ne tient le plus souvent à la science que par de superficiels traits de pure forme »⁴. La littérature peut quelque chose pour la science, mais pas la science-fiction, une littérature « de genre », donc « populaire », et qui ne ferait que frôler la science. Le scientifique Lévy-Leblond rejette ainsi la science-fiction à une périphérie, rejet accentué par sa place infrapaginale au sein de sa réflexion. Rejet confirmé par une deuxième mention, dans une autre note de bas de page, lorsqu'il affirme la capacité de la fiction littéraire d'assouplir et développer l'imagination scientifique : « Et c'est peut-être ici que la science-fiction *stricto sensu* peut jouer un certain rôle (et le joue d'ailleurs déjà, sans nul doute) »⁵. Voilà qu'elle peut quelque chose pour la science. Mais pas n'importe quelle science-fiction, car il y aurait une véritable science-fiction et une autre qui n'en est pas une. D'ailleurs, dans le dernier chapitre de son œuvre, « Hypothèses fingo » (où il revient sur les rapports entre science et fiction), après avoir affirmé qu'il ne sait « guère ce qui définit la science-fiction comme genre littéraire »⁶, Lévy-Leblond fait état d'une science-fiction « reconnue »⁷ ou « usuelle »⁸, suggérant l'existence d'un ou plusieurs territoires où se trouve reléguée une science-fiction en manque de reconnaissance et/ou inhabituelle. Ou tout simplement des œuvres dont les auteurs eux-mêmes ne reconnaissent pas l'appartenance à un genre décrié. C'est justement le cas des *Chroniques martiennes*, dont Bradbury refusait l'appartenance à la science-fiction :

Cela dit, comment se fait-il que mes *Chroniques martiennes* soient souvent considérées comme étant de la science-fiction ? Cette définition leur convient mal. [...] Si c'était de la science-fiction bon teint, rigoureuse sur le plan technologique, elle serait depuis

⁴ *Ibidem*, p. 210.

⁵ *Ibidem*, p. 212.

⁶ *Ibidem*, p. 219.

⁷ *Ibidem*, p. 221.

⁸ *Ibidem*, p. 225.

longtemps en train de rouiller au bord de la route. Mais comme il s'agit d'une fable indépendante, même les physiciens les plus endurcis de l'Institut de technologie de Californie acceptent de respirer l'oxygène que j'ai frauduleusement lâché sur Mars.⁹

À en croire Bradbury, cette non-appartenance au genre science-fictionnel est la garantie de la pérennité des *Chroniques martiennes*. Autrement, elles se trouveraient rejetées dans un ensemble de résidus de ferraille obsolète. Et pourtant, comme le signale Bradbury lui-même, ce roman a été lu et interprété (et continue de l'être) comme de la science-fiction. Au delà du désaccord ou de la confrontation habituels entre auteur et critique, l'anecdote littéraire montre le caractère particulier du conflit texte-architexte au sein de la science-fiction ; conflit dont le point de départ est le rapport d'exclusion entre les termes science et fiction dans la pensée occidentale.

De sorte que ce qui serait le support privilégié pour aborder les rapports entre science et fiction, la science-fiction, est un terme qui nécessiterait d'être conjuré au préalable.

Parler des « territoires de la science-fiction mexicaine » implique une étape de débroussaillage, ou de conjuration, du terme générique, au cours de laquelle l'usage du pluriel (territoires) commencera à peine à s'expliquer. En effet, d'une part la science-fiction apparaît comme une catégorie imprécise et mouvante. D'autre part, sa matérialisation dans l'aire géographique qui nous concerne (l'Amérique latine en général, le Mexique en particulier) ajoute des paramètres complexes qui font que l'imprécision et la mouvance se voient démultipliées.

Si bon nombre de spécialistes de la science-fiction s'accordent sur sa filiation générique avec des récits de l'antiquité (mythes, récits de voyages...), jusqu'aux fables philosophiques du XVIIe et du XVIIIe siècles (Cyrano de Bergerac, Voltaire...), en passant par des textes de la Renaissance (comme l'emblématique *Utopie* de Thomas More), il n'en est pas de même quant à la délimitation de ses territoires par rapport aux genres qui lui seraient proches. Selon Roger Bozzetto, la science-fiction est un genre qui a été « souvent confondu avec d'autres, qui n'ont que des rapports vagues avec lui : l'anticipation, l'utopie, l'uchronie et même,

⁹ Ray Bradbury, *op. cit.*, p. empl. 73/4579.

horresco referens, avec le fantastique »¹⁰. Si les rapports avec ces genres est si vague que cela, on pourrait s'attendre à ce que la science-fiction puisse être définie avec des contours précis. Il n'en est rien et la frontière entre elle et les « genres » mentionnés par Bozzetto est plus que mince. Pour d'autres spécialistes, ces genres éloignés de la science-fiction, selon Bozzetto, sont plutôt des sous-modalités de celle-ci.

Concernant son évolution historique au XXe siècle, il existe un consensus pour la définir comme un genre essentiellement anglo-saxon, malgré des apports importants de la littérature française et, surtout, soviétique. Un moment de cristallisation a eu lieu en 1926 aux États-Unis avec l'apparition de la revue *Amazing*, dirigée par Hugo Gernsback. Les textes qu'il publie dans cette revue, des récits fictionnels à caractère scientifique considérés de piètre qualité littéraire, il les qualifie de « scientifiction »¹¹. En 1929, il invente le terme *science fiction*, qui, après de nombreuses vicissitudes, va finir par s'imposer chez les lecteurs, les éditeurs, voire l'académie. Pour Pablo Capanna, c'est le marché de l'édition dans les pays anglophones, où les livres sont catalogués sous des étiquettes « fiction » ou « non-fiction », qui en a répandu l'usage. Toute l'évolution du genre s'est développée avec cette étiquette qui ne satisfaisait ni les critiques ni les auteurs, car très restrictive¹². Le terme s'est imposé en espagnol par imitation du français. Un terme bâtard, selon Capanna, au sein duquel le mot « science » s'est vu transformé d'adjectif en substantif¹³.

En 1938, Joseph Campbell prend la direction de la revue *Astounding Science Fiction*. La qualité littéraire y est privilégiée, ainsi que l'exigence d'une plus grande plausibilité scientifique¹⁴. Des noms tels qu'Isaac Asimov, Alfred E. Van Vogt, Ray Bradbury ou Clifford Simak prennent de l'importance, non seulement au sein du genre mais aussi au sein de la littérature en général : c'est l'âge d'or de la science-fiction. Après les années 60, la dénomination « science-fiction » s'est vue démultipliée dans une myriade des termes : *speculative-fiction*, *politic-fiction*, *hard-science*,

¹⁰ Roger Bozzetto, « Écrits sur la Science-Fiction », [En ligne : <https://www.quarante-deux.org/archives/bozzetto/ecrits/definition/territoires.html>]. Consulté le 4 mars 2020.

¹¹ Roger Bozzetto, *La science-fiction*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 27.

¹² Pablo Capanna, *Ciencia ficción: utopía y mercado*, Buenos Aires, Cántaro, 2007, p. 39.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Francis Berthelot, *La métamorphose généralisée*, Paris, Nathan, 1993, p. 12.

cyberpunk, heroic-fantasy... Une jungle terminologique dans laquelle il est très difficile de discerner ce qui relève du genre, du sous-genre ou du thématique.

Définitions, taxinomies, modèles, vocabulaire : se repérer dans la jungle conceptuelle

Chaque spécialiste du genre a proposé sa propre définition, taxinomie ou modèle. Sans vouloir éluder les problèmes liés à ces multiples catégories, et de la sorte retarder le moment d'entrer pleinement dans notre sujet, nous allons en présenter quelques-unes de façon synthétique. Nous nous emploierons à mettre en lumière la tension entre deux façons de comprendre le rapport entre l'architexte appelé science-fiction et un corpus national. D'une part, dans une série de définitions prescriptives (Suvin, Capanna), le genre est assimilé à une matrice perçue comme positive et prestigieuse, de telle façon que les productions qui ne correspondent pas à la grille se voient rejetées. Autrement dit, l'architexte se retrouve coupé des textes et vice-versa. D'autre part, il y a ceux (notamment les écrivains mexicains eux-mêmes) qui perçoivent le genre science-fictionnel comme une forme ouverte, en mouvement et donc foncièrement hybride, car il emprunte ses contenus à la science et la philosophie ; il côtoie d'autres genres, comme le fantastique ou l'étrange. Ces dernières approches de la science-fiction soulèvent des problèmes liés aux rapports du genre avec les concepts de paralittérature et d'hybridisme

Poétiques fermées

Des théoriciens ont tenté de cerner des contours précis de la science-fiction, objectif logique de toute démarche scientifique. Cependant, certaines études ont abouti à des poétiques fermées, qui se heurtent à un corpus qui les défie.

Nous devons à Darko Suvin une des approches théoriques du genre de la science-fiction particulièrement dense, et qui est devenue une

référence. Sa réflexion sur les mécanismes poétiques d'un genre souvent sous-estimé par la critique est un apport majeur. Au fil des pages, sa définition de la science-fiction prend de l'ampleur, tout en révélant quelques contradictions. Ainsi, la définition qui ouvre le livre nous dit que la science-fiction est :

un récit de fiction déterminé par un procédé littéraire essentiel: la présence d'un temps, d'un lieu et/ou de personnages qui sont 1) *radicalement* ou au moins *surprenamment* différents des temps, lieux et personnages empiriques de la fiction "mimétique" ou réaliste 2) qui néanmoins - dans la mesure où ils diffèrent d'autres genres "fantastiques", c'est-à-dire dépourvus de validation empirique - sont perçus en même temps comme *non impossibles* dans le cadre des normes cognitives (cosmologiques et anthropologiques) de l'époque de l'auteur. Ce qui veut dire que la science-fiction est - potentiellement - le lieu d'une puissante distanciation, laquelle se trouve validée par le prestige et le pathos particuliers aux systèmes normatifs de notre moment historique.¹⁵

Dans cette première définition, Suvin commence par placer la science-fiction dans une sphère particulière à l'intérieur d'une sphère plus vaste comprenant les littératures non réalistes qu'il dénomme, de façon large, « fantastiques ». Cependant, des éléments particuliers de l'univers fictionnel du récit de science-fiction doivent être perçus comme plausibles. L'effet de distanciation ainsi produit, et commun à d'autres genres non mimétiques (du mythe au conte de fée), bénéficie, dans le cas de la science-fiction, d'un mouvement inverse de rapprochement de notre réalité empirique. Le résultat de ce rapprochement, l'interprétation, à la différence du mythe ou de conte de fée, ne nécessite pas de décodage symbolique, notre cadre normatif ayant toujours été sous-jacent dans la science-fiction. C'est peut-être ce que Suvin sous-entend par l'emploi un peu particulier du terme « prestige ». Les éléments qui permettent ce rapprochement seraient tout ce qui est considéré comme ayant une valeur ou validité (un « prestige »), de même que tout ce qui ferait nous sentir impliqués d'une façon ou d'une autre relèverait du « pathos ». Ces éléments-clé du genre montrent que ce qui est raconté, malgré la distanciation, peut *réellement* nous concerner, nous arriver (à nous mêmes ou à nos descendants, donc à l'humanité). C'est bien cet effet

¹⁵ Darko Suvin, *Pour une poétique de la science-fiction*, Montréal, Presses universitaires du Québec, 1977, p. 2.

particulier du genre qui est souligné par Borges dans la citation liminaire, tirée de son prologue aux *Chroniques martiennes*. Le mouvement de rapprochement entre « otro planeta » et une implication personnelle qui atteint le viscéral (« me pueblen de terror ») est l'objet d'un questionnement. Et, inhérent à ce questionnement, se trouve aussi le mouvement du « je » vers le « nous ». Le pluriel implique des problèmes hétérogènes, liés aussi bien à la réception et à la diffusion du genre qu'à son intentionnalité, problèmes que nous allons passer en revue tout au long de cette introduction.

Sa première définition posée, Suvin s'emploie immédiatement à établir des distinctions quant à la valeur des récits obéissant à celle-ci. À la base de ces distinctions se trouvent des critères historiques et sociologiques. Ainsi, il part de l'hypothèse que « l'histoire de la science-fiction est le résultat de deux tendances en conflit », la première étant « potentiellement cognitive » et la seconde, à l'opposé, correspondant à une « évasion mystifiante ». Chacune est le résultat de l'évolution des classes sociales en Europe au XIXe siècle. La première est liée « à la montée de classes sociales subversives et à leur développement de forces de production [...] »; l'autre est liée au « déclin » de cette même classe « autrefois subversive », qui mute au fil des temps vers un « état d'exploiteur isolé de la nature et des hommes, en traitant la productivité et le savoir non comme les fondements de la créativité mais comme moyens d'exploitation, et dès lors succombe à toutes sortes de mysticismes, du théisme à l'astrologie » [...]. Suvin parle de la distinction entre une bourgeoisie éclairée et une autre qui subira une sorte de régression vers les masses populaires. Le résultat de cette mutation sociétale, pour la science-fiction, est que « [l]a distanciation est dans le premier cas une attitude créative [...] pour étreindre le *Novum*, mais elle est, dans le second, un opium du peuple [...] »¹⁶. C'est de cette manière que la dichotomie 'culture d'élite / culture de masses' va s'immiscer dans l'ensemble de la réflexion de Suvin. En effet, il classe dans le premier cas des « maîtres du genre » (de More à Wells et Capek) et dans le second certains aspects de ces mêmes maîtres (« statisme de More ou de Swift,

¹⁶ *Ibidem*, p. 2-3.

le catastrophisme de Shelley et Wells, le positivisme de Verne... »), et...
« toute la science-fiction de série B ». ¹⁷

Au fond de la pensée Suvin gît, peut-être, la même problématique que nous trouvons chez d'autres théoriciens et écrivains qui ont tenté de définir la science-fiction. Cette dichotomie, nous la trouvons déjà au cœur de sa première définition du genre. En effet, « prestige » et « pathos » peuvent correspondre respectivement aux deux tendances historiques qu'il a distinguées par la suite. Le « prestige » s'appliquant au premier cas (cognition, création, étreinte du *Novum*) et le « pathos » au statisme, au catastrophisme, au positivisme, c'est-à-dire à la tendance mystifiante à laquelle certains auteurs, même des maîtres, peuvent succomber, et qui, cela paraît évident, sera le principal ressort d'une science-fiction de bas de gamme, assimilée au paralittéraire : « [c]omme les autres genres situés à la lisière de la littérature, la science-fiction se compose de 80 à 90% de pacotille débilite » ¹⁸. Il établit une distinction nette entre une « science-fiction valable », celle qui contribue plus que tout autre genre à combler le fossé qui sépare les « deux cultures » (la scientifique et la littéraire), et le reste : la « pacotille débilite ». Si bien que le critique « doit être "darwiniste" et non "chamane" » ¹⁹. Le travail du critique serait d'étendre la grille prescriptive de l'architexte aux textes et, de la sorte, éviter à un corpus d'exception et minoritaire de se retrouver immergé dans de la ferraille obsolète.

Ainsi, sa première définition contient d'emblée la problématique d'un corpus qui se heurte à une grille prescriptive. La progression de sa réflexion, et de sa définition, mène ainsi à une vision très fermée des genres. Si la science-fiction frôle d'autres formes littéraires (le conte de fées, le mythe, le fantastique), cela ne peut que corrompre le noyau cognitif de celle-ci. Pour Suvin, le conte de fées n'utilise pas « l'imagination pour comprendre les tendances de la réalité » ²⁰ (n'en déplaise à Bruno Bettelheim) et une science-fiction qui « régresse vers le conte de fées (par exemple, le « space opéra » et son trio en costume d'astronautes : héros-princesse-monstre) détruit sa créativité

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*, p. 42.

¹⁹ *Ibidem*, p. 43.

²⁰ *Ibidem*, p. 15.

générique »²¹. De fait, le danger est qu'elle tombe dans la sous-catégorie qu'il a définie. Suvin octroie à la science-fiction une aura de supériorité fondée sur l'équation distanciation/connaissance, qu'elle seule sait manier : « L'effet de distanciation est le principe qui différencie la science-fiction des principaux courants littéraires "réalistes" [...]. La connaissance la différencie non seulement du mythe, mais aussi des contes de fées et du fantastique »²². Concernant ce dernier genre, il se montre encore plus tranchant, tout comme Roger Bozzetto, que le rapprochement entre le fantastique et la science-fiction horripile :

Le fantastique (histoires noires de fantômes, d'horreur, de châteaux hantés, de vampires) est encore plus éloigné de la science-fiction; c'est un genre qui introduit dans un monde censé être empirique des lois anticognitives. [...]. Englober la science-fiction dans la même catégorie que le fantastique, comme le fait l'industrie capitaliste du livre, indique donc une confusion socio-pathologique, malheureusement fort répandue.²³

Malgré la dimension prescriptive du raisonnement de Darko Suvin, sa façon de poser le cadre formel du genre à partir de l'équation distanciation/connaissance est un apport majeur pour appréhender les récits de science-fiction. Cependant, les variables de l'équation, et surtout ses inconnues, donnent toute sa richesse à ce corpus.

Pablo Capanna reprend la définition de Suvin. Selon lui, les traits distinctifs de la science-fiction sont la méthode scientifique, la prédiction et la nécessité de cohérence²⁴. Capanna souligne que des genres comme le fantastique ou le conte folklorique produisent un effet d'étrangeté, mais à condition de nous projeter dans un autre cadre empirique, un autre monde, dans lequel les lois du nôtre sont suspendues : « La ciencia ficción apuntaría en cambio a una cognición, un conocimiento reflejo, una parábola sobre nuestro mundo, observado desde una perspectiva distanciada »²⁵. Capanna rejoint la vision de Suvin, dans la mesure où il définit la science-fiction comme un genre prestigieux, avec une visée très ambitieuse. Si bien que certaines productions ne remplissent pas les

²¹ *Ibidem*, p. 16.

²² *Ibidem*, p. 15.

²³ *Ibidem*, p. 16.

²⁴ Pablo Capanna, *op. cit.*, p. 45-46.

²⁵ *Ibidem*, p. 50.

conditions de cette grande envergure, l'architexte se retrouvant alors coupé des textes. Prenons-en pour preuve le dernier chapitre de l'ouvrage de Capanna, consacré à la science-fiction en Argentine, qui consiste en une énumération découpée du cadrage théorique préalable : la théorie ne trouve pas son application dans un corpus. Ou ce corpus ne peut pas être mesuré avec les critères établis pour le genre, comme le souligne Ezequiel De Rosso. Capanna définit la science-fiction comme un objet statique dont le cœur épistémologique est la conscience critique. Elle possède une « noblesse intellectuelle » qui se heurte aux intérêts commerciaux du marché. Le corpus est alors en butte à une définition prescriptive qui écarte certains objets comme « mauvais » ou commerciaux, indépendamment des incidences de la culture sur les genres²⁶.

D'autres spécialistes ont cherché à établir des typologies descriptives permettant de souligner les traits distinctifs des genres non mimétiques. Carlos Abraham les regroupe sous la dénomination de « littératures de l'insolite » qu'il oppose aux « littératures du normal »²⁷. La science-fiction se retrouve dans la première catégorie, à côté de la littérature fantastique, du merveilleux et de l'étrange²⁸.

Abraham explique pourquoi il préfère la dichotomie normal/insolite à celle qui oppose le vraisemblable et l'invraisemblable :

Por ejemplo, muchas de las máquinas futuras descritas en la ciencia ficción son verosímiles ya que su desarrollo puede lograrse con el mero avance de la ciencia. Pero no son "normales" o "habituales" debido a que aún no existen en el mundo real. Lo mismo sucede con lo extraño: narra sucesos verosímiles, pero tan extraordinarios e infrecuentes que entran en la categoría de lo insólito.²⁹

Le choix d'appliquer aux littératures mimétiques le terme « normal » pose le problème des récits réalistes qui décrivent des événements hors norme, comme la violence extrême par exemple. La notion de « normal »

²⁶ Ezequiel de Rosso, « Una compulsiva fidelidad: sobre tres historias nacionales de la ciencia ficción », *Revista Iberoamericana*, vol. 83 / 259, septembre 2017, p. 265-282, p. 269.

²⁷ Carlos Abraham, « Las literaturas de lo insólito. Una tipología », *Revista Iberoamericana*, vol. 83 / 259, septembre 2017, p. 283-304, p. 283.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*, p. 284.

ne nous semble pas opérationnelle, mais on retrouve ce besoin de regrouper une série de genres sous une dénomination qui les intègre chez des écrivains comme le Mexicain Alberto Chimal, sur qui nous reviendrons amplement.

Abraham procède ensuite à un sous-catalogage de l'insolite, de sorte que le champ de la science-fiction se retrouve encore une fois très restreint. Ainsi, nous trouvons d'un côté l'insolite surnaturel, dans lequel sont rangés le fantastique et le merveilleux. De l'autre côté, l'insolite naturel, qui selon Abraham comprend deux genres : la science-fiction et l'étrange. Un premier problème soulevé par ce sous-catalogage est que si « insolite » s'oppose à « normal », ce dernier adjectif se rapproche du terme « naturel ». La notion d'insolite naturel, basée sur une vision rationaliste du monde empirique, en opposition à une vision magique et/ou religieuse propre à l'insolite surnaturel³⁰, relève d'une approche ancrée sur le rapport d'exclusion entre le religieux/magique/mythique et le scientifique, entendu comme empire de la raison. Ensuite, pour restreindre encore plus le champ de la science-fiction, Abraham affirme que si le fait insolite est créé par la science et la technique, nous nous trouvons dans cette catégorie ; si ce n'est pas le cas nous nous trouvons dans la catégorie de l'étrange³¹.

Quid alors d'une littérature (la science-fiction latino-américaine) dans laquelle la science et la technique peuvent apparaître de façon tangentielle ? Ou bien des dystopies ou des récits de la fin du monde qui font peu ou pas d'usage de la science ou la technologie ? Serions-nous dans l'étrange ? Cette dernière catégorie est définie ainsi par Abraham :

La literatura de lo extraño es el género donde los acontecimientos insólitos son de carácter natural y no pertenecen al ámbito de la ciencia y de la tecnología. Estos acontecimientos son perfectamente verosímiles pero, en función de un rasgo cualitativo como su peculiaridad y de un rasgo estadístico como su escasa frecuencia, salen del campo de lo normal.³²

Le problème de cette approche est de savoir comment établir la vraisemblance d'un fait et affirmer qu'il est peu probable d'un point de vue

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*, p. 291.

statistique. Des textes science-fictionnels peuvent consister en des paraboles de notre monde (le modèle de l'analogie selon Suvin, sur lequel nous reviendrons) : ils décrivent des mondes ou des faits qu'aucune statistique ne pourrait vérifier, car ils sont soumis à l'effet de distanciation. Que dire des dystopies ou de la fin du monde? Si quelque chose est *étrange* dans le sens donné par Abraham, c'est bien cette idée. Abraham propose donc une définition de la science-fiction par soustraction ou élimination. Il exclut comme faisant partie de la science-fiction tous les textes qui jouent avec l'analogie et qui ne font pas usage de la science ou de la technique :

La ciencia ficción es el género literario donde los elementos insólitos son de carácter natural y pertenecen al ámbito de la ciencia y de la tecnología. Se diferencia de las literaturas maravillosa y fantástica por carecer de elementos sobrenaturales, y de la literatura de lo extraño por la índole de los elementos naturales descriptos (en este último género, no están vinculados a la ciencia y a la tecnología).³³

Dans toutes ces définitions, la science est entendue dans sa première acception, c'est-à-dire comme « un ensemble de connaissances qui se rapportent à des faits obéissant à des lois objectives (ou considérés comme tels) et dont la mise au point exige systématisation et méthode »³⁴. Dans la science-fiction, la fiction est une mise en scène de la science ou d'une dimension particulière de celle-ci (expérimentations, découvertes etc.). Il y a donc un rapport d'équivalence entre deux langages qui disent au fond la même chose. Comme l'a signalé Jean-Marc Lévy-Leblond « le plus étrange du vocable 'science-fiction' est peut être le trait justement, ce tiret qui sert de copule entre deux termes »³⁵. Il se pose la question du remplacement de ce signe typographique par un autre « plus explicite »³⁶ et il arrive à la conclusion que le signe d'égalité (=) serait le plus suggestif. En effet, l'étymologie du vocable « fiction » révèle que son sens initial de *fingere* est de « modeler dans l'argile, façonner, représenter, faire des figures ». La figure en tant que modèle, voilà le sens du tiret qui devient

³³ *Ibidem*, p. 294.

³⁴ « Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales », [En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/>]. Consulté le 1 avril 2020, sect. science.

³⁵ Jean-Marc Lévy-Leblond, *op. cit.*, p. 219.

³⁶ *Ibidem*.

signe d'égalité. Et Lévy-Leblond de conclure : « Il devient clair alors que science et fiction n'ont rien d'incompatible. On peut même défendre l'idée que ce parangon des sciences strictes qu'est la physique théorique, c'est d'abord de la fiction. Le physicien raconte des histoires, invente des mondes »³⁷. En lisant Lévy-Leblond, on aurait tendance à oublier qu'au début de sa réflexion il a nié la capacité de la science-fiction à dire la science. De façon contradictoire, c'est une particule du signifiant, le tiret, qui lui sert à signaler l'équivalence entre les deux domaines et en fin de compte c'est le genre science-fiction qui sert son propos.

Dans le cadre des définitions étudiées jusqu'ici, plus que signe d'égalité, le tiret peut être interprété comme image de celui qui visuellement s'en approche le plus : le signe de soustraction. En effet, ces définitions disent que si l'on enlève la science (dans le sens mentionné plus haut) à la fiction il ne reste pas grand chose de ce corpus qui ne serait plus de la science-fiction. Si l'on enlève la fiction (dans son sens étymologique premier) à la science, celle-ci se verrait privée de sa capacité de forger des images. Et adieu à la physique, à la géométrie et à toutes les expériences de pensée qui en constituent le cœur. Ce même mouvement de soustraction peut être perçu chez Suvin, pour qui « [l]e point de départ de la science-fiction est [...] une hypothèse fictive ("littéraire") développée avec une rigueur totalisatrice ("scientifique") »³⁸. Le verbe « développer » implique certes une augmentation qui, cependant, se voit amputée par une catégorie qui la surpasse : la science. Sans rigueur scientifique, point de science-fiction ?

Cependant, d'autres spécialistes, et surtout des écrivains, ont fait de l'approximation et la désinvolture envers la science une façon de circuler librement dans des territoires pluriels ; leurs textes ont, tant bien que mal, adopté un architexte comme moyen de rassemblement. D'autres signes mathématiques dont la fonctionnalité a été pointée également par Lévy-Leblond, mais moins opérationnels selon lui que le « = », traduisent mieux la potentialité du genre à inclure des formes et modalités tout en gardant un lien entre elles. Ce sont des poétiques ouvertes qui

³⁷ *Ibidem*, p. 222.

³⁸ Darko Suvin, *op. cit.*, p. 13.

correspondent mieux à la production science-fictionnelle latino-américaine en général et mexicaine en particulier.

Poétiques ouvertes

Certains auteurs ont suggéré la possibilité d'inclure la science-fiction dans un ensemble plus vaste, qui engloberait d'autres formes non mimétiques, sans pour autant conditionner l'usage du terme à la présence de la science et de la technique. C'est par exemple la proposition de Pierre Versin d'inclure la science-fiction dans le champ des littératures conjecturales ou spéculatives³⁹. Cette dernière appellation, *speculative fiction*, attribuée à Damon Knight, Harlan Ellison ou Robert Heinlein, a été écartée par certains critiques parce qu'elle serait trop vague, permettant d'y inclure la *Divine Comédie*, Kafka ou Carroll⁴⁰. Cependant, cette dénomination rapproche le genre science-fictionnel de la philosophie et, ce faisant, de la méthode scientifique, instaurant ainsi un rapport plus souple entre l'architexte et les textes. Si le scientifique de la science-fiction réside plus sur une méthode que sur la présence concrète de la science et la technique, cela ferait d'elle une littérature philosophique. Certes, cette approche implique une définition plus ouverte ; néanmoins, elle continue d'affecter au genre une visée très ambitieuse et, ce faisant, de produire le même effet de rejet de certains produits. D'ailleurs, le rapprochement avec la démarche philosophique est déjà présent dans les réflexions de Suvin ou Capanna, sans que cela implique une vision plus souple du genre.

Suvin, par exemple, a apporté des nuances à la notion de « connaissance » à la base de sa définition. Dans la science-fiction la connaissance :

n'implique pas seulement une réflexion *de* la réalité, mais aussi une réflexion *sur* la réalité. C'est un procédé créateur tendant à une transformation dynamique, plutôt qu'un simple reflet de l'environnement de l'auteur. Cette méthode typique de la science-fiction [...] est d'essence *critique*, souvent satirique: dans les cas les plus significatifs, elle combine les ressources de la raison et le doute méthodique. La parenté de cette connaissance critique avec

³⁹ Pablo Capanna, *op. cit.*, p. 40.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 41.

les fondements de la philosophie des sciences modernes est évidente.⁴¹

Suvin se réfère à une philosophie de la technique, une philosophie orientée vers les changements sociétaux liés à la modernité, telle qu'elle a été développée par Günter Anders, par exemple. Pablo Capanna rapproche la philosophie de la science-fiction du fait que toutes les deux font usage de la pensée inductive à travers des propositions conditionnelles. C'est en élaborant une typologie de ces « conditionnels contrefactuels » qu'il établit les différences entre utopie, uchronie et anticipation. Le point commun entre ces types de proposition est le suivant :

No parten de un hecho real, sino de algo que no ocurre, no ocurrió o no puede ocurrir. Al no tener correlato con la realidad, son hipótesis que no pueden ser refutadas. En la lógica extensional (cálculo proposicional o álgebra de clases) son siempre verdaderas, aun cuando partan de una premisa falsa, porque no hay criterios para distinguirlas.⁴²

Tout les deux, Suvin et Capanna, associent le genre science-fictionnel à la démarche scientifique et à l'origine de celle-ci il y a la philosophie. Suvin met davantage l'accent sur le message idéologique visant une réalité extra-textuelle, Capanna sur le mode de fonctionnement textuel.

Nous devons à Jean Clet-Martin une réflexion plus récente sur le rapport entre philosophie et science-fiction. Dans son ouvrage *Logique de la Science-Fiction*, il établit un dialogue entre *La logique* de Hegel et un corpus de science-fiction (littérature et cinéma). Il définit le genre non seulement par un effet de miroir avec la philosophie mais également par contre-image du fantastique :

La SF est un genre hybride qui, avant de se faire connaître sous ce nom, devait se nommer également, de façon décisivement philosophique, *speculative fiction*. Une telle appellation montre en tout cas que cette fiction ne relève pas du genre "fantastique" qui tend aujourd'hui à la recouvrir Le fantastique est de l'irréel, du

⁴¹ Darko Suvin, *op. cit.*, p. 17.

⁴² Pablo Capanna, *op. cit.*, p. 248.

prodigieux. Mais la "fiction spéculative" est beaucoup plus conceptuelle. Elle emprunte ses modèles à la science, à la philosophie pour témoigner d'une *vie* possible.⁴³

Même si la définition reste restrictive quant aux rapports de la science-fiction et du fantastique, même si elle déplore également la prédominance de ce dernier ou si elle présente le genre comme « conceptuel » (avec une certaine difficulté d'accès pour le lecteur), notons l'usage qu'elle fait des notions d'hybride et d'emprunt. En effet, celles-ci sont vraiment à même de rendre compte des particularités du genre et les écrivains mexicains, nous le verrons, leur font une large place. Nous reviendrons sur la dimension philosophique de la science-fiction, car elle ouvre des champs de réflexion pleins de « sentiers qui bifurquent ». Pour le moment, continuons d'explorer ce que proposent d'autres définitions ouvertes.

La définition de Judith Merrill est considérée par Capanna comme la plus pertinente : « ciencia ficción es la literatura de la imaginación disciplinada » ; une sorte de *fantasy* méthodique, nous dit Capanna⁴⁴. L'application qu'elle fait de l'acronyme « SF » en anglais est très suggestif car celui-ci parvient à embrasser toute sa diversité : « science », « spéculation », « fiction », « fantasy », « facts »⁴⁵. Remarquons que cette application vaut également pour le français, voire pour l'espagnol en jouant avec la synonymie de certains termes : « ciencia », « conjetura », « ficción », « fantasía » et « factual » (ou « fáctico »). Cette constellation de termes rend compte également des paradoxes et des contradictions du genre. D'abord, son rapport ambigu avec la science, avec laquelle elle prend des libertés, la spéculation pouvant revêtir la forme des fantaisies (voire des fantasmes) scientifiques. Un autre paradoxe est son rejet du réalisme alors que sans vraisemblance en rapport avec des faits empiriques il n'y a pas d'instauration d'un pacte de lecture efficace, impliquant un « nous ».

Cette déclinaison des termes à partir de l'acronyme « SF » permet de revenir à l'analyse de Lévy-Leblond, car elle peut évoquer l'opération

⁴³ Jean Clet-Martin, *Logique de la science-fiction: de Hegel à Philip K. Dick*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2017, p. 16-17.

⁴⁴ Pablo Capanna, *op. cit.*, p. 42.

⁴⁵ *Ibidem*.

mathématique de l'addition. Une opération que Lévy-Leblond récuse, car elle enfreint une règle d'or : « on n'ajoute que de quantités de même nature »⁴⁶. Sans vouloir chercher à appliquer des règles mathématiques ou physiques strictes à une analyse qui relève des sciences humaines en général, et des lettres en particulier, notons cependant qu'une addition de tous ces éléments ne rend pas compte de l'effet dynamique qui fait qu'ils se constituent en littérature. L'opération de la multiplication nous semble plus pertinente, ainsi que le résultat de cette opération : le produit. Comme le signale Lévy-Leblond le signe « X » se réfère non seulement à l'opération mathématique en soi mais évoque également le croisement, « l'hybridation de deux espèces différentes »⁴⁷, nous dit Lévy-Leblond en parlant du doublet « science » et « fiction ». Si Lévy-Leblond récuse également le signe de multiplication, au profit du signe d'égalité, c'est parce que : « Il faut bien reconnaître pourtant que ces produits sont exceptionnels dans la littérature contemporaine, et ne définissent en rien un genre – et qu'ils n'appartiennent en tout cas pas à la science-fiction reconnue »⁴⁸. La multiplication permet d'inclure des catégories distinctes, elle permet le croisement des espèces, elle produit des formes hybrides qui, néanmoins, se voient rejetés loin du couple qui leur a donné naissance. Ces produits sont soumis à une errance dans des territoires mouvants, ils vont s'accrocher à un architexte même si celui-ci les rejette ; même si ces produits et leur producteurs rejettent l'architexte.

Il n'est pas étonnant qu'il y ait chez les spécialistes mexicains de la science-fiction une préférence pour des définitions ouvertes, du fait de l'histoire de métissage culturel du sous-continent et d'une tradition littéraire marquée par les emprunts, l'addition, la juxtaposition et l'hybridité. Nous nous pencherons sur les définitions de deux écrivains et théoriciens mexicains de la science-fiction : Gabriel Trujillo Muñoz et Alberto Chimal.

Gabriel Trujillo Muñoz est auteur, outre de nouvelles et romans de science-fiction, d'un ouvrage, *Los Confines*, qui retrace l'histoire du genre au Mexique. Il le définit ainsi :

⁴⁶ Jean-Marc Lévy-Leblond, *op. cit.*, p. 220.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 221.

La ciencia ficción es [...] un género híbrido que lo mismo se inclina a la especulación fundamentada en la ciencia que rompe con metodologías y racionalidades para abrirse de capa con personajes fantásticos y seres maravillosos, por lo que toma elementos del relato de aventuras, del horror sobrenatural y del manual de divulgación científica, para conformar un monstruo paradójico, que es mayor a la suma de sus partes.⁴⁹

Selon cette vision, son caractère hybride intrinsèque est ce qui donne à la science-fiction toute sa valeur. Il s'agit ici de définir le genre par une accumulation de contradictions. Ainsi, la science-fiction incline vers une spéculation scientifique (le scientifique du genre serait une méthode et non une présence concrète d'éléments scientifiques) et en même temps elle laisse de côté la méthode raisonnée de Merrill pour plonger dans l'insolite surnaturel de Carlos Abraham. Contrairement à la réflexion de Suvin, le fait d'amalgamer des éléments propres à d'autres genres ou modalités d'écriture n'est pas perçu comme une corruption d'un noyau prestigieux mais comme un élément dynamique, l'hybridisme impliquant un processus constant de transformation. Surgit ainsi un monstre paradoxal, image qui implique le renoncement à tout idéal esthétique. Trujillo Muñoz affirme que les écrivains qui pratiquent la science-fiction doivent être prêts à sacrifier la « qualité littéraire »⁵⁰. De même, Gérard Klein souligne le fait que la science-fiction « néglige volontiers »⁵¹ la forme littéraire, ce qui fait partie des nombreux paradoxes inhérents au genre. Ce manque d'attention à la forme serait, entre autres, ce qui la ferait relever de la paralittérature. Cette notion fonctionne parallèlement au caractère hybride, et donc mouvant, du genre. De fait, le reste de la définition de Trujillo Muñoz met l'accent sur l'idée de la mouvance du genre :

El que esta mezcla entre lo imposible y lo improbable represente uno de los mayores logros de nuestra época se debe, en buena medida, a que la ciencia ficción es una de las primeras *ars combinatoria* de nuestra modernidad desde que sus creadores

⁴⁹ Gabriel Trujillo Muñoz, *Los confines: crónica de la ciencia ficción mexicana*, 1. ed, México, D.F., Grupo Editorial Vid, 1999, (« Colección Mecyf », 3), p. 11.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 113.

⁵¹ Gérard Klein, « La Science-Fiction est-elle une subculture ? », [En ligne : <https://www.quarante-deux.org/archives/klein/divers/subculture.html>]. Consulté le 4 mars 2020.

supieron dar vida a sus historias y personajes con una perspectiva a la vez culta y popular.⁵²

La définition de Trujillo rejoint la déclinaison de l'acronyme « SF » de Merrill de façon moins épurée et évoque l'opération mathématique de la multiplication. Il nous semble néanmoins que l'opération mathématique la plus à même de traduire la dynamique du genre est une multiplication complexifiée, ce qu'on appelle en algèbre combinatoire se dénomme une équation factorielle. Le résultat de celle-ci, obtenu à partir des permutations (de la combinatoire) des termes, est exponentiel : un monstre paradoxal et hybride. La science-fiction est un lieu privilégié de cristallisation de l'« hybridation féconde », pour reprendre la formulation de Milagros Ezquerro⁵³, entre le champ scientifique et le champ textuel.

Cette conception de la science-fiction comme genre hybride s'inscrit dans le sillage des théories postmodernes, dont nous trouvons un écho évident dans la définition de Trujillo Muñoz. Les deux adjectifs employés pour signifier la capacité d'amalgame du genre (impossible/improbable) marquent une gradation implicite entre le merveilleux et l'étrange. Trujillo Muñoz place la science-fiction dans un lieu imprécis. Cette mouvance est le moteur garantissant son avancement :

[...] la ciencia ficción ha seguido desarrollándose conforme ha canibalizado a otros géneros literarios, como la utopía, la novela negra y la fantasía épica, para continuar afinando sus visiones del universo y del papel que le corresponde en éste a la humanidad.⁵⁴

La science-fiction apparaît comme un genre « opportuniste », il prend tout ce qui est dans l'air pour produire quelque chose de différent. Dans ce sens, on pourrait conclure aisément que cela explique qu'elle ait trouvé un terrain propice dans les lettres latino-américaines, marquées par cette même dynamique. Cependant, force est de constater qu'il s'agit d'un corpus périphérique. Les raisons de ce phénomène sont multiples.

Alberto Chimal définit ainsi la fiction spéculative, terme qu'il dit préférer à la traduction toute bête du terme, « science fiction » : « [...]

⁵² Gabriel Trujillo Muñoz, *op. cit.*, p. 11.

⁵³ Milagros Ezquerro, « De l'hybridation féconde », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, REVEL, juillet 2010.

⁵⁴ Gabriel Trujillo Muñoz, *op. cit.*, p. 11.

intentos de imaginar a partir de lo existente, de fantasear de forma razonada, de jugar a que ciertos sueños – o ciertas pesadillas- pueden ser realidad »⁵⁵. La raison est pour Chimal, plus que la science, la clé de la définition du genre, comme cela est soutenu par des nombreux spécialistes. Sa préférence pour le terme fiction spéculative ajoute la dimension philosophique en tant qu'élément de l'équation factorielle et nous serons tentés d'affirmer que cet élément fonctionne comme un vrai catalyseur ou pierre de touche.

Chimal inclut la science-fiction dans un ensemble plus vaste. Il se réfère à la « littérature d'imagination », dénomination généralement utilisée pour les littératures non mimétiques : « La que se ancla en el uso de la imaginación fantástica, sin importar si queda encuadrada o no en algún subgénero conocido »⁵⁶. Selon lui, ce refus des étiquettes ou grilles préétablies s'explique par des particularités inhérentes à la façon de d'écrire et de lire au Mexique. Nous reviendrons sur ce point particulier, mais dès à présent signalons l'importance pour Chimal de distinguer cette notion large des notions conventionnelles comme le « genre fantastique » afin d'éviter de dresser un catalogue de « thèmes ». Il propose une définition de l'imagination fantastique :

[...] es únicamente el acto de imaginar a sabiendas de la imposibilidad de lo imaginado: de su desacuerdo con una idea preexistente de lo "posible" o de lo "real". Los textos en los que este acto tiene lugar aspiran a lograr, aunque sea brevemente, el efecto fantástico: el súbito distanciamiento que se produce entre lo leído y nuestras ideas recibidas sobre el mundo.⁵⁷

Pour Chimal, même si les notions qu'il avance (imagination fantastique ou littérature d'imagination) semblent simples, elles lui importent car elles écartent les notions de « genre » et « sous-genre » qui se confondent et qui restent imprécises:

Y esto es importante, tanto para mí como para varios colegas en México, porque es nuestra apuesta para hacernos de un espacio en el que ser leídos: un espacio en la percepción de nuestros posibles

⁵⁵ Alberto Chimal, « Epílogo », in Bernardo (BEF) Fernández, (éd.). *Los viajeros: 25 años de ciencia ficción mexicana*, Mexico, Ediciones SM, 2010, (« Gran angular », 48M), p. 233-237, p. 233.

⁵⁶ Alberto Chimal, « La imaginación en México », *Territorios de la imaginación: poéticas ficcionales de lo insólito en España y México*, 2016, p. 35-49, p. 36.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 39.

lectores que no esté ya ocupado por textos que no hicimos nosotros y que imponen expectativas de lectura en las que no cabemos.⁵⁸

Il s'agit d'un corpus qui se heurte à un architekto ou des architektes qui n'admettent pas leur hétérogénéité. Cependant, comme nous l'avons souligné dès le début de ce travail, l'architekto « science-fiction » est celui qui s'est imposé. Ezequiel De Rosso se réfère à une « fidélité compulsive » (formule de l'argentin Sergio Gaut Vel Hartman) à son égard de la part d'une littérature qui ne remplit pas le principal terme du contrat, la présence de la science :

La ciencia ficción es una categoría ajena a la producción latinoamericana (es un "rótulo anglosajón"); su práctica, por otra parte, no responde a las reglas que parecen imperar en los espacios culturales en los que surgió la categoría (la cf latinoamericana "-en el mejor de los casos- apenas roza la ciencia"); sus autores por último, deliberadamente se resisten a incorporarse a la "corriente general" por vía de lo fantástico, insisten, pues, en ser considerados practicantes de "lesa literatura."⁵⁹

Aujourd'hui, les métadiscours produits par certains écrivains suggèrent « l'instabilité constitutive » du genre⁶⁰. De Rosso mentionne le cas de Carlos Gamerro, pour qui la littérature argentine (science-fiction, fantastique, réalisme) postérieure aux années 80 se fonde dans un ensemble plus vaste, un « continuo hiperrealista », et celui d'Edmundo Paz Soldán qui affirme qu'il n'y a pas de roman réaliste qui ne joue pas avec les conventions du récit policier ou n'y introduise des éléments science-fictionnels⁶¹. Si bien qu'un décalage s'instaure, les écrivains nient qu'ils écrivent de la science-fiction et la critique affirmant le contraire :

Así es que para estudiar ese desfase tal vez sea necesario volver a la ciencia-ficción (como, por otra parte, sugieren tanto Gamerro como Paz Soldán) menos porque los textos pertenezcan a ese género, sino antes bien, porque parecen evocarlo y las formas de esa evocación tal vez nos permitan entender la circulación de esas

⁵⁸ *Ibidem*, p. 40.

⁵⁹ Ezequiel de Rosso, *op. cit.*, p. 265.

⁶⁰ Ezequiel de Rosso, « La línea de sombra... », *La ciencia-ficción en América Latina: entre la mitología experimental y lo que vendrá*, LXXVIII, éd. coordinado por Silvia Kurlat Ares, juin 2012, p. 311-328, p. 318.

⁶¹ *Ibidem*.

novelas, esa “cienciaficcionalidad” inscripta en su “realismo tecnológico”.⁶²

Entre évoquer et appartenir surgit une ligne de division qui séparerait la science-fiction en deux tendances signalées par Trujillo Muñoz et bien d'autres : les *dilettantes* du genre et les vrais pratiquant du crime de lèse-littérature. Parmi les auteurs de la « littérature d'imagination », telle que la définit Alberto Chimal, se produit un jeu de tensions et d'ambivalence. Il y a, d'une part, la volonté de ne pas être enfermés sous une étiquette, mais d'autre part l'appellation science-fiction est celle qui leur permet une certaine visibilité sur le marché. Ce conflit marque toute la trajectoire du genre au Mexique, comme nous le verrons. Remarquons pour le moment que parmi les métadiscours sur la science-fiction, une figure récurrente est évoquée : celle de Jorge Luis Borges. Nous le trouvons par exemple comme point de départ de la réflexion de Jean Clet-Martin sur la proximité de la science-fiction et de la philosophie, plus particulièrement d'une branche de celle-ci, la métaphysique :

La métaphysique, comme la science-fiction, est une pensée de l'absolu qui ne repose peut-être sur aucune loi observable, aucun principe [...] une branche justement de la science-fiction, comme le soutiendra d'ailleurs Borges pour lequel la métaphysique et la fiction partagent un même goût de l'étrange.⁶³

Ce détour par Borges pour signaler le rapport intrinsèque entre la science-fiction et la métaphysique est d'autant plus remarquable que l'élément qui les relie est l'étrange, ce qui met en évidence encore une fois le fonctionnement de l'équation factorielle. De plus, si nous citons directement le texte de Borges évoqué (« Tlön, Uqbar, Orbis Tertius »), il dit exactement : « Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica. »⁶⁴

La métaphysique tlöniste cherche à produire de l'étonnement, ce *sense of wonder* dont les spécialistes de la science-fiction s'accordent à

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Jean Clet-Martin, *op. cit.*, p. 20.

⁶⁴ Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Madrid; Buenos Aires, Alianza; Emecé, 1972, (« El Libro de Bolsillo »), p. 24.

dire qu'elle constitue l'une des visées propres au genre. Mais c'est la littérature fantastique qui apparaît, sous la plume de Borges, comme le tronc de l'arbre. Et le véhicule de cette réflexion est une fiction considérée comme programmatique au sein de l'œuvre de Borges et qui, jusqu'à une date récente, n'était guère considérée comme de la science-fiction.

Pour Luis C. Cano, l'œuvre et la figure de Borges sont devenues des références de prédilection dans les discours de et sur la science-fiction hispano-américaine au tournant du siècle. Les deux procédés d'incorporation de la figure et de l'œuvre de Borges sont d'une part, l'inclusion de stylèmes identifiés à son écriture (selon l'acception donnée par Eco à ce terme dans *Apocalípticos e integrados*⁶⁵) et d'autre part sa mention dans nombre d'articles en tant que figure culturelle. Cette dernière modalité d'incorporation permet d'établir une tradition en même temps que de revendiquer et problématiser la fonction du populaire dans les productions science-fictionnelles⁶⁶.

Cano signale l'évolution de la notion de stylème et affirme que les études poststructuralistes ont montré que leur fonctionnalité va au-delà des rapports syntactiques à l'intérieur du texte pour atteindre des niveaux d'interaction culturelle qui surpassent les limites du texte. La notion de stylème est opérationnelle pour rendre compte de la dynamique de la réception et des modalités de délimitation des genres littéraires. Par toutes les ramifications qu'elle implique, en écoles littéraires, influences, rapports de continuité ou discontinuité entre écrivains, la notion de stylème revêt une importance particulière au moment d'aborder les modalités populaires. Pour Cano, dans la littérature hispano-américaine du XXe siècle, aucun écrivain n'incarne aussi remarquablement la portée et l'impact de la notion de stylème que Borges⁶⁷. Dans les exemples donnés par Cano, nous remarquons qu'il définit comme stylème une série de thèmes, motifs et figures récurrents dans l'œuvre de Borges. Le procédé d'intégration des stylèmes concerne tout écrivain canonisé, mais l'intérêt du cas de Borges réside dans la façon dont celui-ci a revendiqué

⁶⁵ Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, Penguin Random House Grupo Editorial España, 2011, S/P.

⁶⁶ Luis C. Cano, « Apoteosis de la influencia, o de cómo los senderos de la ciencia ficción hispanoamericana conducen a Borges », *Revista Iberoamericana*, vol. 83 / 259, septembre 2017, p. 383-400, p. 384.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 385-386.

les littératures dites populaires, ce qui peut impliquer une relecture et une reconsidération de certains textes et genres, dont la science-fiction :

Proclamar a Borges como modelo literario se ha convertido en sinónimo de declarar una poética libre, una autonomía artística para elegir el tipo de literatura que se quiera trabajar y el posicionamiento en una tradición específica dentro del marco escritural hispanoamericano⁶⁸.

Au XXI^e siècle, on assiste à un intérêt croissant pour les modalités artistiques qualifiées de populaires. L'essor non seulement de la science-fiction, mais également de l'horreur et des variations du fantastique a amené à redéfinir ce qui est « savant » et ce qui est « populaire » :

Un resultado de este proceso revisionista es la exploración retrospectiva y la renovación de una amplia red de discursos que florecieron a mediados del siglo XX. [...]. Y, para Hispanoamérica, el punto de referencia más prestigioso (aunque no el único o el más prolífico en cuanto a producción) es Jorge Luis Borges.⁶⁹

L'un des écrivains mexicains qui revendiquent la figure et l'œuvre de Borges est sans doute Alberto Chimal. Nous reviendrons amplement sur les modalités du dialogue transtextuel entre les textes de fiction et de diction de Chimal et ceux de Borges. Pour le moment, signalons que le fait qu'un écrivain mexicain reconnu et pratiquant la science-fiction revendique la figure de Borges comme essentielle dans le développement du genre signifie non seulement une invitation à le relire mais à reconsidérer la définition de la « science-fiction », à la lumière de celui-ci :

Pero los más grandes autores de CF en este siglo deben, si no un gran conjunto de obras dentro del género, sí una soberbia interpretación de sus convenciones y premisas, así como un listado enorme de precursores e influencias, a un escritor que no acostumbamos mencionar al discutir el tema: Jorge Luis Borges.⁷⁰

La science-fiction en tant que genre, populaire ou paralittéraire, a trouvé dans la figure et l'œuvre de Borges une façon de s'intégrer au canon ou *mainstream*, car à la base de l'univers borgésien il y a une revendication des genres populaires : « la función que Borges ostenta

⁶⁸ *Ibidem*, p. 388.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 391.

⁷⁰ Alberto Chimal, « Borges y la Ciencia Ficción », *Primeras noticias. Revista de literatura*, 2002, p. 77-81, p. 77.

como indicador cultural y principio integrador para el entretejimiento de las narrativas populares con los discursos del canon a la vuelta del siglo es incuestionable »⁷¹. Notons cependant que Borges signale que la science-fiction nord-américaine dans ses débuts, avec Gernsback et *Amazing stories*, n'est « pas un genre populaire ; les lecteurs sont en majorité des hommes, et en général des ingénieurs, des chimistes, des hommes de science, des technologues et des étudiants »⁷².

Science-fiction, paralittérature et hybridisme

On peut aisément comprendre les problèmes liés à l'application des notions de littérature de masse ou de paralittérature à la science-fiction mexicaine. L'analphabétisme et l'illettrisme très répandus dans les classes populaires font que marginalisation n'équivaut pas à populaire (qui émane du peuple, qui est destiné au peuple). Nous parlons d'un segment du lectorat mexicain éduqué et capable de l'exercice d'extrapolation et de cognition propre au genre, un lectorat attiré aussi bien par la science et la technique que par la littérature. Sans doute ce segment est-il composé en partie par des auteurs eux-mêmes et des universitaires attirés par les curiosités littéraires. Étudier le lectorat type de la science-fiction mexicaine, le public-cible⁷³, relève d'une sociologie de la lecture. Une dimension qui mériterait d'être explorée dans le cadre d'un autre travail. Ce qui reste nécessaire pour notre propos et de distinguer entre populaire et paralittéraire.

Si pour d'aucuns le terme « paralittéraire » est désuet, plusieurs décennies après l'éclosion des théories postmodernes, certaines manières de classer, de ranger et de valoriser les productions culturelles continuent de révéler des mécanismes d'exclusion qui ont la peau dure.

Marc Angenot cherche à « comprendre et confronter la diversité même des logiques d'exclusion et de dévaluation » qui font que bon nombre de textes littéraires se voient relégués à la catégorie de

⁷¹ Luis C. Cano, *op. cit.*, p. 398.

⁷² Jorge Luis Borges, *Introduction à la littérature nord-américaine*, trad. Luis Jimenez Olivier, L'Âge d'homme, Lausanne, 1973, p. 115.

⁷³ Marc Angenot, *Les dehors de la littérature: du roman populaire à la science-fiction*, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 243.

l'infra-littéraire ou du paralittéraire. Il souligne que la réponse à ces questions est « inextricablement esthétique, sociologie et quasi-politique »⁷⁴. Même si les questions qu'il pose concernent l'évolution des genres populaires au XIXe siècle (dont la science-fiction), ses postulats demeurent d'actualité pour des pans entiers de productions littéraires qui continuent d'être des mal aimés, surtout de l'académie.

La tare évidente dont souffre cet « immense déchet » dont Angenot parle relève d'un *manque* : de la « stérilité herméneutique » (de la maladresse à la banalité en passant par la stéréotypie et la prévisibilité). À l'opposé, nous trouvons des formes littéraires capables d'une « perspicacité existentielle » qui ne peut pas se dissocier de la dimension esthétique (le « beau langage »), en somme une capacité de « traduire leur subtile observation du monde et des hommes en beau langage »⁷⁵.

Angenot rappelle qu'au XIXe siècle « la légitimité littéraire était strictement le reflet d'une hiérarchie sociale. La mise à l'écart du paralittéraire [...] avait ce mérite qu'elle carburait à l'évidence : elle est homologue de la supériorité de 'classe' du bourgeois cultivé »⁷⁶. Mais un phénomène viendra brouiller les pistes, la « suture entre le littéraire et son 'dehors', un niveau intermédiaire, un 'arlequin-ragoût esthétique-commercial' que bien plus tard on nommera best-seller »⁷⁷. C'est dans ce territoire qui va prendre place la science-fiction anglo-saxonne.

À partir du début des années 60, deux tendances s'opposent, celles qu'Umberto Eco a synthétisées par sa célèbre formule « Apocalyptiques et Intégrés ». L'optique de ces derniers, les intégrés, correspond aux théories postmodernes : les frontières entre les belles lettres et le grand déchet dont parle Angenot s'estompe. Cependant, Angenot distingue une troisième position :

Entre les contempteurs et les adulateurs des cultures non-canoniques, on peut placer cependant une tierce problématique, la longue et érudite tradition « ethnographique » qui fait des cultures censées illégitimes un objet analysé dans son milieu social, sa

⁷⁴ *Ibidem*, p. 8.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 8-9.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 11.

⁷⁷ *Ibidem*.

logique et ses dimensions propres sans avoir à le vouer par principe aux gémonies ou le mettre, par principe contraire, au pinacle.⁷⁸

Il s'agirait de rapporter le texte au hors-texte et au discours social dans son ensemble. Le biais des études culturelles est sans doute la meilleure approche pour appréhender ce corpus mouvant, hybride, défiant les canons et les règles du bon goût. Et cela serait, en suivant Milagros Ezquerro, la façon la plus à même de rendre compte du texte en tant que « système complexe, ouvert et auto-organisateur »⁷⁹.

Les propos d'Angenot proposent une grille de lecture pouvant s'ériger en une poétique ouverte de la science-fiction :

[...] les textes qui problématisent, altèrent et déplacent le doxique hégémonique sont de ceux qui inscrivent de l'indétermination - ce qui les rend difficilement lisibles dans l'immédiat, mais leur assure une potentialité, plus ou moins durable, de lisibilité « autre ». Les textes dévalués des « en dehors » de la littérature, les textes-marchandises, laissés sans surveillance en quelque sorte, peuvent intéresser non seulement le critique des lettres mais le sociologue et l'historien dans la mesure où ils peuvent s'analyser *à la fois* comme répétition de formules éprouvées, comme stéréotypie, produits à « consommation immédiate », comme compulsion à redire le déjà-dit, comme pré-jugé et mé-connaissance *et* comme mouvance, glissement, ironisation, émergence de logiques autres, émergence du *noch-nicht-Gesagtes*, du pas-encore-dit.⁸⁰

Beau programme pour lire l'hybridité, un concept en latence dans les propos d'Angenot, mais qu'il faut appréhender dans son rapport avec le paralittéraire. Certaines définitions de la science-fiction, nous l'avons vu, mettent l'accent sur son caractère hybride car elle emprunte ses contenus à la science et à la philosophie ; elle côtoie d'autres genres comme le fantastique ou l'étrange. L'étude du paralittéraire et de l'hybridisme procède de la même démarche, l'approche des deux phénomènes impliquant la nécessité de poser une hypothèse : c'est le langage philosophique qui les relie. En effet, il y a un parallèle entre les modifications et transmutations créant une certaine difficulté de ranger l'objet hybride dans une catégorie fermée et le processus de classer et/ou déterminer le caractère littéraire ou paralittéraire d'une œuvre. Par exemple, selon Alain-Michel Boyer :

⁷⁸ *Ibidem*, p. 15.

⁷⁹ Milagros Ezquerro, *op. cit.*, S/P.

⁸⁰ Marc Angenot, *op. cit.*, p. 17-18.

[...] la notion même de paralittérature peut nous permettre de mieux repérer, de mieux interpréter les crises épistémologiques qui, à intervalles réguliers, traversent le discours critique depuis le romantisme [...]. Elle nous permet de mieux comprendre les mécanismes de reconnaissance et d'institutionnalisation des écrivains, des œuvres, des genres, d'entrevoir comment se façonnent les frontières, de part et d'autre desquelles on pense ranger tel ou tel auteur, tel ou tel lecteur.⁸¹

La science-fiction se trouve au croisement de l'hybride et du paralittéraire, ce qui n'est pas le cas de tous les genres. L'essai, par exemple, est un genre hybride mais en aucun cas paralittéraire, car ce dernier terme conserve sa connotation de « populaire ». Cette place particulière et périphérique, qu'elle partage avec d'autres genres populaires, lui octroie la faculté d'interroger le centre (la littérature canonisée) et, de la sorte, d'interroger la littérature tout court :

S'il s'impose comme le plus approprié [le terme paralittérature], c'est qu'il possède le double avantage de refuser tout aveuglement devant une série de questions qu'avance le fait littéraire et de poser de son lieu propre des questions à la littérature afin de voir comment, à partir des paralittératures, il est possible de questionner la littérature, comme d'un autre bord - cette littérature qui, ordinairement, désigne d'elle-même sa propre place. De voir comment le roman policier, la science-fiction, le roman d'espionnage, peuvent contribuer à notre compréhension du fait littéraire en général. A ce titre, le terme "paralittérature" doit être considéré comme un instrument d'analyse, un outil qui a pour objet de saper les certitudes des instances de consécration; une *notion limite* qui peut susciter un nouveau type de raisonnement sur la création ; et enfin comme ce que l'on pourrait appeler un *concept opératoire*, grâce auquel, sans que l'on puisse se satisfaire de la dichotomie littéraire/non littéraire, et sans qu'elle puisse surtout refléter une distribution sociale des cultures, il devient possible d'interroger deux ensembles l'un par l'autre. En bref, il s'agit de ce que la philosophie appelle une hypothèse heuristique.⁸²

Le rapport entre la philosophie et le paralittéraire se renforce avec la science-fiction, en raison des mécanismes et des thématiques propres à celle-ci, et de la place périphérique qu'elle occupe par rapport à la littérature appartenant au canon. L'étude d'une science-fiction mexicaine aurait comme pertinence de rendre plus efficace l'étude du fait littéraire au Mexique, c'est-à-dire de tenter d'établir un état des lieux de la littérature

⁸¹ Alain-Michel Boyer, *Les paralittératures*, Paris, Armand Colin, 2008, (« Collection 128 Série lettres »), p. 9.

⁸² *Ibidem*, p. 15.

mexicaine aujourd'hui. Cette façon d'appréhender les problèmes inhérents aux rapports entre la littérature et la paralittérature, dont la science-fiction, rend le terme « fiction spéculative » davantage opératoire que « science-fiction ». L'objet de spéculation étant elle-même, la littérature, cette dénomination pointe le potentiel métatextuel de la science-fiction en tant que paralittérature.

Ce qui est paradoxal, c'est que la notion de paralittérature implique une mise à l'écart, une marginalisation ou ghettoïsation, alors que la « littérature à circuit restreint »⁸³, celle du *mainstream* ou du canon, opère une véritable segmentation du lectorat, un élitisme de la culture :

La « paralittérature » n'est aucunement une catégorie en soi ni un « secteur » inscrits dans une opposition binaire avec la littérature canonisée, - c'est un tohu-bohu d'exclusions, de mises à l'écart qui ne laisse en place qu'un résidu austère d'œuvres censées « originales » adressées à un lecteur adulte de sexe masculin, bourgeois de culture et de tempérament, en pleine connivence avec les valeurs lettrées et leur séculaire transmission, dédaigneux des trivialités de la vie politique⁸⁴.

La dimension populaire de la science-fiction est à mettre en rapport depuis quelques décennies avec sa large diffusion par un autre biais que celui des lettres : l'industrie de l'image. Pablo Capanna souligne le rôle de la saga *Star Wars* de Georges Lucas : « A partir de ese momento, los efectos especiales fueron la estrella y la literatura quedó eclipsada. La ciencia ficción ya no sería una industria sino dos: la editorial y la cinematográfica »⁸⁵. Chimal pointe également le fait qu'il suffit de regarder la télévision pour s'apercevoir que, de nos jours, les influences littéraires les plus importantes dans la culture de masses sont deux sous-genres méprisés par la critique « sérieuse » : le fantastique et la science-fiction⁸⁶.

⁸³ Marc Angenot, *op. cit.*, p. 20.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 21.

⁸⁵ Pablo Capanna, *op. cit.*, p. 29.

⁸⁶ Alberto Chimal, *op. cit.*, p. 77.

Panorama de la science-fiction au Mexique

Une trajectoire entre ghettoïsation et légitimation

Les débuts de la science-fiction mexicaine remontent à la période novo-hispanique. Dans son parcours, on peut observer le dialogue constant du genre science-fictionnel naissant avec aussi bien son contexte de production qu'avec la tradition européenne. C'est ainsi que dans le Mexique de 1773, un moine franciscain, Manuel Antonio de Rivas, se risque à publier un récit qui parle d'un personnage qui se rend sur la lune et débat avec ses habitants des possibilités de trouver de la vie dans l'univers. Il faut se rappeler que l'émancipation des pays de l'Amérique hispanique a d'abord été intellectuelle, avec l'essor des idées scientifiques et philosophiques du XVIII^e siècle (Newton, Voltaire, Diderot). En Amérique, c'étaient des idées subversives et quiconque s'intéressait à la science était réprimé par le pouvoir colonial. Ensuite, Fernández de Lizardi élargit l'expérience avec *El periquillo sarniento*. Deux chapitres de *El periquillo* ont pour cadre une île, Saucheofú, où le personnage fait naufrage. Elles constituent une sorte d'utopie : Lizardi y présente un projet de société idéale, une république souveraine qui sert de point de comparaison avec la société coloniale de la vice-royauté de la Nouvelle Espagne, qu'il critique dans son œuvre. En 1844, en pleine époque du *caudillismo*, un écrivain connu sous le pseudonyme « Fósforos » publie dans la revue *Liceo Mexicano* un texte intitulé *México en el año 1970*. On a cru à l'époque que le pseudonyme cachait l'identité de José Joaquín Mora⁸⁷, directeur de la revue et intellectuel de renommée. L'essentiel du récit consiste en un dialogue entre deux personnages, Don Próspero et Ruperto, le premier se réjouissant de l'avènement d'un avenir radieux fait de bien-être social et de prospérité économique. Le contexte immédiat, la guerre avec les États-Unis et ses conséquences néfastes, donne de la

⁸⁷ Gabriel Trujillo Muñoz, *op. cit.*, p. 39.

matière à la visée critique du texte, qui s'inscrit clairement dans le projet civilisationnel du XIXe siècle.

Plus tard, à l'époque moderniste, le poète Amado Nervo laisse de côté le monde de sa génération, rempli de centaures et de cygnes, et publie en 1906 la nouvelle « La última guerra », dont le thème est la rébellion des animaux contre la domination des hommes, bien avant *Animal Farm*, de George Orwell (1945). Nervo avance une réponse à la théorie évolutionniste de Darwin, qui se traduit au Mexique par l'application du positivisme par le Parti Scientifique de Porfirio Díaz. Son poème « Kalpa », de 1916, est considéré également comme un texte précurseur ; il a donné son nom à l'un des prix le plus importants décernés aux œuvres de science-fiction au Mexique.

Julio Torri, en 1917, année climatérique de la promulgation de la Constitution de Querétaro, publie *La conquista de la luna*. Dans ce court texte, Torri s'amuse à dresser une critique de l'imitation des modes venues d'ailleurs, en l'occurrence celle des lunatiques. En jouant avec une analogie parodique, Torri vise les *afrancesados*, la mode enfumée, fumeuse et sombre des lunatiques étant comparée explicitement au style de vie parisien.

Ce corpus de fictions scientifiques constitue une minorité au sein des lettres nationales. En effet, avec l'avènement de la révolution mexicaine, le modèle réaliste s'érige en parangon et avec lui un sous-genre qui marquera les lettres mexicaines tout au long du XXe siècle, et au delà : le roman de la révolution mexicaine. Certes, en parallèle surgit une littérature urbaine (la littérature de la « Onda », par exemple) mais dans laquelle prévaut la représentation réaliste.

Selon Alberto Chimal, la situation ainsi créée va peser sur la façon de lire et d'écrire au Mexique. Dans « La imaginación en México », il rapporte une anecdote, ayant eu lieu à la fin des années 90, qui en dit beaucoup. Il participait à un forum sur Internet consacré à la littérature fantastique et de science-fiction. L'un des participants, un Espagnol, affirma que les meilleurs écrivains mexicains de littérature fantastique et de science-fiction étaient Carlos Fuentes et Carmen Boullosa. Telle affirmation provoqua la perplexité des Mexicains participant à ce forum, non parce que Fuentes ou Boullosa ne méritaient pas d'être considérés

comme les « meilleurs », mais parce que l'adjectif était associés aux deux genres mentionnés. Chimal tente d'expliquer les raisons de cette perplexité, due selon lui à une série de préjugés autour de l'écriture et de la lecture au Mexique ; préjugés jamais vraiment explicités mais justement pour cela fortement présents :

Uno de estos prejuicios era que autores de cierto prestigio, como Fuentes y Boullosa eran y son hasta hoy, no podían ser considerados en principio como escritores "de fantasía" o "de ciencia ficción". De hecho su obra no podía recibir calificativo ni modificador alguno: eran parte de la literatura a secas o (así lo entendíamos) de la literatura *normal*: la que obedecía a la norma.⁸⁸

Il souligne la difficulté de définir cette norme mais, en tout état de cause, elle impliquait de ne pas écrire sur certains sujets ou ne pas se servir de certains procédés formels. Il s'agissait de l'exigence de s'en tenir à la représentation réaliste mentionnée plus haut : la description de la vie quotidienne, de l'arrière-fond politique du moment ou des espaces urbains⁸⁹.

Trujillo Muñoz signale également le poids écrasant d'un réalisme « exacerbé »⁹⁰ dans la littérature mexicaine et le rôle majeur de la révolution mexicaine. Cependant, des voix discordantes se font entendre :

Esta feliz diversidad es la que permite que la literatura mexicana no caiga en la unidimensionalidad temática en la primera mitad del siglo XX y nos sorprenda con obras extrañas a su corpus principal. Labor de heterodoxos, de vanguardistas irónicos que no temen incursionar por los caminos vecinales de la literatura nacional.⁹¹

Les œuvres de science-fiction mexicaine, objet de l'ouvrage de Trujillo Muñoz, apparaissent comme des formes qui se détachent d'un noyau dur pour prendre des chemins de traverse. Ce caractère marginal par rapport à un corpus « national » marquera la trajectoire du genre jusqu'à nos jours. Cependant, ce caractère marginal ne s'applique pas de façon univoque à tous les textes et auteurs qui font incursion dans le genre. Les années 50 au Mexique ont été le théâtre de grands questionnements et changements culturels. Trujillo Muñoz signale les

⁸⁸ Alberto Chimal, *op. cit.*, p. 35.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 35-36.

⁹⁰ Gabriel Trujillo Muñoz, *op. cit.*, p. 75.

⁹¹ *Ibidem*.

jalons que représenteront, dans le contexte de la Guerre Froide, certaines nouvelles de Carlos Fuentes et de Juan José Arreola dans le « dégel »⁹² de la science-fiction mexicaine. Il s'agit, pour Fuentes, de « El que inventó la pólvora » et « En defensa de la trigolibia », publiés en 1954 dans *Los días enmascarados*. Quant à Arreola, il s'agit notamment de « Baby HP », « Anuncio » et « En verdad os digo », publiés en 1952 dans *Confabulario personal* et repris dans des anthologies de la science-fiction mexicaine. D'une part, Trujillo Muñoz affirme que ces deux auteurs vont préparer la voie à des écrivains tels que José Emilio Pacheco, Homero Aridjis ou Salvador Elizondo. D'autre part, il avance l'idée selon laquelle c'est à cette période-là (les années 50) que la science-fiction se divise en deux pratiques ou tendances différentes. Dans un premier groupe se trouveraient des écrivains qui pratiquent le genre de façon sporadique, puis, dans le second groupe, les autres, ceux qui « sólo quieren ser escritores de este género; se convierten en miembros orgullosos de un ghetto literario titulado "ciencia ficción", dejando de lado la calidad literaria »⁹³. Deux ramifications dont la première est celle du *mainstream* et la seconde, ce *ghetto* qui peinera à trouver reconnaissance de la part de l'académie et qui se développera à travers de revues et *fanzines* à la durée éphémère. À la lumière de la trajectoire du genre au Mexique et des faits pointés par Trujillo Muñoz, il est pertinent de se poser la question sur la façon dont les nouvelles de Fuentes et Arreola produites à cette époque charnière contiennent les prémisses de ce que sera la science-fiction mexicaine de la fin du XXe et du début du XXIe siècles et si elles annoncent les deux tendances mentionnées par Trujillo Muñoz⁹⁴. Dans les nouvelles mentionnées, ce sont des déclinaisons de la science qui tissent les diégèses : la technique, la logique, la notion de « système », ajoutées à des thématiques catastrophistes. Si bien que nous y trouvons des éléments qui constitueront deux versants prépondérants de la science-fiction de la fin du XXe siècle : le *cyberpunk* et les dystopies apocalyptiques, deux courants qui souvent s'entremêleront. La trajectoire

⁹² *Ibidem*, p. 109.

⁹³ *Ibidem*, p. 113.

⁹⁴ Nous avons abordé ces questions dans une communication présentée au colloque international « Ficción y Ciencia » qui s'est tenu à l'Université de Lausanne en novembre 2019 et dont les actes seront publiés au cours de l'année 2020.

des deux écrivains semble établir le paradigme entre les deux tendances de la science-fiction mexicaine, Fuentes incarnant la première, celle des écrivains canonisés qui introduisent des éléments science-fictionnels de façon sporadique dans certaines de leurs œuvres ; Arreola la seconde, ceux qui se retrouvent à la marge des systèmes éditoriaux et qui, d'ailleurs, le revendiquent comme figure tutélaire, car ses nouvelles figurent dans les anthologies que ces mêmes écrivains ont publiées afin de faire connaître et valoriser le genre.

La dimension périphérique de la science-fiction, liée à la contre-culture, s'accroît dans les années soixante quand Alejandro Jodorowsky (Chili) et René Rebetez (Colombie) fondent le « Club mexicain de Science-Fiction » et la Revue *Crononauta* (1965-1967)⁹⁵. C'est également à cette époque que commencent à surgir les éléments localistes dans la science-fiction.

En 1968, année emblématique du point de vue de l'histoire politique, l'est également pour la science-fiction mexicaine, avec la parution de *Mexicanos en el espacio* de Carlos Olvera, roman qui conjugue le *space opera*, la tendance localiste déjà mentionnée et le recours à une langue populaire et urbaine qui le rapproche de la littérature de la « Onda »⁹⁶. D'après Trujillo, qui reproduit quelques pages du roman dans *Los Confines*, il s'agit d'un chef-d'œuvre du genre qui, avec un humour narquois, aborde la thématique de l'exploration de l'espace et, surtout, ses conséquences inattendues et loufoques. L'autodérision présente dans ce texte est considérée par Trujillo comme une nécessité compte tenu d'une « âme nationale » caractérisée par la noirceur⁹⁷.

Il est vrai que l'humour et l'autodérision donneront lieu plus tard à des textes science-fictionnels assez remarquables. Cependant, concernant ce roman-clé, à la lumière des pages reproduites par Trujillo Muñoz, il nous semble qu'il s'agit moins d'autodérision que d'autocomplaisance machiste du « mexicano ladino »⁹⁸, celui qui fait de la corruption son *modus vivendi*. Ce versant de la science-fiction mexicaine correspond à ce que Chimal appelle la « nopal fiction », qu'il définit ainsi :

⁹⁵ Gabriel Trujillo Muñoz, *op. cit.*, p. 123.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 141.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 147-150.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 146.

se limita[ba] a burlarse de los lugares comunes de la CF anglosajona insertando en esas tramas personajes o situaciones típicamente mexicanos: extraterrestres que no sobreviven a tacos de perros o la nave espacial que no arranca porque alguien se robó las piezas⁹⁹.

Ce versant, heureusement, n'est pas monolithique. D'autres textes vont s'appuyer sur le localisme mais en mettant en scène le peuple sous des couleurs plus nobles : la sagesse populaire comme moyen de survie.

Les années 70 sont celles des romans-fleuves de Carlos Fuentes *Terra Nostra* (1975) et de Fernando del Paso *Palinuro de México* (1977), qui (pour garder la même image fluviale), marquent clairement la différence entre le *mainstream* et la science-fiction périphérique. La parution de *Proceso a Faubritten* (1976) de Marcela del Río, roman de science-fiction dans lequel il est question d'une bombe dont l'explosion implique la vie éternelle pour l'humanité, s'est vue éclipsée (ou noyée) par des auteurs reconnus qui se servent des formules de la science-fiction pour des projets déterminés¹⁰⁰, ceux mêmes dont Alberto Chimal qualifie la pratique occasionnelle du sous-genre « d'incursion touristique »¹⁰¹. Aussi bien Trujillo que Chimal pointent la responsabilité de la littérature consacrée et du monde de l'édition dans la ghettoïsation d'une série d'écrivains de science-fiction, ce qui, bien évidemment, limite la diffusion d'un genre sur lequel pèsent des *a priori*.

Un événement qui viendra changer la donne sera la création, à la fin des années 70, du *Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología* (CONACYT), organisme qui a pour mission d'encourager la recherche scientifique et la divulgation de la science, y compris à travers la publication de fictions. Cet organisme va éditer des revues comme *Comunidad CONACYT* et *Ciencia y Desarrollo*¹⁰², ce qui sera déterminant pour la visibilité du genre auprès du grand public. Dans un premier temps, il s'agira uniquement d'auteurs étrangers. En 1983, la revue publie un récit d'un auteur mexicain, Antonio Ortiz, intitulé « La tía Panchita », dont le thème est un voyage avec une machine à remonter le temps.

⁹⁹ Alberto Chimal, *op. cit.*, p. 236.

¹⁰⁰ Gabriel Trujillo Muñoz, *op. cit.*, p. 164.

¹⁰¹ Alberto Chimal, *op. cit.*, p. 36.

¹⁰² Gabriel Trujillo Muñoz, *op. cit.*, p. 166.

Au cours des années 80, la production littéraire d'écrivains reconnus qui introduisent des thématiques science-fictionnelles dans leurs textes se poursuit. Le recueil de nouvelles de José Emilio Pacheco *La sangre de Medusa* est réédité en 1989. Pacheco développe la thématique apocalyptique dans la nouvelle « Shelter » (1964) et, surtout, envisage un futur dystopique pour le Mexique dans « La catástrofe », nouvelle de 1984. Homero Aridjis publie *El último Adán* (1986) et *Teatro del fin del mundo* (1989), où il est question d'un multivers dans lequel les fantômes de Carlota, La Malinche et Colomb cohabitent avec les fantômes de victimes du désastre nucléaire. Carlos Fuentes publie *Cristóbal Nonato* (1987), José Agustín *Cerca del fuego* (1986), Gerardo Cornejo *Al norte del Milenio* (1989) et Hugo Hiriart *La destrucción de todas las cosas* (1992). L'ensemble constitue un phénomène dans lequel on peut apprécier une fusion du registre mythique avec la prospection à visée politique. À cette liste il faut ajouter, même si cela correspond à la décennie suivante, *La leyenda de los soles* (1993) de Homero Aridjis, roman dystopique qui mélange *novum* technologique, résurgence du passé mythique et visée écologique.

Au milieu de cette prolifération de romans qui flirtent avec la science-fiction, le *Consejo Estatal de Ciencia y Tecnología* de Puebla et le CONACYT organisent en 1984 le premier concours national de la nouvelle de science-fiction dont les lauréats et les finalistes seront publiés dans la revue *Ciencia y Desarrollo*, ce qui permet à leurs auteurs de sortir de la clandestinité littéraire. Le premier lauréat du prix Puebla en 1984 sera Mauricio-José Schwarz, avec « La pequeña guerra ». Plus tard sera créé le prix *Kalpa*, en l'honneur du poème homonyme d'Amado Nervo.¹⁰³

Malgré ces avancées pour la visibilité de la science-fiction au Mexique, Trujillo nuance :

Pero su práctica, incluso en aquellos que han dedicado buena parte de su vida literaria a este género, no ha dado obras mayores. Es como si la ciencia ficción siguiera siendo una forma epidémica en el cuerpo de la literatura nacional que no ha logrado tomar carta de naturalización en nuestras tierras. Su injerto en las letras mexicanas, sin embargo, continúa a pesar de que su arraigo se

¹⁰³ *Visiones periféricas: antología de la ciencia ficción mexicana*, éd. Miguel Angel Fernández Delgado, Buenos Aires, Lumen, 2001, 221 p., p. 11-12.

mantiene en entredicho en relación a los escritores reconocidos, los que pertenecen al *mainstream* literario prevaleciente.¹⁰⁴

1984 constitue donc une année charnière. Les deux versants de la science-fiction semblent irréconciliables. Les écrivains du *mainstream* et l'académie sont réticents à l'utilisation de l'étiquette, les autres se sentent rejetés vers les marges. Pour Trujillo, le prix Puebla « abre las esclusas de la ciencia ficción mexicana »¹⁰⁵. Il offre aux auteurs un lieu de reconnaissance : « Así su espacio escritural no es el paraíso consagratorio de las letras nacionales sino el foro democrático de los fanzine, las editoriales marginales, el cómic subterráneo y las redes multimedia »¹⁰⁶. Les territoires de la science-fiction mexicaine, en termes d'édition et de divulgation, seront aléatoires et éphémères. Des revues comme *Umbrales* de Federico Schaffler, des *fanzines* populaires comme *Nahual!* ou *Azoth*, la première revue virtuelle *La langosta se ha posado*, ont été des supports soit caduques, soit d'accès très difficile. D'où l'importance pour l'étude de la science-fiction mexicaine de ces quelques anthologies qui ont recueilli une partie d'une production littéraire vouée à passer aux oubliettes.

Au cours des années 90 des conventions nationales se sont tenues à Puebla et Nuevo Laredo. En 1991, les écrivains Federico Schaffler et Mauricio-José Schwarz ont intégré la *Science Fiction Writers of America* (SFWA). La même année, les écrivains Gerardo Porcayo et José Luis Zárate participent à une convention des écrivains latino-américains de Science-Fiction en Argentine, organisée par le CACYF (*Círculo argentino de Ciencia Ficción y Fantasía*) et la Revue *Axxón*. En 1992 est fondée l'*Asociación Mexicana de Ciencia Ficción y Fantasía* qui, conjointement avec le programme culturel *Tierra Adentro* et la Universidad Autónoma Metropolitana, ont promu le prix Kalpa de Ciencia Ficción¹⁰⁷ dont le jury était composé d'auteurs de science-fiction.

A la fin du XXe siècle paraissent deux romans : *El dedo de oro* de Guillermo Sheridan (1996) et *Cielos de la tierra* de Carmen Boullosa (1997). Les propos de Trujillo concernant ces deux œuvres mettent en

¹⁰⁴ Gabriel Trujillo Muñoz, *op. cit.*, p. 187.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 188.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 209.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 242.

lumière la difficulté pour les écrivains périphériques de considérer certaines œuvres dignes de figurer dans la science-fiction. En effet, aussi bien Sheridan que Boullosa :

continúan tomando la estructura de este género, las herramientas conceptuales, para crear sus propias ficciones que son, en su mayoría, relatos políticos vestidos con alegorías futuristas o utopías/distopías que van, al galope, entre el pasado mítico y el futuro desastroso que nos aguarda a la vuelta de la esquina.¹⁰⁸
[Nous soulignons]

Pour Trujillo, ce sont d'autres écrivains (Martré, Schaffler, Zárate, Bef, Porcayo, Schwarz ...) qui livrent les batailles décisives¹⁰⁹. Trujillo applique aux écrivains du *mainstream* une grille fermée. On peut se questionner sur ce que « créer ses propres fictions » veut dire, si ce n'est ce que fait tout auteur. Cette vision exprime, en somme, une logique d'exclusion dans les deux sens, chaque courant, chaque tendance rejetant l'autre. Ce que Trujillo reproche aux écrivains canonisés, dans cette dernière citation (partie soulignée), constitue en fin de compte une excellente description des modalités de la science-fiction marginalisée. Du coup, elle ne serait pas, du moins du point de vue des thématiques et des procédés d'écriture, si périphérique que cela. Les deux tendances font partie d'un tout à l'intérieur duquel foisonnent des éléments multiples et hétérogènes. Ce qui marque la différence serait surtout l'accès au marché de l'édition. Le fait que ces écrivains périphériques ne cultivent que très rarement le roman pourrait expliquer l'exclusion. Il s'agit plutôt du serpent qui se mord la queue : la forme brève, la nouvelle, leur permet d'accéder, voire de créer, leur propres réseaux de diffusion. À ce sujet, Alberto Chimal signale les effets négatifs de la globalisation et la concurrence de l'industrie du divertissement, surtout audiovisuelle, sur ces maisons d'édition indépendantes. Avant 2001, un bon nombre ont fait implosion et sont ensuite tombées dans l'oubli. Les auteurs lauréats du Prix Puebla ont subi les conséquences de ce phénomène dans un contexte de segmentation du marché, de contrôle tacite des contenus et d'usage généralisé des étiquettes génériques¹¹⁰. Capanna signale également les

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 245.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ Alberto Chimal, *op. cit.*, p. 45.

conséquences qu'auront sur la diffusion du genre en Amérique Latine son origine populaire et ses premières publications en revues et fanzines¹¹¹.

Les propos de Trujillo Muñoz mettent en lumière toute une rhétorique de la ghettoïsation qui prolifère de façon réitérée dans les écrits de diction (articles, préfaces) de ces écrivains hors système. Le plus souvent, ce vocabulaire de l'exclusion va dans les deux sens : ils se sentent exclus et ils excluent les écrivains du *mainstream*.

En ce sens, on trouvera significatif le sous-titre de l'un des chapitres du livre de Gonzalo Martré sur la science-fiction mexicaine signé de Jorge Martínez Villaseñor : « ¿Qué papel juega en el conjunto de la ciencia ficción mexicana el escritor que incursiona una sola vez en el género? »¹¹². Dans cette question, on perçoit bien que certains écrivains sont considérés comme des opportunistes génériques, comme si l'emprunt, l'évocation, la réutilisation étaient des pratiques littérairement répréhensibles. Comme si ne pas se consacrer exclusivement à la science-fiction nuisait à une configuration nette du genre au Mexique, le catalogue devenant « instable » à cause de ces incursions sporadiques et imprévisibles, comme le dit Martínez Villaseñor¹¹³.

Dans une série de préfaces d'anthologies de science-fiction mexicaine, on remarque un ton défensif, non exempt de contradictions. Les anthologistes considèrent les auteurs de science-fiction au Mexique comme des mal aimés au sein du système littéraire. Certains, par exemple Bernardo Fernández (plus connu sous le nom de *Bef*, dessinateur, scénariste et écrivain), n'admettent pas n'importe qui dans leur clan, surtout pas ceux qu'ils considèrent comme des *dilettantes* du genre, comme nous l'avons vu. D'autres considèrent que sont dignes de figurer dans les anthologies les auteurs qui ont utilisé la science-fiction pour servir certains projets narratifs¹¹⁴.

¹¹¹ Pablo Capanna, *op. cit.*, p. 53.

¹¹² Gonzalo Martré, *La ciencia ficción en México: hasta el año 2002*, 1. ed, Mexico, Instituto Politécnico Nacional, 2004, 161 p., p. 19.

¹¹³ *Ibidem*, p. 21.

¹¹⁴ Juan José Arreola, « Baby H. P. », in Gabriel Trujillo Muñoz, (éd.). *El futuro en llamas: cuentos clásicos de la ciencia ficción mexicana*, éd. Gabriel Trujillo Muñoz, 1. ed, Mexico, Grupo Editorial Vid, 1997, p. 109-111, p. 23.

Le titre du prologue de l'anthologie *Los viajeros* de Bef, « La cofradía de fantasmas », est très significatif. Il nous parle de la condition de ces écrivains qui, dès les prémices du genre, apparaissent comme ceux qui ont perpétré le sous-genre (« perpetradores del subgénero »¹¹⁵), comme s'il s'agissait d'un crime, tout en minorant leur rang dans la littérature. De plus, il est précisé que ces auteurs, marginaux, ont publié ici et là :

han tenido que publicar su trabajo a salto de mata, en alguna revista por aquí y por allá, en alguna edición independiente de pequeña circulación o, en los casos más exitosos, en colecciones importantes de narrativa mexicana y hasta en ediciones comerciales. Pero siempre, desde los márgenes.¹¹⁶

Ils constituent donc une sorte de corporation fantômatique : « un gremio fantasmal, casi una leyenda urbana dentro del mundo editorial. Habitamos un gueto que, en palabras de Kurt Vonnegut, 'en no pocas ocasiones los críticos confunden con un urinal [*sic.*]' »¹¹⁷.

Un aspect déterminant de leur sentiment de marginalisation provient de la place de la science dans leurs écrits et dans leur pays. Ainsi, dans les préfaces des anthologies, il est répondu d'une façon ou d'une autre aux idées préconçues qui peuvent surgir lorsqu'on parle de science-fiction dans un pays émergent, qui souffre d'un décalage technologique par rapport au supposé « premier monde. » Partout sont évoquées les moqueries que peut provoquer chez certains le terme « science-fiction mexicaine », ce qui rouvre de vieilles blessures liées au passé colonial et à ses conséquences, comme l'implantation d'une structure de dépendance économique, politique, sociale et culturelle. Trujillo Muñoz répond à cela :

[...] el futuro, lo mismo que la ciencia, no pertenecen en exclusiva a nadie, son patrimonio universal de la humanidad [...]. En el escenario del México actual, en un país que lo mismo produce investigaciones científicas de primer nivel que vive las desigualdades económicas y sociales del tercer mundo, la ciencia

¹¹⁵ Bernardo (BEF) Fernández, « La cofradía de fantasmas », in *Los viajeros: 25 años de ciencia ficción mexicana*, Mexico, Ediciones SM, 2010, (« Gran angular », 48M), p. 7-12, p. 8.

¹¹⁶ *Ibidem.*

¹¹⁷ *Ibidem.*

ficción funciona como un catalizador de todas estas encontradas realidades, como un fermentador del caos que nos obsede ¹¹⁸.

Et Mauricio-José Schwarz écrit : « [n]o somos un país generador de tecnología... pero la padecemos » ¹¹⁹. Et selon Chimal, « [l]a mejor ciencia ficción [es] la que advierte sobre la imperfección de nuestras obras, sobre los usos cuestionables de la tecnología y sobre la forma en que nuestras mejores intenciones pueden dar por resultado sucesos terribles. [...] » Il ajoute :

[...] precisamente de estos temas trata, a su vez, lo mejor de la ciencia ficción mexicana, que al igual que el resto de las llamadas literaturas “periféricas” – las que se escriben fuera de los países más desarrollados – tiene numerosas dificultades y desventajas, pero una fortaleza innegable: a nosotros nos corresponde lidiar primero con los inconvenientes del progreso ¹²⁰.

La situation périphérique est particulièrement idoine pour mettre en garde sur les dérives possibles de la technologie. En réponse à tous ces *a priori*, aussi bien des écrivains que des universitaires dressent un état des lieux des avancées scientifiques et technologiques du pays. Par exemple, un article universitaire énumère une série de chiffres censés prouver l'état avancé de la technologie mexicaine ¹²¹.

D'après Chimal, la ghettoïsation de la science-fiction mexicaine s'insère dans une histoire de préjugés portant sur l'écriture et la lecture. Nous avons déjà souligné le poids du canon réaliste sur la littérature mexicaine en général, qui inspire aux autres formes de représentation des doutes quant à leur qualité, voire leur littéarité. Chimal souligne la contradiction de ce discours ambiant à propos du fait littéraire au Mexique, qui possède pourtant une tradition de « fantaisistes », depuis Sor Juana et son *Premier songe*, en passant par Amado Nervo, Elena Garro, jusqu'à Juan Rulfo ou Carlos Fuentes, pour ne citer que quelques exemples ¹²². Il s'agit de la négation de quelque chose de très profond dans l'imaginaire mexicain ou d'un trait de l'identité culturelle qui ne veut

¹¹⁸ Juan José Arreola, *op. cit.*, p. 26.

¹¹⁹ Bernardo (BEF) Fernández, *op. cit.*, p. 7.

¹²⁰ Alberto Chimal, *op. cit.*, p. 235.

¹²¹ Héctor Fernández L'Hoeste, « El futuro en cuentos: de ovnis e implantes oculares en la ciencia ficción mexicana », *Revista Iberoamericana*, vol. 83 / 259, septembre 2017, p. 483-500.

¹²² Alberto Chimal, *op. cit.*, p. 36.

pas dire son nom mais qui pour autant est là. Comme ces dominicains qui disent qu'il n'y a pas de noirs en République dominicaine...

Chimal dénonce la façon dont certains ont soutenu qu'une littérature (celle de l'Amérique Latine et des Caraïbes) n'a pas d'imagination ou n'en a pas besoin. Paradoxalement, il mentionne deux exemples, Augusto Monterroso et Gabriel García Márquez, qui font usage du cliché d'un sous-continent où la réalité dépasse la fiction. Chimal cite García Márquez qui, après avoir donné une liste des faits réels et farfelus ayant eu lieu aux quatre coins du sous-continent, conclut : « [...] los escritores de América Latina y el Caribe tenemos que reconocer, con la mano en el corazón, que la realidad es mejor escritor que nosotros »¹²³. Au fond de cette pensée nous retrouvons le cliché de l'Amérique Latine comme région surréaliste (ou du réalisme magique dans la rue) qui s'applique avec une force particulière au Mexique, pour des raisons d'histoire culturelle. Un malentendu qui a conduit à qualifier de « surréaliste » tout ce qui entrave le chemin vers la modernité alors qu'à l'origine de cette appellation par Breton, il s'agissait, précisément, de souligner le caractère avant-gardiste de l'art mexicain.

Le sentiment de marginalisation peut donc être lié à l'impératif de correspondre à une certaine idée de la culture latino-américaine, à une vision eurocentriste de celle-ci. La chasse à la stéréotypie, que l'on retrouve chez des écrivains pratiquant tous les genres littéraires, n'épargne pas la science-fiction. Il s'agit surtout d'une ambivalence envers le poids de la « mexicanité ». Au sujet de concours comme le Puebla, l'écrivain et anthologiste Miguel Ángel Fernández Delgado souligne que, dès le début, ils ont tenté d'ouvrir une voie capable de donner une identité propre au genre au Mexique, avec des récits éminemment mexicains, incluant des aspects singuliers de la nation. Ce genre de récits étaient privilégiés par rapport à des textes qui pouvaient sembler avoir été écrits n'importe où dans le monde¹²⁴. Ce qui est curieux, c'est que parmi les membres du jury qui émet ces préconisations figure Mauricio-José Schwarz, dont le récit « La pequeña guerra » correspond plutôt au second modèle, comme nous le verrons. Pour *Bef*, un critère éliminatoire pour les

¹²³ *Ibidem*, p. 37.

¹²⁴ *Visiones periféricas: antología de la ciencia ficción mexicana, op. cit.*, p. 11-12.

textes figurant dans les anthologies est l'imitation du modèle anglo-saxon¹²⁵, et il mentionne des cas d'écrivains qui donnaient à leurs personnages des noms comme John ou Robert pour plus de vraisemblance. Le compilateur ajoute qu'il s'est gardé d'inclure les « dilettantes du sous-genre »¹²⁶, laissant entendre, comme nous l'avons déjà remarqué, que certains écrivains de renom écrivent de la science-fiction de façon sporadique et ne sont donc pas représentatifs du genre.

La science-fiction n'échappe pas à la problématique identitaire ni au nationalisme culturel enclenché par le projet révolutionnaire. Elle cristallise toute une série de problèmes inhérents à l'identité mexicaine en rapport avec l'histoire du pays vue comme une suite de conquêtes et de soumissions. Il est donc significatif que Miguel Ángel Fernández Delgado déclare que son anthologie « pretende ser una especie de “visión de los vencidos”, sin tratar de significar la crónica de una derrota, sino el entuerto de una conquista [...] »¹²⁷. Ces auteurs proposent des récits originaux « sin ser guiados por el malinchismo que podría suponerse en los cultivadores de una corriente literaria que vino de fuera [...] »¹²⁸. On peut voir dans ces propos la façon dont certains *leitmotive* traversent l'histoire (littéraire) et se manifestent sous différents avatars. On ne peut que constater que certaines peurs de la trahison de l'identité mexicaine, que cette trahison soit appelée *malinchisme* ou *pachuquisme*, ont la peau dure...

Chimal, quant à lui, affirme que « [l]a peor ciencia ficción ha quedado atrás », à savoir la « nopal fiction ». Cependant, on peut remarquer que des textes correspondant à cette modalité figurent dans ces anthologies, y compris celle pour laquelle Chimal écrit un épilogue (*Los viajeros*)¹²⁹. Nous ajouterons que certains de ces récits sont peut-être les plus agréables à lire, en raison de leur caractère hilarant et de leur manque de prétention.

Il y a bel et bien une défense de la mexicanité dans les propos de ces anthologistes et écrivains, mais en même temps une position sur la

¹²⁵ Bernardo (BEF) Fernández, *op. cit.*, p. 10.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ *Visiones periféricas: antología de la ciencia ficción mexicana*, *op. cit.*, p. 14.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ Alberto Chimal, *op. cit.*

défensive concernant la facilité de l'usage et abus des clichés dans lesquels certains peuvent enfermer la mexicanité. Dans un article consacré à la science-fiction mexicaine et paru dans un numéro de la *Revista Iberoamericana*, Héctor Fernández L'Hoeste affirme (à propos d'une série de nouvelles qui font partie de notre corpus) qu'il reconnaît dans ces textes « un afán por anticipar el futuro y posibilitar una expansión de la mexicanidad más allá de las lindes sustentadas por el convencionalismo azteca, afianzándose de manera tangencial en un contexto anglosajón » ¹³⁰. L'Hoeste fait ici référence à ce sentiment d'ambivalence vis-à-vis du grand voisin du nord, déjà devenu un topique ou plutôt un effet conditionné qui, chez les écrivains mexicains de science-fiction, se traduit par un effort pour s'éloigner du canon nationaliste, tout en restant attachés, ne serait-ce que de façon minime, au modèle de la science-fiction anglo-saxonne. Cette dernière a disposé des moyens d'une large diffusion auprès des lecteurs. Le manque de moyens dont ont souffert les écrivains mexicains de science-fiction est regretté par de nombreux écrivains et critiques. Il est souvent expliqué par eux comme une conséquence du soupçon qui pèse sur le genre. Cette défiance dont souffre la science-fiction de façon générale se voit démultipliée dans le cas de la science-fiction mexicaine, car l'ombre de l'imitation des formules anglo-saxonnes est vue comme une forme de plus de renoncement identitaire. En conséquence, la science-fiction mexicaine se trouve emprisonnée dans un étau entre l'obligation de dépasser le dogme de « lo azteca » tout en prenant des distances avec la tradition anglo-saxonne. Nous pouvons quand même remarquer que si « lo azteca » apparaît comme un dogme à dépasser, l'adjectif est utilisé à de (trop) nombreuses reprises, pour se référer au Mexique. Il est question, par exemple, de la « latitud azteca » ¹³¹ depuis laquelle sont produits les textes ou la faculté d'anticipation de « los autores aztecas » ¹³² en ce qui concerne leurs thématiques science-fictionnelles, sans oublier « el mercado televisivo azteca » ou la « envergadura de la tecnología azteca » ¹³³ au moment de mettre l'accent sur le fait que le Mexique n'est pas un pays en retard du

¹³⁰ Héctor Fernández L'Hoeste, *op. cit.*, p. 483-484.

¹³¹ *Ibidem*, p. 488.

¹³² *Ibidem*, p. 490.

¹³³ *Ibidem*, p. 491.

point de vue technologique. Il peut même être question d'un « *establishment* azteca »¹³⁴ au sujet d'une nouvelle dont la diégèse se déroule à Oaxaca... Il n'est pas donc très surprenant que les écrivains mexicains (au-delà de la science-fiction) éprouvent la nécessité de rompre avec ce que certains lecteurs, voire certains spécialistes de littérature ou autres domaines, attendent d'eux : qu'ils rentrent dans une grille réduite qui produit un Mexique uniforme et lisible par le plus grand nombre. Il n'est pas question pour autant, en ce qui nous concerne, de renier la composante mythique préhispanique en général (et aztèque en particulier) dans certains textes science-fictionnels, dont elle constitue le substrat cosmogonique.

Nous avons tenté de mettre en lumière la tension entre deux façons de comprendre le rapport entre l'architexte appelé science-fiction et un corpus littéraire national. D'une part, nous avons fait état d'une série de définitions prescriptives (Suvin, Capanna), le genre étant assimilé à une matrice. Comme le soutient De Rosso, cette matrice est perçue comme positive et prestigieuse, de sorte que les produits ne s'accommodant pas à la grille se voient rejetés¹³⁵. D'autre part, d'autres spécialistes perçoivent le genre comme une forme ouverte, en mouvement et donc foncièrement hybride. Cette position se trouve essentiellement chez des écrivains, comme Trujillo ou Chimal. Le raisonnement de Trujillo revient à affirmer, comme le souligne De Rosso, que « tout ce qui s'autodénomme science-fiction l'est »¹³⁶, le travail du critique étant d'expliquer les recoins et méandres de ce corpus. Mais, nous l'avons vu, cela ne l'empêche pas d'écarter certains textes et auteurs, indépendamment de la question de savoir s'ils revendiquent ou pas l'appartenance générique de leur textes.

Les deux positions ont en commun la difficulté d'établir les renvois entre la science-fiction générale et les productions nationales, comme si ce qui se produisait en Amérique Latine (et au Mexique) ne pouvait pas se mesurer avec les mêmes paramètres que la science-fiction en général. Il en résulte, selon De Rosso, que l'architexte demeure autotélique dans sa différence. Le défi serait donc de savoir ce que les formes nationales font

¹³⁴ *Ibidem*, p. 494.

¹³⁵ Ezequiel de Rosso, *op. cit.*, p. 280-281.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 281.

de l'architexte science-fiction et, réciproquement, ce que l'architexte fait des productions nationales¹³⁷. Dans le premier cas, nous serions dans le domaine de la production et dans le second dans celui de la réception. Si l'on tente de relier ces deux dimensions, ainsi que les divers niveaux s'imbriquant dans chacun de ces pôles (tâchant de rendre compte de ce « système complexifié » qu'est le texte selon Ezquerro), le caractère hypothétique de ce corpus national pourrait devenir non pas catégorique, car cela impliquerait une fermeture, mais du moins reconnaissable.

Présentation générale des anthologies de science-fiction mexicaine

À la fin du XXe et au début du XXIe siècles ont paru deux anthologies de science-fiction mexicaine, réunies l'une par Gabriel Trujillo Muñoz¹³⁸, l'autre par Miguel Ángel Fernández Delgado¹³⁹. S'y ajoutent, au cours de la première décennie de notre siècle, d'une part l'anthologie *Los viajeros* de Bernardo Fernández¹⁴⁰ et, d'autre part, l'anthologie *Auroras y horizontes* qui réunit les nouvelles ayant obtenu le prix Puebla depuis sa création en 1984 jusqu'à l'édition de 2012¹⁴¹. Bien que ces deux derniers recueils aient vu le jour au XXIe siècle, les coordonnées temporelles des textes qu'elles contiennent (surtout pour celle de *Bef*) sont *grosso modo* les mêmes que les deux premiers, même si, à vrai dire, il n'est pas toujours facile de déterminer les dates d'écriture et/ou de publication, problème sur lequel nous reviendrons. Il existe également une anthologie en trois tomes, intitulée *Más allá de lo imaginado*, dirigée par Federico Schaffler et publiée dans les années 90, à laquelle il est difficile d'avoir accès (du moins depuis la France).

Nous pouvons d'emblée constater que toutes ces publications reprennent dans les sous-titres le terme « science-fiction ». Seul le sous-

¹³⁷ *Ibidem*, p. 281-282.

¹³⁸ Trujillo Muñoz, Gabriel, *El futuro en llamas*, cuentos clásicos de la ciencia ficción mexicana, México, Grupo editorial Vid, 1997.

¹³⁹ Fernández Delgado, Miguel Ángel (Ed.), *Visiones periféricas*, antología de la ciencia ficción mexicana, Buenos Aires, Lumen, 2001.

¹⁴⁰ Fernández, Bernardo (*Bef*), *Los viajeros: 25 años de ciencia ficción mexicana*, Gran angular, México, Ediciones SM, 2010.

¹⁴¹ Zárate Herrera, José Luis. *Auroras y horizontes: antología de cuentos ganadores Premio Nacional de Cuento Fantástico y de Ciencia Ficción, 1984-2012*, Puebla, Universidad Iberoamericana, Puebla, 2012.

titre de l'anthologie *Auroras y Horizontes* fait référence à un autre genre, le fantastique, alors que tous les textes (peut-être à une exception près) obéissent à un format science-fictionnel.

Parmi les quatre anthologies, *El futuro en llamas* (1997) est celle qui comprend le plus grand nombre de textes des précurseurs de la science-fiction mexicaine, depuis l'époque coloniale.

L'anthologie *Visiones periféricas* (2001) comprend aussi certains textes des précurseurs du genre au Mexique (Amado Nervo, Arreola et Doctor Atl), mais elle se centre sur des textes produits à la fin du XXe et au début du XXIe siècle. Elle s'organise autour de quatre grands thèmes : « Nouveaux monde pour une littérature merveilleuse » ; « Guerre froide, conquête de l'espace et intelligence artificielle » ; « Localisme de la science-fiction » ; « Postmodernité et *cyberpunk* ». Cette classification inclut une visée chronologique, mais qui n'est pas uniforme dans les quatre secteurs. L'absence de date de publication (au moins partielle, selon les textes) ne facilite pas les choses.

Quant à l'anthologie de *Bef*, *Los viajeros* (2010), elle s'organise à partir du texte « La pequeña guerra », de Mauricio-José Schwarz, vainqueur du premier prix Puebla en 1984. Les autres récits sont classés en fonction de la date de naissance de leur auteur¹⁴². Cependant, les dates de publication et/ou d'écriture ne sont pas systématiquement mentionnées. Quant à l'anthologie *Auroras et Horizontes*, les textes suivent l'ordre chronologique de l'obtention du prix Puebla à partir, encore une fois, de « La pequeña guerra » de Schwarz.

S'il paraît évident que toutes les préfaces des anthologies étudiées évoquent le caractère périphérique ou paralittéraire de ces textes, d'autres éléments paratextuels vont dans ce sens. Par exemple, la couverture de *Visiones periféricas* (dont le titre est assez explicite) reproduit l'image d'une femme sculpturale habillée de façon minimale, mais quand même futuriste, dont le corps gît évanoui sur une grande statue d'une idole préhispanique (voir illustration p. 347). La ressemblance avec les peintures *kitsch* du peintre et dessinateur Jesús Helguera, connu pour ses illustrations de calendriers, souligne un caractère populaire et en dehors des canons du bon goût (même si ces œuvres sont aujourd'hui exposés

¹⁴² Bernardo (BEF) Fernández, *op. cit.*, p. 11.

dans des musées mexicains, comme le Soumaya), qui va de pair avec le statut hors académie des textes contenus dans le livre.

À l'opposé, le titre *El futuro en llamas*, en faisant référence explicitement à *El llano en llamas* de Rulfo, recueil considéré comme fondateur de la littérature mexicaine de la deuxième moitié du XXe siècle, fait appel à une tradition, celle de la révolution mexicaine. Cela suggère la continuité, l'appartenance des nouvelles de cette anthologie au mouvement général de la littérature mexicaine. Les deux titres ont en commun un état physique de combustion : les flammes qui détruisent mais qui permettent la régénération. Ce qui est soumis à un processus de destruction/régénération est, soit l'espace (« el llano ») des paysans, soit le temps (l'avenir). La révolution mexicaine comme destruction/régénération trouve un écho dans cet avenir également en proie aux flammes.

Quant à *Los viajeros*, l'image de la couverture, sans doute de Bof (voir illustration p. 349), représente, dans le style du *comic*, un astronaute solitaire éjecté dans l'espace sidéral et, derrière lui, une navette sur le point d'exploser. Hormis le fait que la thématique du voyage spatial est pratiquement absente de cette anthologie (et de la science-fiction mexicaine en général), cette image stéréotypée entre en synergie avec l'architexte « science-fiction » bien présent dans le sous-titre, de façon à montrer en négatif ce que le lecteur va trouver à l'intérieur : des écrivains et textes solitaires déambulant dans des territoires divers et non délimités.

Synthèse des caractéristiques de la science-fiction mexicaine

À partir des récits de son anthologie, *Bef* fait une synthèse de ce qu'il considère être les principales caractéristiques de la science-fiction mexicaine. Cela nous servira de trame générale pour délimiter les tendances principales de la science-fiction mexicaine.

En premier lieu, *Bef* mentionne un « profond pessimisme » (terme utilisé par le jury du prix Puebla). Ensuite, un « insolent sens de l'humour », qui dépasse cependant la parodie et le pastiche présents chez des écrivains des générations antérieures. Finalement, une désinvolture induite par l'éloignement du canon des lettres mexicaine¹⁴³.

La première caractéristique (le pessimisme) saute aux yeux lorsqu'on lit les textes des ces anthologies. Nous constatons une absence de fascination ou d'optimisme face à la science, remplacés par l'angoisse et l'horreur face au futur. En ce sens, la science-fiction mexicaine s'inscrit dans la trajectoire du genre au niveau mondial, pendant toute la seconde moitié du XXe siècle. Les thèmes dominants sont la fin du monde (du Mexique), la société post-cataclysmique et la condition post-humaine, les deux derniers thèmes pouvant impliquer une fin de l'humanité, au sens de ce qui nous rend humains. La pensée apocalyptique est donc l'élément reliant cet ensemble de thèmes, avec de degrés variés d'intentionnalité : leçon conservatrice, dés(espoir), cynisme nihiliste.

Ce que Chimal mentionne en incise de sa définition du genre (rappelons : « intentos de [...] jugar a que ciertos sueños –o ciertas pesadillas– pueden ser realidad »¹⁴⁴) est en réalité le noyau de la science-fiction mexicaine de la fin du XXe siècle. La thématique post-apocalyptique est omniprésente à travers la modalité dystopique. En effet, la plupart du temps, le cataclysme (de diverse nature) n'est pas mortel pour la planète (ou plus précisément pour le Mexique), mais pour une grande partie de la population. La situation post-apocalyptique ouvre la possibilité de raconter une fin que n'en est pas une. La survie contient une

¹⁴³ *Ibidem*, p. 12.

¹⁴⁴ Alberto Chimal, *op. cit.*, p. 233.

potentialité à devenir récit, celui du recommencement, celui qui imagine et conçoit de quelle façon l'humain lutte pour conserver son essence (et pour cela il faut découvrir quelle est cette essence ou ces essences plurielles), ou pas... La fin de l'homme, son obsolescence, est abordée essentiellement à travers le courant *cyberpunk*.

L'humour et le ton irrévérent sont également présents. Cependant, d'un point de vue quantitatif, les textes qui font de l'humour leur principal mécanisme sont minoritaires. Leur présence permet de dissiper la noirceur et le pessimisme qui se dégagent de la lecture de la plupart des autres textes. Et à notre avis ils conservent une dimension parodique importante. Il s'agit d'une autodérision essentielle au questionnement sur le projet sociétal occidental en général et mexicain en particulier. Ce versant de la science-fiction mexicaine, en mettant en scène le peuple, contient la dimension populaire vectrice du politique.

Quant à la désinvolture que donne l'éloignement du canon, *Bef* ne se montre pas très explicite, mais nous supposons qu'il fait allusion aussi bien au réalisme magique et au fantastique qu'au canon réaliste ayant comme parangon le roman de la révolution mexicaine, c'est-à-dire des courants ou modalités abordés par les écrivains consacrés. Nous pensons toutefois que cet éloignement par rapport aux formes canonisées est relatif. D'une part, un certain nombre d'écrivains dit reconnus font partie de ces anthologies, même s'ils ont minoritaires. D'autre part, on y retrouve des motifs ou thématiques présents dans le courant général de la littérature mexicaine. Ainsi, il faut signaler, par exemple, qu'on trouve des réminiscences du passé préhispanique dans une proportion relativement importante des textes ; on peut y lire, en filigrane, un effet de permanence ou de répétition de ce passé. Par ailleurs, dans la façon de distiller peu à peu l'information, tout au long de la trame, à partir d'*incipit* qui installent une atmosphère d'incertitude, on reconnaît certains procédés de la littérature fantastique. De plus, il y a une grande présence de la préoccupation à propos de la perte d'identité, de l'influence dévastatrice de la culture occidentale, en particulier des États-Unis, avec une forte critique du modèle capitaliste. Tous ces éléments sont des constantes de la littérature et de l'art mexicains en général. Les variables qui se

combinent avec ces constantes sont, précisément, celles qui proviennent de la mécanique de la science-fiction.

Ce dernier point nous mène à une dernière caractéristique que nous pouvons dégager : la capacité de la science-fiction mexicaine de mettre en place un jeu de renvois avec les textes majeurs de la science-fiction, mais pas exclusivement, et d'intégrer au sein de ces fictions une réflexion métatextuelle. Cela va au-delà de l'idée d'une culture science-fictionnelle partagée, que d'aucuns ont signalée comme étant propre au genre. Il s'agit également d'un questionnement générique visant à redéfinir le genre et ses territoires.

Choix des nouvelles : le corpus de travail

Les nouvelles parues dans ces anthologies font partie d'un vaste ensemble, ce corpus national hétérogène et disséminé sur des supports divers. Gonzalo Martré, à la fin de son anthologie *La ciencia ficción en México hasta el año 2002*, en fournit un catalogue chronologique très complet. Il apporte des données chiffrées par genre : nouvelle, roman, théâtre, poésie, essai et « récit ». Cette dernière dénomination n'est pas très précise, mais le nombre de textes qui lui est associé est assez réduit (17/963 productions). Martré répertorie 763 nouvelles, 90 essais, 81 romans, 9 poèmes et 3 pièces de théâtre¹⁴⁵. À supposer que la catégorie « récit » corresponde à un type de forme brève, cela ferait un total de 780 formes littéraires courtes, soit bien plus de la moitié de l'ensemble de la production science-fictionnelle au Mexique. Même si ces chiffres ne correspondent que partiellement à la chronologie que nous avons délimitée pour cette étude, la prépondérance de la forme brève la fait apparaître comme idoine pour représenter les tendances de la science-fiction mexicaine.

Les textes objet de cette étude ont été publiés entre 1984 et 2012. La date de leur première publication a été un premier critère de sélection nécessaire afin d'éviter une dispersion nuisible à l'efficacité et la cohérence. De plus, ces deux jalons chronologiques possèdent un poids

¹⁴⁵ Gonzalo Martré, *op. cit.*, p. 151.

symbolique qui s'accorde particulièrement avec notre objet d'étude (le titre du roman d'Orwell, les prophéties mayas de la fin du monde). Ils correspondent surtout à des dates emblématiques de l'histoire politique et culturelle du Mexique (le prix Puebla qui débute en 1984 ; plusieurs publications majeures en 2012). Il s'agit aussi d'une période dont l'atmosphère de fin de siècle, au Mexique, est accentuée par le déclin du système d'hégémonie du PRI et par des catastrophes naturelles, notamment le séisme de 1985.

Le choix de la forme brève (la nouvelle) permet de balayer les modalités diverses de cet imaginaire et de tenter de le cartographier. L'hétérogénéité du corpus implique la nécessité problématique de faire un tri, sachant que ce corpus provient d'un premier tri (des anthologies), ce qui soulève le problème de sa représentativité. Afin de contourner cet écueil, nous avons construit notre corpus, certes de façon subjective (plaisir de la lecture, qualité d'écriture ou originalité), mais également en choisissant des nouvelles qui nous ont paru importantes en raison de leur contexte d'écriture ou parce qu'elles s'insèrent dans des sous-genres adoptés par nombre d'écrivains (par exemple le *cyberpunk*). Nous avons également inclus des nouvelles appartenant à des recueils par auteur. Ce sont des exceptions qui mettent en évidence la difficulté de ces auteurs de se faire éditer en dehors des anthologies qu'eux-mêmes publient. Nous avons également veillé à ce que le choix du corpus s'insère dans une diachronie révélatrice des moments-clé qui ont alimenté l'imaginaire à l'origine de sa production. Il en résulte une fresque particulièrement riche de la production mexicaine dans la période considérée, où se côtoient des auteurs de renom et d'autres moins connus. Des lignes de force et des problématiques se dessinent nettement, impliquant tout autant la création littéraire que la réflexion d'ordre politique.

Toutes les nouvelles présentes dans ces anthologies mériteraient une analyse poussée. Nos critères de choix ne correspondent pas à la démarche darwiniste préconisée par Suvin. Nous avons privilégié une analyse la plus microscopique possible, au détriment d'un balayage panoramique plus large mais qui aurait pour résultat une description générale ne rendant pas compte du système complexifié dont nous nous souhaitons montrer la richesse.

Ce choix préalable s'est traduit par l'absence des femmes dans notre corpus, ce qui peut être problématique, nous le concevons parfaitement. Les écrivaines de science-fiction sont minoritaires, tout comme les écrivaines de n'importe quel genre littéraire. Parmi les lauréats du Prix Puebla (1984-2012), nous comptons quatre femmes (sur dix-huit lauréats). Pour faire notre choix, nous leur avons appliqué les critères subjectifs mentionnés plus haut. Des trames convenues et/ou alambiquées nous ont poussé à écarter certaines écrivaines, comme Olga Fresnillo ou Isabel Velázquez, tout comme ces mêmes critères nous ont fait exclure des écrivains hommes comme Gabriel Trujillo Muñoz, Federico Shaffler, Miguel Ángel Fernandez ou José Luis Zárate (et bien d'autres), très connus au demeurant dans le milieu de la science-fiction mexicaine.

Les différentes formes que la science-fiction a adoptée en Amérique Latine ont suscité un intérêt croissant de la part de la critique, ce qui est attesté par le nombre important d'études qui leur ont été consacrées. Pour ne citer que quelques exemples, mentionnons les deux numéros de la *Revista Iberoamericana* qui ont porté sur la science-fiction latino-américaine et dont les études nous ont apporté des clés de lecture inestimables. Un numéro de la Revue *Mitologías Hoy* de l'Université de Barcelone sera prochainement consacré à la science-fiction latino-américaine la plus récente. Concernant l'imaginaire apocalyptique, outre les multiples études que nous évoquerons en détail ultérieurement et plus particulièrement sur le cas mexicain, signalons les travaux de la chercheuse mexicaine Cristina Mondragón et notamment sa thèse de doctorat, soutenue récemment à l'Université de Berne.

L'analyse porte sur seize textes (quatorze nouvelles et deux ensembles de micro-récits) de douze auteurs. D'autres nouvelles appartenant aux anthologies seront abordées de façon tangentielle afin d'enrichir notre étude sans pour autant l'alourdir.

Modèles narratifs de la science-fiction, terminologie et méthodes d'approche

Afin de déceler les mécanismes profonds de ces textes, il nous semble nécessaire d'organiser leur analyse selon un agencement davantage conceptuel que thématique. Ou bien de voir la possibilité de coïncidence de ces deux modes d'organisation. Pour ce faire, il faut d'abord tenir compte des modèles de la science-fiction proposés par ses théoriciens.

Un apport important de la réflexion de Darko Suvin a été de poser deux espèces ou modèles principaux pour la science-fiction : l'extrapolatif et l'analogique. Le premier « est fondé sur une extrapolation temporelle directe, et orienté vers une problématique sociologique (utopique et anti-utopique) »¹⁴⁶. Dans cette catégorie nous trouvons donc les dystopies. Par « extrapolation temporelle directe », Darko Suvin ne se réfère pas exclusivement au futur, car il considère la science-fiction comme pluritemporelle. Il range donc, également, sous ce modèle les thématiques de la « quatrième dimension, autres planètes, univers parallèles »¹⁴⁷. Quant au modèle analogique, sa condition serait « la cohérence immanente, logique et philosophique » malgré les caractères « fantaisistes (au sens d'empiriquement invérifiables) des personnages », qui peuvent être ou ne pas être anthropomorphes¹⁴⁸. Pour Suvin, la plus haute forme de l'analogie est celle du modèle mathématique, ou bien les analogies ontologiques. Cela serait le cas, par exemple, de quelques nouvelles de Borges, de l'œuvre de Kafka (*La métamorphose*, *La Colonie pénitentiaire*) ou bien de *Solaris* de Stanislas Lem :

De telles analogies philosophico-anthropologiques complexes sont peut-être, de nos jours, les plus hautes productions de la science-fiction [...]. Ce type sémiotique qui s'étend de Borges aux meilleures utopies, anti-utopies et satires de la science-fiction, est une variante moderne du conte philosophique du 18^e siècle. [...]

¹⁴⁶ Darko Suvin, *op. cit.*, p. 34.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 35.

ces paraboles modernes inventent de nouvelles visions du monde, applicables - sous une forme grotesque ou satirique - à notre quotidien.¹⁴⁹

Le modèle de l'analogie tel que Suvin le présente, au demeurant très suggestif en science-fiction, se heurte à sa définition préalable, souvenons-nous, l'opération de distanciation n'étant pas très loin de celles proposés par d'autres formes non mimétiques, mythe, conte de fées, fantastique, que Suvin a éjectées de la sphère de la science-fiction « valable ».

L'extrapolation est forcément prédictive, elle pose comme possibles des *scénarii* pouvant avoir lieu aujourd'hui ou demain. C'est dans le caractère plausible de ces *scénarii* que résiderait la rigueur scientifique propre au genre. C'est dans l'exercice mental auquel il faut s'adonner afin de percevoir cette plausibilité que réside « la science » de la science-fiction : la logique, la capacité d'extrapoler. L'analogie, par contre, nous situe dans une autre fréquence, qui permet de mettre de côté la rigueur scientifique. C'est ce modèle qui se heurte le plus à l'architexte « science-fiction », mais c'est lui qui permet de déambuler dans d'autres territoires de l'insolite. Dans l'analogie, il faut entendre « rigueur scientifique » comme « méthode scientifique ». En effet, l'analogie appelle un raisonnement inductif et, de ce fait, c'est le modèle qui rapproche le plus la science-fiction de la démarche philosophique.

Roger Bozzetto reprend les modèles narratifs de la science-fiction établis par Suvin (l'extrapolation et l'analogie), mais il en ajoute trois autres: « l'effet papillon », l'anamorphose, et le vocabulaire. Sa définition de « l'effet papillon » en tant que procédé narratif concerne le récit uchronique et d'autres variantes de la possibilité d'autres trames temporelles. Dans l'optique de Bozzetto, la différence entre extrapolation et « effet papillon » réside dans le facteur temps, l'extrapolation visant le futur, « l'effet papillon » d'autres lignes temporelles. Pour Bozzetto, extrapolation équivaut à anticipation. Quant à l'anamorphose, selon sa définition, il s'agirait de la conformation d'un univers fictionnel particulièrement tortueux, avec un degré de nébulosité nécessitant un

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 36.

travail herméneutique ardu : « Ces textes de SF construisent peu à peu, pour le lecteur, un point de vue cohérent sur le chaos initial déroutant, en l'obligeant cependant à participer par une lecture active à cette reconstruction »¹⁵⁰. L'anamorphose correspondrait, à notre avis, à un degré complexe de l'analogie. Quant à « l'effet papillon », nous pensons que les textes abordant des temporalités autres peuvent se ranger sous la catégorie de l'analogie, ces mondes autres étant des miroirs (inversés ou déformés) du nôtre. Anamorphose ou « effet papillon » sont plutôt des procédés propres à l'analogie.

Pour Bozzetto, « l'essentiel se situe sur le plan du vocabulaire, qui engendre des images neuves et dépaysantes »¹⁵¹. La notion de « vocabulaire » en tant que procédé narratif s'infiltré dans tout texte science-fictionnel, indépendamment du fait qu'il s'agisse d'une extrapolation ou d'une analogie. Nous gardons donc les deux modèles établis par Suvin comme matrice générale de notre corpus. Mais entre les deux, nous le verrons, apparaît une catégorie flottante dont l'humour semble être le pivot.

Le vocabulaire de la science-fiction et ses mécanismes ont été largement étudiés par Darko Suvin, Marc Angenot ou Irène Langlet, à qui nous devons une terminologie rigoureuse et opérationnelle. Les deux derniers ont déploré le fait que la critique spécialisée ait négligé cette dimension. Pour Angenot, « le critique de SF a obstinément négligé le niveau sémiotique »¹⁵². Irène Langlet, pour sa part, affirme que la science-fiction a toujours été présentée sous l'angle des idées, et non de son « fonctionnement verbal, textuel, scriptural et littéraire »¹⁵³, ce qui a eu pour résultat qu'on a négligé la « mécanique de la science-fiction »¹⁵⁴.

Nous devons à Darko Suvin le concept de *novum* pour désigner le « déclencheur d'étrangeté » ou d'« altérité », ce que Marc Angenot appelle aussi « mot-fiction ». Le *novum* fonctionne dans le processus d'étrangeté au moyen d'opérations concomitantes : une opération linguistique qui consiste à donner un référent imaginaire au *novum*, et une

¹⁵⁰ Roger Bozzetto, *op. cit.*, p. 60.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² Marc Angenot, *op. cit.*, p. 217.

¹⁵³ Irène Langlet, *La science-fiction: lecture et poétique d'un genre littéraire*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 7.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

autre opération, sociolinguistique, qui vise à extrapoler l'état de société dans lequel ce *novum* et son référent se situent. Les deux opérations se produisent ensemble et c'est ce qu'Angenot appelle le « paradigme absent »¹⁵⁵. Selon lui, ce qui caractérise sémiotiquement la science-fiction n'est pas l'absence de référent mais le fait d'être un discours fondé sur une « syntagmatique intelligible » tout en créant des « mirages paradigmatiques », « des paradigmes absents » :

En ceci, la SF est à deux égards conjecturale : son projet esthétique consiste à imaginer un « univers » à la fois distancié [...] et intelligible par un jeu d'abductions et de raisonnements contrefactuels [...]. Le récit qui en est offert appelle lui-même une lecture d'un type conjectural : le lecteur n'applique pas au récit des paradigmes préexistants dans le monde empirique et dans ses connaissances langagières, il présuppose une intelligibilité paradigmatique du texte laquelle est à la fois illusoire et nécessaire. L'activité cognitive du lecteur se déplace donc nécessairement de la succession syntagmatique des mots et des phrases à un *ailleurs* conjecturé du discours : aux paradigmes sémantiques [...] qui sont censés conférer au discours *in præsentia* son intelligibilité.¹⁵⁶

Le mécanisme décrit par Angenot est donc une systématisation de l'exercice de distanciation et connaissance établi par Suvin. La science-fiction demande au lecteur un saut cognitif :

La SF est u-topique, tant dans son effet idéologique que dans son mode de décryptage. U-topique : la lecture entraîne le lecteur d'un *lieu*, l'énoncé syntagmatique actuel, à un non-lieu, le mirage paradigmatique censé réguler l'intelligibilité immanente du texte ». ¹⁵⁷

Le but de ce saut cognitif est de conformer un ensemble : la « xéno-encyclopédie ». Nous devons cette notion à Richard Saint-Gelais :

[...] l'ensemble des opérations cognitives du lecteur vise à établir, bien plus qu'un « mirage paradigmatique », une encyclopédie complète – ou son mirage, c'est-à-dire une encyclopédie possiblement complète – nécessaire à la compréhension, et à l'acceptation comme vraisemblables, des étrangetés du récit.¹⁵⁸

Irène Langlet s'intéresse à la littérarité et à la textualité dans la science-fiction. Comme souligné plus haut, elle juge nécessaire, pour

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 25-26.

¹⁵⁶ Marc Angenot, *op. cit.*, p. 219.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 220-221.

¹⁵⁸ Irène Langlet, *op. cit.*, p. 25.

dépasser le stade du catalogue de thèmes et idées, de s'arrêter sur les assemblages textuels qui mettent en forme l'ensemble des étrangetés, le *novum* de Suvin, dont elle fait un classement.

Elle reprend à Saint Gelais la notion de « segments didactiques » : les lieux du texte où une clé de compréhension est donnée au lecteur. Il peut s'agir de la simple incise au paragraphe, jusqu'à la page développant idées et concepts. Le lecteur est mis face à des stratégies didactiques (explicatives) : « déduction, induction et abduction »¹⁵⁹.

Ainsi, les déclencheurs science-fictionnels sont classés par Langlet en trois catégories selon une gradation allant du particulier au général : les mots-fictions ou altérités lexicales, les altérités ou étrangetés discursives, et les altérités ou étrangetés d'univers. Le premier type de déclencheur, les altérités lexicales, peut se décliner en une série de variantes : néologismes, acronymies, mots-valises, mots tronqués. Leur importance vient de ce qu'ils affichent l'identité science-fictionnelle et jouent un rôle de signature stylistique : ils assument une fonction de signal générique¹⁶⁰. Deuxièmement, quand l'étrangeté ne provient pas d'un seul mot mais d'une phrase entière avec des connexions sémantiques étranges, il s'agit d'une altérité discursive. En diffractant le *novum* sur toute une phrase, ou un paragraphe, ce type de déclencheur, à la différence de l'altérité lexicale, n'implique pas que la xéno-encyclopédie se limitera à une compilation de données, mais au contraire, il l'engage dans un réseau dynamique. Le processus d'intégration de toutes ces étrangetés constitue un travail xéno-encyclopédique sur tous les fronts, lexical, discursif, narratif, conceptuel, c'est-à-dire la somme des informations nécessaires pour la compréhension et l'acceptation comme vraisemblables de l'ensemble des étrangetés. Ceci aboutira, finalement, à la conformation d'une étrangeté globale ou d'univers¹⁶¹. L'étrangeté globale ou d'univers est moins un déclencheur qu'un aboutissement, dont la frontière avec la notion de xéno-encyclopédie ou de paradigme absent est floue.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 27-28. Irène Langlet cite Richard Saint Gelais, *L'empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*, Québec, 1999, p. 225.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 33.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 35-37.

Le véritable moteur de la science-fiction est l'articulation du *novum* et de son explication, ce que Langlet appelle les « ressorts didactiques »¹⁶². Ils peuvent aller de la simple apposition à la caractérisation, la description motivée, en passant par l'analepse, le dialogue et le paratexte science-fictionnel. A notre avis, tous ne soulèvent pas les mêmes questions. L'usage de certains de ces ressorts didactiques peut produire un effet d'emphase, d'autres nuire à l'intelligibilité du texte. Le dernier, le paratexte, occupe une place à part. En effet, il constitue une « première base théorique »¹⁶³ sur le genre, comme nous nous sommes attachés à montrer dès le premier chapitre de ce travail. Nous définirons ces ressorts didactiques et mettrons une lumière sur les problèmes qu'ils posent, au fur et à mesure de l'analyse de notre corpus de nouvelles.

Un ensemble qui se dégage de notre corpus correspond à des récits d'anticipation à visée catastrophiste, ou apocalyptique. La permanence, au fil des temps, de l'angoisse de la fin du monde pose le problème de la façon d'appréhender les différentes façons dont des imaginaires l'ont exprimée. Pour certains spécialistes de la pensée apocalyptique, il y aurait deux approches en apparence excluant. Ainsi, pour Jean-Paul Engélibert et Raphaëlle Guidée, une première approche serait formelle, l'important étant les différentes formes artistiques suscitées par notre angoisse de la fin. Une deuxième approche tiendrait davantage en compte le contexte, qui détermine non seulement les formes prises par cette angoisse mais également (ou surtout) « une éthique et une politique radicalement renouvelées »¹⁶⁴. Cette deuxième approche est privilégiée par les deux chercheurs, qui invoquent pour ce faire la notion de « l'apocalypsimisme prophylactique » du philosophe allemand Günter Anders.

Dans cette façon de présenter les problèmes méthodologiques inhérents aux fictions apocalyptiques, la deuxième approche impliquerait une lecture plus idéologique que poétique. Et prêtant à l'imaginaire apocalyptique une fonction à remplir, bien au-delà du plaisir esthétique ou de la suspension de la crédulité, on postule une intentionnalité éthique et

¹⁶² *Ibidem*, p. 38.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 52.

¹⁶⁴ *L'apocalypse, une imagination politique, XIXe-XXIe siècles*, eds. Catherine Coquio, Jean-Paul Engélibert et Raphaëlle Guidée, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018, 284 p., p. 8.

politique voire moralisatrice. Il s'agit d'un pouvoir d'interpellation particulier car, si toute œuvre interpelle d'une façon ou d'une autre, dans le cas des fictions apocalyptiques on pourrait parler de « texte-gifle », celui qui instaure ce « nous » dont il a été question précédemment. Bien que la réalité de notre vie contemporaine rende nécessaire une telle interpellation du lecteur, cette approche qui considère que « notre imaginaire de la fin procède d'une situation historique qu'il serait vain de mettre à l'arrière-plan »¹⁶⁵ n'est pas exclusive d'une approche formelle qui viserait à dégager les mécanismes d'une poétique de la fin ; une poétique qui serait forcément politique.

Engélibert et Guidée soulignent la difficulté d'une approche qui tiendrait particulièrement compte d'un arrière-plan historique. Ils signalent la grande difficulté d'une approche critique d'un imaginaire hétérogène, aussi bien dans la forme (des plus *kitsch* aux plus hermétiques) que sur les ressorts historiques (des prophéties maya jusqu'à Hiroshima...)¹⁶⁶. S'ajoute à cela une autre facette de l'hétérogénéité, celle qui concerne l'intentionnalité ambivalente de ces textes qui oscillent entre la leçon de politique conservatrice, le sentiment d'impuissance ou le cynisme nihiliste¹⁶⁷. Pour Engélibert et Guidée, hétérogénéité et ambivalence font obstacle au politique :

Explorant la force et les limites de cet imaginaire politique ambivalent [il faut tenter] d'expliquer pourquoi le scénario apocalyptique fait retour dans une civilisation qui n'est plus soudée ni par la croyance religieuse ni par l'espoir révolutionnaire. Comment restaurer une perspective politique dans ce climat de destruction générale?¹⁶⁸

Nous nous garderons bien d'affirmer la disparition de la croyance religieuse et encore moins de l'espoir révolutionnaire, en tant qu'éléments de cohésion de notre civilisation. La réalité ne cesse de contredire cette vision. D'autre part, l'arrière-fond historique ne constitue pas à notre avis une simple toile de fond mais un élément dynamique porteur de sens et qui, d'ailleurs, est l'élément qui garantit non une restauration d'une perspective politique mais sa continuité et sa pérennité.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 9.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

L'imaginaire de la fin peut porter non sur la fin du monde mais sur la fin de l'humanité écrasée par un monde devenu machine. Günter Anders s'est penché sur la logique expansionniste de cette « mégamachine » [...] lui permettant de se confondre avec le monde » et donc de « prendre la place de l'homme »¹⁶⁹. Il appelle « *herméneutique prognostique* » la méthode qu'il a créée pour comprendre ce mode opératoire.

L'imagination et l'exagération, qui n'est qu'une des ressources de l'imagination, cherchent à rattraper le décalage entre la mégamachine telle qu'elle est déjà là aujourd'hui et le "focus imaginarius" vers lequel elle tend, à savoir le remplacement de l'homme, un remplacement qui équivaldrait pour ce dernier à la "fin des temps" [Zeitende].¹⁷⁰

Christophe David, spécialiste et traducteur d'Anders, se pose la question du statut gnoséologique de ce discours sur le « devenir-machine du monde » :

Est-ce de la fiction? Est-ce ce qu'Anders appelle de la "philosophie-fiction" [...]. La philosophie-fiction, qui est à la philosophie ce que la science-fiction est à la science, confond postulat et fait. Prendre l'hypothèse de l'autonomie de la technique pour un fait serait donc verser dans la philosophie-fiction.¹⁷¹

Nous pouvons constater que, dès qu'un discours recourt à l'imagination pour développer une théorie ou une hypothèse, cela est perçu comme une déviation malencontreuse par rapport à la discipline (dans toutes les acceptions du terme) qui garantissait la justesse de son propos, que ce soit la science, que ce soit la philosophie. La fiction spéculative, comme alternative terminologique à la science-fiction, n'est pas de la philosophie-fiction ? Comment « imaginer » ce décalage pointé par Anders, si ce n'est en lui donnant une forme ou des formes ? Le concevoir revient forcément à lui donner des contours concrets, dessiner ces personnages (hommes et/ou machines), créer des *novum*, instaurer des paradigmes absents et xéno-encyclopédies, en somme en écrivant de la science-fiction. Car comment le concevoir sans essayer d'imaginer le

¹⁶⁹ Christophe David, « Günther Anders et la question de l'autonomie de la technique », *Ecologie & politique*, 2006, p. 179-196, p. 184.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 189.

vécu (ou non vécu) de l'homme dans cette situation-là ? Et il en va de même pour les machines, ou la machine, quand il s'agira de décrire le mode de fonctionnement de ce monde. Récemment, le journal *Le Monde* a publié un article exposant le fait que les hommes politiques et l'armée font appel à des écrivains de science-fiction afin de prévoir les menaces et les tendances sociétales à venir¹⁷².

La méthode de l'herméneutique prognostique est rapprochée par Anders de l'augure. Il s'agirait de lire dans les entrailles des machines, de la méga-machine, des indices concernant l'avenir de cette même méga-machine :

La référence à l'augure a essentiellement pour fin de présenter l'herméneutique prognostique comme méthode immanente : à la différence des événements que cherche à anticiper l'augure, ceux que cherche à anticiper le philosophe de la technique concernent l'objet même qu'il scrute.¹⁷³

Il rend hommage à des auteurs « critiques » de la science-fiction : Huxley, Orwell, Lem « qu'il crédite même d'être bien plus philosophes que bien des philosophes modernes [...] »¹⁷⁴. Ces auteurs sont cités par Anders comme des exemples d'herméneutique prognostique. La méthode de l'herméneutique prognostique trouverait donc dans des textes de fictions des supports qui seraient à même de démontrer son mode opératoire. La différence entre philosophie et philosophie-fiction se résorbe donc chez certains auteurs, ceux qui portent un regard « critique » sur le devenir-machine du monde. Il s'agit des dystopies.

L'hypothèse de l'autonomie de la technique, qui est la clé de son herméneutique prognostique, est donc en dernière analyse un exercice de l'imagination, un exercice par lequel l'imagination peut lire à l'intérieur de la méga-machine actuelle vers quoi elle évolue.¹⁷⁵

L'imagination peut lire, et transcrire, vers quoi elle évolue. Ce sont les modalités de cette transcription qui mettent en lumière le pouvoir de la science-fiction en tant que productrice d'idées.

¹⁷² « L'armée française en appelle à la science-fiction pour anticiper les menaces du futur », *Le Monde.fr*, 2019.

¹⁷³ Christophe David, *op. cit.*, p. 191.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 191-192.

L'herméneutique prognostique, pour pouvoir remplir son rôle d'augure immanent et critique, a besoin de ce que nous appellerons une poétique des dates.

La significativité ou non significativité des dates ont été des facteurs abordés aussi bien par la critique que par les écrivains eux-mêmes. Irène Langlet se réfère au « spectre de la vérification »¹⁷⁶ quand la science-fiction est rattrapée par le calendrier ; d'autres, à des « anticipations dépassées »¹⁷⁷ quand les textes qui décrivent le futur sont rattrapés par l'histoire. Nombreux sont ceux qui déplorent de tels arguments de la part des détracteurs de la science-fiction : pas de 1984 dystopique, pas d'odyssée dans l'espace ni de superordinateur paranoïaque à l'horizon de l'année 2001.

Nous avons mentionné la difficulté créée par l'absence de dates de publication de certaines nouvelles de notre corpus. Grâce à des sites web comme *Tercera fundación*¹⁷⁸, on peut, dans la majorité des cas, déterminer les dates de publication des textes. Les dates, même celles hors du texte (publication) font partie d'une série de repères qui aident à comprendre la portée du texte (idéologique, philosophique). En faire abstraction dans la publication d'un texte enlève une balise fondamentale : il s'agit de balises herméneutiques qui nous permettent de nous mouvoir du hors-texte au texte et vice-versa et donc de révéler la dimension prognostique de ce système complexifié qu'est le texte. Si, selon Milagros Ezquerro « [...] texte et contexte sont donc en interaction permanente, ils se modifient mutuellement dans des proportions très variables [...] »¹⁷⁹, les dates sont les embrayeurs de sens de ces modifications qui engendrent d'autres textes possibles.

D'aucuns soutiendront que certains textes de science-fiction se passent totalement de dates permettant de situer la diégèse, comme ce serait le cas de la science-fiction mythique et symbolique, selon Jean Gattégno¹⁸⁰. Cependant, même (ou surtout) dans ces cas, où le futur serait si loin que le destin de la planète ne concerne aucun être vivant, ou

¹⁷⁶ Irène Langlet, *op. cit.*, p. 241.

¹⁷⁷ Eric B. Henriot, *L'uchronie*, Paris, Klincksieck, 2009, 262 p., p. 82.

¹⁷⁸ <http://www.tercerafundacion.net/biblioteca/ver/contenido/86427>

¹⁷⁹ Milagros Ezquerro, *op. cit.*, S/P.

¹⁸⁰ Jean Gattégno, *La Science-fiction*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 99.

dans le cas de textes qui jouent sur des paradoxes temporels, ce sont les dates du hors-texte (écriture/publication) qui serviraient à régler le GPS herméneutique. Au sujet des paradoxes temporels que l'on retrouve dans certains textes et films de science-fiction, Jean Clet-Martin affirme que « [o]n soutiendra en tout cas que, sur ce fond abyssal [du paradoxe temporel] et [du] déracinement temporel [...] qui concerne l'être au plus profond [...] la date n'est pas si relative » et que « [l]a date forme un signe qui confère un sens, un carrefour, une position »¹⁸¹. Même si Clet-Martin se réfère au monde fictionnel en général et aux paradoxes temporels en particulier, nous pensons que, une fois de plus, que ce carrefour comprend également le hors texte. Comment la science-fiction peut-elle donc exercer son rôle de commentaire politique sur une époque, sur notre civilisation, comment instaurer ce « nous » qui est de fait un « je » prenant conscience qu'il/elle est un « nous » ?

Si pour instaurer ce "nous" il faut établir des balises temporelles à peu près fixes, à l'intérieur du territoire ainsi créé il y a une particule mouvante, sorte d'électron libre, qu'est le *novum*, dans le sens large donné par Suvin. Carlos Abraham signale à ce propos :

La ciencia ficción suele constar de narraciones que transcurren en el futuro. Pero es el *status* epistemológico de los hechos científicos en el contexto de enunciación, y no su ubicación temporal, lo que determina como ciencia ficción a la narración. No es necesario que un invento o descubrimiento ocurra en el futuro, sino que aún no exista en el mundo objetivo del autor y del lector.¹⁸²

Le *novum* est mouvant, il se déplace selon le contexte d'énonciation et celui de la lecture. C'est-à-dire que la prédiction d'une avancée technologique et scientifique présente dans une fiction peut se voir confirmée quelques années ou décennies plus tard (et cela peut coïncider avec notre présent), mais elle peut également se voir infirmée (donc demeurer dans son statut de prédiction) ou se confirmer autrement (la réalité extra-littéraire finirait de donner ces contours au *novum*). Lire des textes de science-fiction produits dans les années 80 et 90 du XXe siècle n'induit pas le même pacte de lecture que le faire à l'époque de leur écriture : le texte n'est pas le même, comme le soutiendrait Pierre Ménard.

¹⁸¹ Jean Clet-Martin, *op. cit.*, p. 39-40.

¹⁸² Carlos Abraham, *op. cit.*, p. 295.

Ce sont ces trois possibilités du devenir du *novum*, et leur combinatoire, qui entrent en synergie avec les jeux de dates induisant des lectures ou textes multiples. De la superposition de ces textes émergerait un sens profond, sens qui ne cesserait pas de se modifier au cours des années et des lecteurs. Ce sens apparent se trouve donc dans un non-lieu textuel ou, au contraire, dans un texte-aleph.

Revenant sur les détracteurs de la science-fiction et ses « anticipations dépassées », nous affirmons avec Jean-Luc Nancy que « [...] nous devons savoir que l'anticipation visionnaire ou divinatoire n'existe pas. Ce qui paraît après coup anticipé a seulement été bien vu sur le moment. Il ne s'agit pas de pessimisme mais de clairvoyance. »¹⁸³ La dénomination fiction spéculative est plus en accord avec l'idée de clairvoyance dans le sens de lucidité. La lucidité (lumière) sur notre monde a-t-elle un rapport avec le caractère périphérique de ce type de littérature ? Est-ce que des visions périphériques sont des visions avec perspective ? Un défi serait de définir ce type de point de vue sur notre monde en général et au Mexique en particulier, ce qui requiert une bonne connaissance du substrat historique de la réalité extra-littéraire qui alimente cette clairvoyance.

Si une poétique des dates facilite un ancrage sur le réel (sur l'historique, le sociétal) permettant au politique d'y prendre place, la présence du *novum*, si mouvant soit-il, relève de l'insolite. On pourrait tendre vers une appellation autre que science-fiction ou fiction spéculative : l'insolite politique. L'insolite implique l'exercice de distanciation propre des fictions non mimétiques, et le politique la (re)connaissance de quelque chose qui me (nous) concerne, l'ensemble nécessitant une poétique qui mette en lumière les mécanismes de cette jonction et le signe (mathématique ou autre) qui la dise le mieux.

¹⁸³ Jean-Luc Nancy, *L'équivalence des catastrophes (Après Fukushima)*, Paris, Éditions Galilée, 2012, (« La philosophie en effet »), p. 38.

Deuxième partie

Dystopies et imaginaire apocalyptique : (dés)espérer de son temps

Quand je parle du temps, c'est qu'il n'est pas encore
Quand je parle d'un lieu, c'est qu'il a disparu
Quand je parle d'un homme, c'est qu'il est déjà mort
Quand je parle du temps, c'est qu'il n'est déjà plus

Parlons donc du monde d'où l'homme a disparu.¹⁸⁴

¹⁸⁴ Jean Baudrillard, *Pourquoi tout n'a-t-il pas déjà disparu?*, Paris, L'Herne, 2007, (« Carnets de l'Herne »), p. 9.

La pensée apocalyptique en Occident aux XXe et XXIe siècles

La permanence d'un imaginaire de la fin des temps en Occident est une évidence. De nos jours, on pourrait parler d'une véritable résurgence vu le nombre de fictions mettant en scène la fin du monde ou des sociétés post-cataclysmiques qui prolifèrent aussi bien au cinéma qu'à la télévision. Cette résurgence des images de la fin traduit la conscience critique que l'Occident a de lui-même ; la conscience des effets du système qu'il a mis en place et qui s'avère inopérant face à des crises souvent autogénérées : réchauffement climatique, pandémies, crises financières globales.... La dimension politique de la pensée apocalyptique s'imbrique avec le domaine des croyances produisant un imaginaire complexe. En effet, envisager la fin du monde implique forcément une réflexion sur les causes de cette éventuelle fin, donc sur notre présent et l'état de nos sociétés, nous poussant à adopter une posture face à cela : « La fin du monde est une question politique du seul fait qu'elle fixe un agenda pour ceux qui veulent s'en préserver »¹⁸⁵.

L'essor perceptible de l'imaginaire de la fin dans l'audio-visuel est dû non seulement au fait que la question de la fin du monde semble davantage d'actualité, mais à l'évolution même de l'industrie audiovisuelle. Avec le développement des chaînes du câble et les nouvelles technologies, les effets spéciaux sont de plus en plus spectaculaires. Le contexte mondial dans lequel s'insère notre corpus est celui de la fin du millénaire et du début du nouveau. Certaines de ces histoires dystopiques et/ou apocalyptiques (ou leurs idées directrices) nous les retrouvons aujourd'hui portées à l'écran (grand ou petit).

La pensée apocalyptique en Occident, d'origine judéo-chrétienne et basée sur le messianisme et l'idée de révélation (sens du mot « apocalypse »), s'est vue sécularisée aux cours des temps. Ce passage « du rang de la représentation religieuse à celui de la description

¹⁸⁵ Michaël Foessel, *Après la fin du monde: critique de la raison apocalyptique*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, p. 32.

rationnelle de l'avenir »¹⁸⁶ s'explique grandement par ce que le XXe siècle a mis en évidence : la capacité réelle de l'être humain de se doter des moyens techniques pour son propre anéantissement. Des philosophes tels que Hans Jonas ou Günther Anders ont produit des œuvres majeures sur la pensée apocalyptique. Leur réflexion a énormément influencé d'autres penseurs comme Michaël Föessel, Jean Pierre Dupuy ou Jean-Luc Nancy.

De nos jours, il y a une tendance à assimiler le terme « apocalypse » à celui de « catastrophe », le dernier étant compris comme une version sécularisée du premier. La catastrophe est du domaine de la prévision scientifique ; le catastrophisme serait un apocalyptisme rationnel. Pour Jean Grégoire, ce qui sépare vraiment les deux termes est que la catastrophe est imminente et/ou inévitable, à l'inverse de l'apocalyptisme rationnel : l'extinction du soleil n'est pas imminente, le désastre nucléaire est contingent¹⁸⁷. Notre société contemporaine vit dans un cadre catastrophique dans le sens où nous sommes censés nous préparer à l'inévitable et à l'imminent, ce qui n'est pas forcément la fin du monde mais un état de crise (ou de crises) aux conséquences qui se ramifient inextricablement. Cette distinction étant faite, force est de constater que la frontière entre les deux termes est poreuse. L'apocalypse est centrée sur le résultat : la fin du monde, de l'homme ou de l'essence de l'homme. La catastrophe, elle, est centrée sur les événements concrets impliquant des ruptures sociétales profondes ou menant à la fin du monde ou de notre espèce.

Nombreux sont ceux qui affirment que l'idée de la fin du monde n'est plus métaphorique. Le XXe siècle l'a bien montré et au XXIe siècle les motifs de ces craintes se sont développés de façon exponentielle et rhizomique, tant les tenants et aboutissants de toute catastrophe s'entremêlent. Cependant, il faut s'interroger sur ce que veut dire la « fin du monde ». Est-ce la fin de notre planète, de la vie sur elle (ou de tout l'existant), de notre espèce ou de notre façon de vivre de façon humaine sur elle ? Si des menaces réelles font que la fin du monde ne soit plus

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 7.

¹⁸⁷ Grégoire Jean, « Faut-il penser le monde sous le prisme du catastrophisme ? », [En ligne : <http://univ-cotedazur.fr/contenus-riches/actualites/fr/faut-il-penser-le-monde-de-demain-sous-le-prisme-du-catastrophisme>]. Consulté le 9 avril 2020.

métaphorique, pour une majorité de la planète la fin du monde arrive tous les jours. Elle est, certes, métaphorique mais pas pour autant irréaliste. Et c'est qu'il s'agit moins de la fin du monde que de la survie sur ce monde. L'idée, donc, de « fin du monde » n'est pas monolithique et chacune de ses déclinaisons requiert des démarches ou approches différentes. En effet, que ce soit envisager le néant, une société déshumanisée ou la manière d'y survivre, aucune de ces déclinaisons ne mobilise l'imaginaire de la même manière. Mais elles soulèvent toutes des questions existentielles, métaphysiques, éthiques ; toutes appellent d'une façon ou d'une autre à une politique.

La réflexion théorique, surtout philosophique, autour de la question de la fin (du monde ou de l'humanité) obéit également à une longue tradition. Récemment, un numéro de la revue *La Licorne* y a été consacré dans le but, selon les éditeurs du numéro, de tenter d'éclairer les « enjeux de l'apocalyptisme ambiant », ce qui serait une « ambition métacritique » afin de produire un « apocalyptisme réflexif »¹⁸⁸. De tels propos trouvent leur appui sur la pensée de philosophes comme Günther Anders. Sa méthode de lecture de notre monde contemporain (son « herméneutique prognostique ») reste d'actualité pour éclairer la pensée apocalyptique.

Le philosophe allemand, dont les théories s'étalent depuis les années 20 jusqu'aux années 80 du XXe siècle, a développé une philosophie de la technique qui cherche à prévenir la fin de l'homme devant le règne de la machine. Aussi bien Anders que d'autres philosophes, comme Jacques Ellul ou Lewis Mumford, ont développé un lexique visant à décrypter ce monde au sein duquel l'autonomie de la technique a créé une « méga-machine », un « système technicien », un « macro-appareil », une « machine totale » ou « appareil universel »¹⁸⁹. Selon Anders, « [...] les hommes du 'temps de la fin', c'est-à-dire les hommes d'aujourd'hui, doivent répondre collectivement à la situation en devenant des 'apocalypticiens d'un nouveau genre', des 'apocalypticiens prophylactiques' »¹⁹⁰.

¹⁸⁸ *L'apocalypse, une imagination politique, XIXe-XXIe siècles, op. cit.*, p. 7.

¹⁸⁹ Christophe David, *op. cit.*, p. 183.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 194. Christophe David cite Günther Anders : *Die atomare Drohung*, 1993, 179.

Si c'est la discipline philosophique qui a le plus poussé la réflexion autour de la fin du monde, devant des événements qui dépassent l'entendement, nombre d'intellectuels ont adopté un ton ou une vision apocalyptique sur leur présent. En 1975, Pier Paolo Pasolini a écrit un texte polémique intitulé « Le vide du pouvoir en Italie », publié dans un premier temps dans le *Corriere della Sera* puis dans les *Écrits corsaires* sous le titre de « L'article des lucioles ». Il s'agit d'une référence importante de la pensée apocalyptique contemporaine. Pour parler de la situation politique de son pays, il avance une « définition à caractère poético-littéraire de ce phénomène [la disparition des lucioles] qui est intervenu en Italie en ce temps-là »¹⁹¹. L'origine de l'image provient de Dante et du vingt-sixième chant de *l'Enfer*. Avant l'arrivée de la grande lumière du Paradis, dans la huitième bolge de l'enfer, des petites lumières apparaissent au milieu des ténèbres. Il s'agit des « conseillers perfides » condamnés à l'enfer. Pasolini inverse cette image en faisant des lucioles ce qui reste de la culture paysanne et préindustrielle en Italie, celle qui a survécu au fascisme mais pas à « quelque chose »¹⁹² qui a eu lieu dans les années 60-70. Pour Pasolini, l'industrialisation et la modernisation font des ravages dans le peuple italien. Il affirme avoir vu « le comportement imposé par le pouvoir de la consommation remodeler et déformer la conscience du peuple italien [...] »¹⁹³. Les lucioles sont la métaphore de cette conscience déformée, la métaphore d'une culture de la résistance qui a cédé devant quelque chose que les politiciens n'ont pas vu venir : « ils n'ont pas vu que le pouvoir, qu'eux-mêmes continuaient à détenir et à gérer, manœuvrait déjà pour jeter les bases d'armées nouvelles transnationales, presque des polices technocratiques »¹⁹⁴. Le vide du pouvoir qu'il dénonce est un « vide du pouvoir un soi »¹⁹⁵ car les politiciens ne se sont pas rendu compte de son remplacement par un autre type de pouvoir :

De ce “pouvoir réel”, nous nous faisons des images abstraites et, au fond, apocalyptiques : nous ne savons pas quelles formes il

¹⁹¹ Pier Paolo Pasolini, *Écrits corsaires*, Paris, Flammarion, 2009, p. 181.

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 185.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 187.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 186.

prendrait pour directement remplacer les serviteurs qui l'ont pris pour une simple "modernisation" de techniques.¹⁹⁶

Nous retrouvons dans ces mots de Pasolini les mêmes prémisses que dans la « méga-machine » d'Anders. Sauf que le premier adopte une posture désespérée alors que le second appelle à être des « apocalypticiens prophylactiques ». Mais, aussi désespérée soit-elle, la posture de Pasolini n'est pas immobile. Il y a un pouvoir de contestation inhérent au fait d'affirmer son apocalyptisme et, par la même action de le faire, postuler l'espoir et la révolte. Il conclut son article des lucioles ainsi : « De toute manière, en ce qui me concerne (si cela peut intéresser le lecteur), que ceci soit net : je donnerai toute la Montedison, encore que ce soit une multinationale, pour une luciole »¹⁹⁷.

Georges Didi-Huberman, dans *Survivance des lucioles*, reprend des propos de Pasolini dans lesquels ce dernier reconnaît que sa pensée apocalyptique renferme une contradiction :

C'est sans doute une vision apocalyptique. Mais si, à côté d'elle et de l'angoisse qui la suscite, il n'y avait pas eu en moi une part d'optimisme, autrement dit la pensée qu'il est possible de lutter contre tout cela, je ne serais tout simplement pas ici, au milieu de vous, pour parler.¹⁹⁸

Jean-Paul Engélibert et Raphaëlle Guidée, dans l'Avant-propos du numéro de la revue *La licorne* mentionné plus haut, extrapolent cette contradiction inhérente à la pensée pasolinienne aux fictions apocalyptiques :

Nier et affirmer en même temps l'apocalyptisme de sa pensée. C'est de cette manière, sans doute, que toutes les fictions de l'apocalypse envisagent la disparition des lucioles. Il y va du droit de la fiction de penser l'impensable. S'il y a, en effet, contradiction pour le philosophe à énoncer le désespoir absolu, il est toujours possible pour le poète, pour l'écrivain, de se situer dans cette contradiction et d'imaginer l'inimaginé, voire l'inimaginable. Les fictions de la fin du monde ne s'installent pas dans le désespoir *pour rien*.¹⁹⁹

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 188-189.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 189.

¹⁹⁸ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Les éditions de Minuit, 2009, 141 p., p. 45. Didi-Huberman cite Pasolini, *Le génocide culturel*, 1974, p. 266.

¹⁹⁹ *L'apocalypse, une imagination politique, XIXe-XXIe siècles, op. cit.*, p. 12.

Il est donc indispensable de mettre en lumière ce « pour rien », c'est-à-dire non seulement l'intentionnalité de ces fictions (ou, du moins, essayer d'en dégager les tendances principales) mais aussi les façons ou mécanismes qu'elles mettent en œuvre pour établir un dialogue critique avec leur contextes de production et la tradition passée qui les a fait surgir. La pensée de certains intellectuels du XXe siècle qui se sont penchés sur leur contexte particulier (c'est le cas de Pasolini pour l'Italie de l'après guerre, celui d'Anders pour l'Allemagne aussi bien hitlérienne que de l'après-guerre), ainsi que la pensée des intellectuels de cette décennie du XXIe siècle qui sont revenus sur les premiers, permet de poser des jalons pour mieux saisir la portée actuelle de la pensée apocalyptique.

Ainsi Georges Didi-Huberman, dans *Survivance des lucioles*, interroge la pensée apocalyptique de quelques intellectuels du XXème siècle, notamment Pasolini et Giorgio Agamben, mais aussi Walter Benjamin ou Georges Bataille. Didi-Huberman prend comme point de départ l'image pasolinienne des lucioles. Il explique que quand Pasolini déclare la disparition de lucioles, il veut dire la disparition de la culture populaire et avant-gardiste au milieu d'un « régime généralisé de la tolérance culturelle », thèse avancée également par Umberto Eco dans *Apocalypticiens ou intégrés*. Cette « tolérance culturelle » vise la culture de masses et les modes de consommation vues comme décadence. Didi-Huberman souligne que Pasolini, dans d'autres écrits auxquels il fait référence, parle de « génocide culturel » pour caractériser son époque²⁰⁰. Que dire de la nôtre? La « tolérance culturelle » a trouvé dans la télé-réalité et les réseaux sociaux un milieu d'expansion idéal. Ce sont des avatars de la « méga-machine » d'Anders qui font croire que nous sommes connectés alors que nous sommes plus que jamais déconnectés du monde et de nous-mêmes. Didi-Huberman appelle à ne pas déclarer la victoire de la « machine totalitaire » et de nos « actuels conseillers perfides » et à chercher la lumière des lucioles aujourd'hui :

Le monde est-il aussi totalement asservi que l'ont rêvé - que le projettent, le programment et veulent nous imposer - nos actuels "conseillers perfides"? Le postuler, c'est justement donner créance

²⁰⁰ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 23-25.

à ce que leur machine veut nous faire croire. C'est ne voir que la nuit noire ou l'aveuglante lumière des projecteurs. C'est agir en vaincus: c'est être convaincus que la machine accomplit son travail sans reste ni résistance. C'est ne voir que du *tout*. C'est donc ne pas voir l'espace - fût-il interstitiel, intermittent, nomade, improbablement situé - des ouvertures, des possibles, des lueurs, des *malgré tout*.²⁰¹

Pour pouvoir apercevoir la petite lumière des lucioles, il faut tenter de comprendre le mode opératoire de leur survivances, selon Didi-Huberman. Il revient sur le fait que, dans la pensée de Pasolini, ce ne sont pas les lucioles qui ont été détruites mais « quelque chose de central dans le désir de voir [...], donc dans [son] espérance politique »²⁰². Il se rend compte qu'en essayant de comprendre cette posture désespérée de Pasolini il « brûle de mieux comprendre [...] un certain discours - poétique ou philosophique, artistique ou polémique, philosophique ou historique - tenu aujourd'hui dans ses traces, et qui veut faire sens *pour nous-mêmes*, pour notre contemporaine situation »²⁰³. En tentant de comprendre le mouvement intérieur de la pensée de Pasolini, Didi-Huberman extrapole à notre condition actuelle et à la façon dont elle s'incarne à travers des formes différentes (art, littérature, philosophie, histoire...). Pour expliquer le mode opératoire de la survivance des lucioles (ou plutôt comment les percevoir au milieu de notre désespoir), Didi-Huberman utilise un lexique impliquant une collusion des temps :

Il ne s'agit ni plus ni moins, en effet, que de repenser notre propre "principe espérance" à travers la façon dont l'Autrefois rencontre le Maintenant pour former une lueur, un éclat, une constellation où se libère quelque forme pour notre Avenir lui-même.²⁰⁴

Pour retrouver des lueurs d'espoir, il faut essayer de voir comment l'Autrefois (l'archaïque, la pensée mythique, les traditions) entre en collision avec notre moment présent noyé de lumières aveuglantes ou de ténèbres. Ce qui résulte de cette collision, même si ce n'est pas grand chose, ce sont des images qui ont le pouvoir de perdurer, même si nous ne les voyons pas, ou seulement par intermittence. Ces images-lucioles

²⁰¹ *Ibidem*, p. 35-36.

²⁰² *Ibidem*, p. 50.

²⁰³ *Ibidem*, p. 50-51.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 51.

représentent la foi dans un avenir où elles seront encore là, malgré tout. Car il s'agit d'une volonté de contestation, des traces d'un agir malgré tout:

Bien que rasant le sol, bien qu'émettant une lumière très faible, bien que se déplaçant lentement, les lucioles ne dessinent-elles pas, rigoureusement parlant, une telle constellation? Affirmer cela sur le minuscule exemple des lucioles, c'est affirmer que dans notre *façon d'imaginer* gît fondamentalement une condition pour notre *façon de faire de la politique*. L'imagination est politique, voilà ce dont il faut prendre la mesure. Réciproquement, la politique ne vas pas, à un moment ou au autre, sans la faculté d'imaginer [...].²⁰⁵

En suivant ce raisonnement, si l'imagination en général est politique, *a fortiori* une imagination qui joue sur des temporalités plurielles se télescopant (Autrefois-Maintenant-Avenir), et qui fait de ce télescopage une base herméneutique : la science-fiction et ses territoires. Ces littératures de l'insolite politique contiennent tout le potentiel d'être des images-lucioles.

Didi-Huberman souligne l'importance de la pensée de Walter Benjamin sur le problème du temps historique en général et le rôle décisif de cette rencontre des temps, de « cette collision d'un présent actif avec son passé réminiscent »²⁰⁶. Cependant, il souligne qu'il revient d'abord à Aby Warburg « d'avoir montré, non seulement le rôle constitutif des *survivances* dans la dynamique même de l'imagination occidentale, mais encore les fonctions *politiques* dont leurs agencements mémoriels s'y révèlent porteurs »²⁰⁷. Dans les propos de Didi-Huberman, la survivance veut dire « des images en perpétuelle métamorphose [...] une conjonction [...] de l'archaïque et du contemporain [...] »²⁰⁸. Il y des images qui traversent les temps, s'entrelacent et forment des systèmes. Dans la manière dont elles s'entrelacent, dans ce qui permet cet entrelacement, il y a des « fonctions politiques », c'est-à-dire un pouvoir d'interpellation. Et s'il y a interpellation, c'est que ces images, ou plutôt système d'images, ont donc investi notre présent et, de la sorte, ont le potentiel de se configurer en projet, en action, en politique.

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 52.

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 53.

Ces fonctions politiques n'apparaissent pas de façon uniforme dans notre corpus. Cela est dû, d'abord, au caractère intrinsèquement ambivalent de l'imaginaire apocalyptique et ensuite, bien évidemment, aux postures idéologiques de chaque auteur et aux particularités des contextes évoqués.

Pour Engélibert et Guidée, les limites de l'imaginaire apocalyptique seraient essentiellement d'ordre idéologique. Cela se résume au fait d'être l'instrument le plus efficace de l'ordre établi. En effet, en mettant l'accent sur l'angoisse de la fin, certaines fictions de ce genre sont assez conservatrices et transmettent un message de préservation d'un *status quo*. D'autres, par contre, ont un fort « potentiel émancipateur ». Et Engélibert et Guidée de conclure sur ce point :

Car les limites politiques de nombre de fictions apocalyptiques contemporaines tiennent moins à leur désespoir nihiliste qu'à la manière dont elles contournent le problème, racontant moins la fin du monde que la manière dont on l'évite ou lui survit.²⁰⁹

À notre avis, « éviter » et « survivre » comme alternatives à la fin ne peuvent pas être placés au même niveau. Éviter la fin du monde (héroïsme patriotique des certains films nord-américains) correspond à un scénario diamétralement opposé à celui qui dépeint la survie à l'apocalypse. Les fictions post-apocalyptiques sont de véritables véhicules du politique, dans le sens où elles mettent en lumière les inégalités devenues abyssales quand il s'agit de survie. D'autre part, dans le cas de certaines fictions mexicaines que nous aborderons, sauver le monde relève d'un discours de contestation. « Contourner le problème » n'est pas, à notre avis, une limite politique, c'est l'aborder, peut-être, depuis une vision périphérique qui se positionne politiquement par rapport à la « bonne façon » de raconter la fin.

Dans *Survivance de lucioles*, un autre intellectuel italien est convoqué par Didi-Huberman pour déchiffrer le mode de fonctionnement de la pensée apocalyptique contemporaine. Il s'agit du philosophe Giorgio Agamben. Didi-Huberman trouve des échos de la pensée pasolinienne dans les propos d'Agamben quand celui-ci affirme « qu'il y a entre

²⁰⁹ L'apocalypse, une imagination politique, XIXe-XXe siècles, op. cit., p. 15.

l'archaïque et le moderne un rendez-vous secret »²¹⁰. Ou bien dans sa définition du contemporain :

[...] le contemporain n'est pas seulement celui qui, en percevant l'obscurité du présent, en cerne l'inaccessible lumière ; il est aussi celui qui, par la division et l'interpolation des temps, est en mesure de le transformer et de le mettre en relation avec d'autres temps [...].²¹¹

Tout deux, Benjamin et Agamben, font de leur travail une « opiniâtre mise en relation du présent – violemment critiqué – avec d'autres temps, ce qui est une façon de reconnaître la nécessité des *montages temporels* pour toute réflexion conséquente sur le contemporain »²¹². Ces propos font écho aux théories structuralistes et plus concrètement à la notion de « trajet anthropologique » établie par Gilbert Durand pour désigner le phénomène de palinogenèse propre au mythe ; ou le système récursif (*feed-back*) entre le mythe et l'histoire²¹³. Certains récits de science-fiction, par la manière dont ils récupèrent des archétypes, images-symboles et mythes pour les insérer dans une projection du futur pour mieux faire leur critique du présent, opèrent donc ce type de « montage temporel ». Sans oublier, dans le domaine mexicain, le système récursif entre mythe et histoire à la base de la pensée d'Octavio Paz ou d'Emilio Uranga.

Selon Didi-Huberman, Pasolini ne voyait plus comment l'Autrefois percutait le Maintenant pour produire les petites lueurs des lucioles : « Il désespérait de son temps, rien de plus [...] »²¹⁴. À la lumière de notre corpus, nous tenterons de déceler une façon de (dé)espérer de son temps, une façon de faire émerger les petites lueurs des lucioles.

Selon Didi-Huberman, au fond de la pensée de Pasolini aussi bien que de celle d'Agamben gît la croyance qu'il existe une supra-structure qui efface toute différence. C'est ce que Agamben dénomme « l'équivalence politique » ou la disparition de « l'expérience ». Agamben réduit les images dans notre société contemporaine à la « forme médiatique des

²¹⁰ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, trad. Maxime Rovere, Rivages, Paris, Payot & Rivages, 2008, 64 p., p. 34.

²¹¹ *Ibidem*, p. 39.

²¹² Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 60.

²¹³ Monneyron, Frédéric et Thomas, Joël, *Mythes et littérature.*, Paris, PUF Editions, 2012, p. 26-27.

²¹⁴ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 55.

images » qui y assument « la fonction d'une "gloire" nouée à la machine du "règne" [...] »²¹⁵, ce qui fait disparaître les images-lucioles. Didi-Huberman critique cette vision apocalyptique qui réduit le pouvoir de survivance des lucioles²¹⁶. Dans cette clarté aveuglante du règne et de la gloire (du pouvoir, de la méga-machine d'Anders), les lucioles peinent à se faire voir, mais, selon Didi-Huberman, cela ne veut pas dire qu'elles aient disparu. On pourrait transposer au cas mexicain et au système hégémonique culturel mis en place par la révolution mexicaine. Une culture hégémonique ou *doxa* (qu'elle s'appelle « philosophie du mexicain », « roman de la révolution » ou « muralisme ») qui met à l'écart ou invalide certaines productions culturelles. Cela va de l'exil intérieur auquel ont été soumis les poètes du groupe *Contemporáneos* jusqu'à la mise à l'écart de genres comme science-fiction. Il est légitime de se poser la question de savoir si la *doxa* culturelle mexicaine a provoqué la perte de vue des lucioles, dans une luminosité aveuglante d'une pensée hégémonique? Certes, il ne s'agit pas de postuler une quelconque vacuité de cette culture hégémonique ou limiter ses manifestations concrètes à la catégorie « du pareil au même », mais de signaler son pouvoir de rendre invisibles d'autres formes qui se détachent de ce corpus national. On pourrait voir un écho de « l'équivalence politique » dans les postulats de Roger Bartra dans *La jaula de la melancolía* et sa théorie selon laquelle la mexicanité est un ensemble d'images constituant un récit national qui, à son tour, est une sorte de métadiscours ; un imaginaire forgé avec une volonté nationaliste liée à l'unification et à l'institutionnalisation de l'état capitaliste moderne. D'autre part, ce que certains appellent « l'Industrie Octavio Paz »²¹⁷ peut-elle être perçue comme une forme de « règne » et de « gloire ». Plus concrètement, en rapport avec notre sujet, la façon dont certains considèrent que Carlos Fuentes, digne représentant de la culture hégémonique, s'est servi des mécanismes de la science-fiction, ne relève-t-elle pas du même mécanisme ? Ainsi, au sujet du contexte de parution de *Los días enmascarados*, Christopher Domínguez affirme que « comparte con la atmósfera filosofante de su época esa obsesión

²¹⁵ *Ibidem*, p. 86.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 87.

²¹⁷ Cf. Raymond L. Williams Fuente, « The Octavio Paz Industry », *American Book Review*, 1992.

ontológica por la mexicanidad que sigue siendo la jaula de oro que habita Carlos Fuentes [...] »²¹⁸. La mexicanité en tant que *doxa* remplirait donc le rôle du « règne et de la gloire » d'Agamben. Cependant, la mexicanité a le pouvoir de se rétracter, de se réduire à l'essentiel et devenir à nouveau image-luciole. Retrouver cette mexicanité épurée et libérée des lumières aveuglantes est un projet de lecture pour nous.

Didi-Huberman, en s'appuyant sur Benjamin, oppose à l'idée de la disparition des lucioles (Pasolini) ou de destruction de l'expérience (Agamben) l'idée de l'image comme premier « opérateur politique de protestation, de crise, de critique ou d'émancipation »²¹⁹ et d'une « ressource de l'image »²²⁰, comme des façons « d'organiser le pessimisme »²²¹. Selon Benjamin la destruction n'est pas réalisée. On peut certes parler de déclin mais « entendu dans toutes ses harmoniques, dans toutes ses ressources que supposent la déclinaison, inflexion, la persistance des choses chues »²²². Et, au sujet de la science-fiction mexicaine, il s'agit bel et bien d'une persistance de la part des ces écrivains, de ces formes littéraires disqualifiées, chues. On remarquera dans cette constellation de termes tout un lexique du mouvement ou du processus. Cela renvoie à la mouvance du mythe ou à celle inhérente à tout processus d'hybridation. Et en fin de compte tout cela nous renvoie au processus de délimitation du paralittéraire qui permet d'appréhender la configuration du fait littéraire : « Telle serait donc l'essentielle *ressource du déclin* : la bifurcation, la collision, la "boule de feu" qui traverse l'horizon, l'invention d'une forme nouvelle ».²²³

Le schéma apocalyptique apparaît ou prend plus de force dans des moments de crise, dans des situations qui semblent sans issue. Que dire dans ce sens du Mexique, un pays qui semble être en état de crise permanente ? Les fictions de notre corpus ont pour arrière-plan historique la crise propre à une fin de siècle, mais dédoublée au Mexique par d'autres : la fin du modèle priiste et la recrudescence de la violence liée au

²¹⁸ Gabriel Trujillo Muñoz, *op. cit.*, p. 105.

²¹⁹ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 101.

²²⁰ *Ibidem*, p. 103.

²²¹ *Ibidem*, p. 101.

²²² *Ibidem*, p. 104-105.

²²³ *Ibidem*, p. 107.

trafic de drogues, entre autres. Il est donc important de bien discerner la nature de ces crises au Mexique.

Nous pouvons affirmer que le modèle de société que la révolution mexicaine a tenté de mettre en place a connu un état de crise permanente pendant tout le XXe siècle. Le Mexique postrévolutionnaire est vu par certains comme une longue transition. Vers quoi ? Les plus optimistes diront vers l'alternance politique, vers la démocratie. Inutile de dire que cette vision ne fait pas l'unanimité.

Il faut néanmoins rappeler, avant d'entamer l'analyse de notre corpus, les moments les plus importants de cette période. Bien évidemment il faut mentionner le massacre des étudiants de 1968 à Tlatelolco, qui sonne le début de la fin du système du parti hégémonique et marquant au fer rouge l'imaginaire mexicain. Certaines nouvelles de notre corpus ont comme toile de fond référentielle essentiellement les années 80. Pendant ces années, le Mexique connaît deux grandes catastrophes. En novembre 1984 a lieu une série d'explosions dans les installations de PEMEX situées à San Juan Ixhuatepec, avec un bilan de 600 morts carbonisés et plusieurs milliers de blessés. Et surtout, en septembre 1985, un tremblement de terre atteignant 8,6 degrés a ravagé la ville de Mexico et d'autres zones du pays. Le nombre de victimes de cette catastrophe n'a été établi que récemment ; il serait de l'ordre de 12 843 morts²²⁴. La catastrophe de 1985 a mis en évidence l'incapacité du gouvernement à gérer une crise d'une telle ampleur et marquera l'imaginaire collectif mexicain, donnant de la matière à la création artistique et servant de cadre à de nombreuses dystopies. Dans un certain nombre de fictions de notre corpus, la catastrophe naturelle est souvent moindre que la catastrophe citoyenne (produite par l'incapacité de l'état à gérer la catastrophe).

En 1984, au Mexique, le parti (de fait) unique, le PRI, était au pouvoir depuis des décennies (depuis sa création en 1929, sous la présidence de Calles, alors sous le nom de PNR) et il lui restait encore une vingtaine d'années d'hégémonie. Nous nous trouvons à ce moment-là sous le sexennat de Miguel de la Madrid (1982-1987). En 1988, Carlos

²²⁴ Arturo Páramo, « Sismo 85: definen cifra de muertas », [Consulté en ligne le 3 mai 2020, S/P. : <https://www.excelsior.com.mx/comunidad/2015/09/17/1046211>].

Salinas de Gortari arrive au pouvoir et avec lui la consolidation de l'implantation du Mexique néolibéral.

L'année 1994, la fin du sexennat de Salinas de Gortari marque un tournant en concentrant trois événements majeurs : l'entrée en vigueur du Traité de Libre Commerce, l'assassinat de Luis Donaldo Colosio, candidat du PRI aux élections présidentielles, et le début de l'insurrection néo-zapatiste au Chiapas. Il s'agit d'un mouvement d'accélération dans la crise du système mexicain, dont l'une de conséquences a été la perte des élections de l'année 2000 par le PRI, pour la première fois de son histoire, l'ensemble coïncidant avec le tournant du millénaire.

La fin de la suprématie du PRI et l'alternance politique se sont traduites par une recrudescence de la violence générée par le crime organisé, les actions des paramilitaires et l'incapacité (voire complicité) de l'État²²⁵. Pendant le sexennat de Vicente Fox (2000-2006), il y eu une augmentation considérable des délits et exécutions²²⁶. Pendant le sexennat de son successeur, Felipe Calderón (2006-2012), la situation s'est encore aggravée. En 2006, Calderón déclare la guerre aux barons de la drogue, ce qui se traduit par la multiplication des corps démembrés et/ou décapités²²⁷.

À la lumière de ce court rappel historique, et en suivant Didi-Huberman, nous pouvons dire que le Mexique vit depuis de décennies une situation d'apocalypse latente qui frôle l'apocalypse manifeste²²⁸. Ces deux notions s'insèrent dans une poétique des dates dont nous tâcherons de montrer l'opérativité.

²²⁵ Sergio González Rodríguez, *El hombre sin cabeza*, Barcelona, Espagne, Anagrama, 2009, 186 p., p. 50-51.

²²⁶ David Huerta, *La violencia en México*, Madrid, La Huerta Grande, 2015, 110 p., (« Ensayo »), p. 28-30.

²²⁷ Sergio González Rodríguez, *op. cit.*, p. 59.

²²⁸ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 62-63.

Moralisme et didactisme

Ah oui, la question n'est pas : comment devient-on un moraliste ?
La question est plutôt : comment peut-il se faire qu'on ne le
devienne pas ?²²⁹

L'idée d'une fin du monde se décline de façons diverses : fin de l'humanité, de l'essence de l'être humain, fin de la planète et de tout ce qui existe. Certaines dystopies de notre corpus mettent en scène un monde (un Mexique) qui bascule vers un état de choses dans lequel tout ce qui a de pire, d'exécration et d'inhumain dans nos sociétés finit par l'emporter sur les valeurs humanistes : empathie, compassion, solidarité, respect de l'autre... Ce type de société a été également dépeint par des romans ou nouvelles réalistes mettant en scène la violence généralisée qui a gagné le pays au cours des dernières décennies du siècle dernier. Une bonne partie des textes de science-fiction se projettent dans un futur immédiat, dans lequel toutes les dérives mentionnées plus haut sont devenues un *modus vivendi* ancré et généralisé. D'autres envoient le lecteur dans un futur lointain et indéterminé dans lequel ces mêmes dérives sont poussées à l'extrême. Il s'agit d'un éventail des *scénarii* apocalyptiques, post-apocalyptiques, catastrophistes qui tous interrogent le Mexique, ses institutions, son projet de nation.

Nous commençons notre parcours avec deux nouvelles publiées en cette année emblématique 1984, cadre temporel du roman homonyme de George Orwell et début du prix Puebla. Le littéraire (la trace du roman d'Orwell et la reconnaissance de la science-fiction mexicaine), de même que l'extra-littéraire (les catastrophes qui accablent le Mexique), fournissent aux écrivains les fondations pour édifier des dystopies qui font du moralisme et du didactisme le véhicule du politique.

²²⁹ Günther Anders et Mathias Greffrath, *Et si je suis désespéré, que voulez-vous que j'y fasse?: entretien avec Mathias Greffrath*, trad. Christophe David, Paris, Allia, 2014, p. 29-30.

José Emilio Pacheco, « La catástrofe » (1984, *El Futuro en llamas*)

Dans cette nouvelle, suite à une invasion étrangère, le Mexique disparaît en tant que nation souveraine. C'est en cela que consiste la catastrophe dépeinte par le texte ; sa cause, plus que l'invasion, est l'absence de conscience citoyenne qui lui ouvre la voie.

José Emilio Pacheco fait de l'intertextualité, et plus précisément de la citation, une modalité stylistique privilégiée dans une bonne partie de son œuvre, construisant sa figure d'auteur sur la (re)écriture. Par exemple, la nouvelle fantastique « La fiesta brava » s'articule autour d'un rapport intertextuel avec celle de Julio Cortázar, « La noche boca arriba ». « La catástrofe » s'intègre à ce projet d'écriture au moyen d'une intertextualité très explicite avec la nouvelle homonyme de Eça de Queiroz. Celle-ci décrit une invasion du Portugal par l'Espagne à la fin du XIXe siècle. Pacheco en reproduit des passages entiers dans sa nouvelle, transposant au cas mexicain la critique sociale qu'à son époque Queiroz avait formulée envers son pays et son caractère national.

Le texte de Pacheco a connu plusieurs publications. D'abord publié dans la revue *Proceso* à la fin de l'année 1984, il clôt le recueil de nouvelles de Pacheco *La sangre de medusa* (réédité en 1989)²³⁰ et il est le seul texte de cet auteur à figurer dans l'une des anthologies de la science-fiction mexicaine que nous étudions. José Emilio Pacheco est un écrivain d'une certaine renommée, très connu notamment pour ces récits fantastiques, mais également pour son œuvre poétique. Sa présence dans une anthologie de la science-fiction mexicaine est une façon de contredire certaines injonctions concernant ces écrivains pratiquant un « tourisme générique » et qui, par conséquent, devraient être proscrits des anthologies. Ou bien, au contraire, laisser une place aux écrivains du *mainstream* est symptomatique du besoin de reconnaissance du genre au sein des lettres mexicaines.

L'*incipit* dit :

²³⁰ C'est dans cette édition que Pacheco, dans une épigraphe, mentionne l'origine de son texte : « La catástrofe es el último cuento de Eça de Queiroz. El gran novelista lo publicó unas semanas antes de su muerte en 1900. Esta versión, plagio o saqueo apareció en *Proceso* en la navidad de 1984 ». José Emilio Pacheco, *La sangre de Medusa*, 1990, p. 131.

Vivo en Condesa, en una calle que tiene el nombre de uno de los cadetes muertos en la defensa del castillo de Chapultepec durante la invasión norteamericana de 1847. Antes de la guerra y nuestros desastres pensé en cambiarme porque la Condesa ya no es lo que era. Sin embargo el ejército enemigo ocupó México y me quedé en este departamento sombrío. Me hace sentir con mayor intensidad la amargura de la catástrofe.²³¹

Tout comme dans la nouvelle de Queiroz, la diégèse démarre avec la voix d'un narrateur à la première personne du singulier qui décrit ce qu'il voit depuis sa fenêtre. Dans ces premières lignes, outre le cadre de l'énonciation, Pacheco reprend textuellement une seule tournure de Queiroz : « antes de la guerra y nuestros desastres »²³². Pour le reste, il modifie les toponymes, réalisant un déplacement spatio-temporel entre une Lisbonne du XIXe siècle et un espace identifié plus que clairement comme étant la ville de Mexico (Condesa, Chapultepec), mais dont le temps de l'énonciation est incertain, le seul ancrage temporel étant un passé connu, explicité et emblématique : 1847, la défaite du Mexique et la perte de plus de la moitié de son territoire au profit des États-Unis. Ce passé est signalé par des lieux de mémoire comme – outre Chapultepec – le nom omis de la rue où habite le narrateur qui évoque « los Niños Héroes » et Juan Escutia, le plus célèbre d'entre eux.

La mention explicite de ce fragment de l'histoire mexicaine en début de diégèse entre dans un rapport dynamique avec le court segment emprunté à Queiroz, le résultat de cette rencontre se déployant dans le reste du récit comme élément porteur de sens de l'ensemble. En effet, le texte de Queiroz a été écrit vers 1875²³³, c'est-à-dire quelques années après l'édition, en 1863, des *Désastres de la guerre* de Goya ; deux corpus contemporains dressant un tableau (des estampes) des nations dévastées dans leur intégrité et leur identité par un élément extérieur. Le court segment de la nouvelle de Queiroz repris par Pacheco fonctionne comme une couture interne d'une diégèse qui, à son tour, s'insère dans

²³¹ José Emilio Pacheco, « La catástrofe », in Gabriel Trujillo Muñoz, (éd.). *El futuro en llamas: cuentos clásicos de la ciencia ficción mexicana*, México, Grupo Editorial Vid, 1997, p. 189-197, p. 189.

²³² Eça de Queiroz, « La catástrofe », [En ligne : <https://es.scribd.com/document/295342706/La-catastrofe-por-Eca-de-Queiroz-traducido-por-Jaime-Axel-Ruiz-Baudrihayre-con-introduccion-y-notas>]. Consulté le 25 avril 2020.

²³³ *Ibidem*, S/P.

une macro-histoire faite de répétitions cycliques du même événement : le grand texte de l'Histoire.

Le texte fait état d'un « antes de la guerra », sans donner davantage d'explications. Pacheco joue avec l'imprécision temporelle de la diégèse pour appuyer son propos : l'histoire du Mexique est un cycle répétitif d'invasions ayant pour résultat l'aliénation identitaire. Toute une constellation de termes se rapportant à la perte de la souveraineté apparaissent, qui peuvent concerner non seulement 1847 mais aussi d'autre périodes de l'histoire mexicaine : « ejército enemigo », « catástrofe », « desastre », « aparición del uniforme invasor », « derrota y el fin de la patria », « pabellón enemigo »²³⁴. Et il s'agit précisément des termes repris du texte de Queiroz, qui se retrouvent disséminés dans une référentialité mexicaine. Le nom de la superpuissance ayant perpétré l'invasion du Mexique, au demeurant évidente, n'est explicité qu'à la fin du récit. Cette omission fait partie intégrante du message moralisateur du texte, car la voix narrative cherche à établir la véritable responsabilité du désastre : le Mexique et les Mexicains eux-mêmes.

Cette temporalité cyclique ne saurait être efficace sans des éléments de projection dans l'avenir. La projection futuriste prend appui sur une présence minimale, voire ambiguë, du *novum* technologique (altérités lexicales). Les seuls détails qui permettent de situer la diégèse dans le futur sont quelques altérités lexicales qui désignent l'armement de l'envahisseur. La sentinelle étrangère du château de Chapultepec porte à l'épaule « una de aquellas armas ultrasónicas que desde lejos segaban regimientos enteros »²³⁵. Il est également question de « cohetes teledirigidos [...] [que] [a]caban con todo y además esparcen balas y puntas de metal afiladas como una hoja de rasurar »²³⁶. C'est le caractère peu conventionnel de ces armes, dans le contexte des années 80, qui en ferait des altérités lexicales. Cependant, la description qui en est faite, leur capacité d'annihilation massive de l'ennemi, sans souci des victimes civiles collatérales, ne produit pas un effet d'étrangeté marqué, la guerre du Vietnam et l'usage du napalm étant frais des les mémoires de

²³⁴ José Emilio Pacheco, *op. cit.*, p. 189-190.

²³⁵ *Ibidem*, p. 190.

²³⁶ *Ibidem*, p. 193.

l'époque. C'est plutôt la dimension de guerre ciblée (« cohetes teledirigidos ») et éclair (« armas ultrasónicas ») qui permet une projection futuriste dans le contexte d'écriture. Un futur néanmoins très proche. En 1989, les États-Unis ont testé leurs nouveaux armements lors de l'invasion du Panama, l'année qui a vu la chute du mur de Berlin. La fin du monde bipolaire est-ouest a laissé la place à une autre bipolarité mondiale, celle entre le nord (Occident) et un sud au sens large, qui recouvre les pays à l'origine des menaces pesant sur l'Occident (terrorisme, trafic de drogues et mafias diverses) : une nouvelle ère géopolitique dans laquelle les États-Unis demeurent le leader mondial. En effet, un an après, ils feront un usage systématique de ces nouvelles armes dans la guerre du Golfe. Depuis, ce même scénario semble se reproduire et la course aux armements de plus en plus performants ne fait que continuer. Donc, même peu nombreuses, ces altérités lexicales sont chargées de sens, car elles ne se limitent pas à planter de façon minimale un décor futuriste, mais elles soulignent surtout un aspect intemporel : la supériorité du pays envahisseur, supériorité d'ordre matériel et technique. L'exercice distanciation/cognition prend toute sa dimension, car il y a quelque chose qui ramène le lecteur (celui des années 80, celui du XXI^e siècle) dans un présent dilaté et qui, par conséquent, le fait se sentir concerné : la situation périphérique du Mexique par rapport à une superpuissance qui le domine.

Ainsi, à part ces altérités lexicales, tout dans le texte renvoie à une relative normalité dans laquelle, après la catastrophe, « han vuelto a circular el metro y los buses » : passé, présent et avenir semblent se situer dans un continuum temporel. Pacheco réalise ces montages temporels nécessaires, d'après Agamben, à toute réflexion sur le contemporain. La réécriture de Queiroz et la référence explicite à la guerre avec les États-Unis au XIX^e siècle sont des éléments du passé qui viennent percuter un futur marqué d'immédiateté.

En effet, le caractère sporadique des altérités lexicales, qui se noient dans un univers assez peu éloigné du présent de l'écriture, suggère la possible imminence de l'événement relaté, de la catastrophe. À ces lignes temporelles évoquées s'ajoute un passé encore plus lointain que le XIX^e siècle. Les phrases suivantes, même si la deuxième est une citation

de Queiroz, produisent une sensation de déjà vu (lu) sans rapport avec le texte du Portugais : « Nuestra derrota estaba sellada mucho antes del primer combate. Nuestro gran mal fue el abatimiento, la inercia que se adueñó de todos »²³⁷. Ces lignes rappellent clairement certains fragments des chroniques de la conquête du Mexique, qui décrivent dans des termes semblables l'attitude de Moctezuma devant l'armée de Cortés. Ces coordonnés temporelles (période préhispanique, conquête), qui dans le cadre de cette nouvelle relèvent de l'implicite, deviennent, dans d'autres textes que nous verrons, un sujet explicite qui invite à une reconsidération de l'histoire. La conquête, première défaite symbolique, hante l'imaginaire mexicain en tant que catastrophe inaugurant l'histoire du pays.

Le message moralisateur selon lequel les peuples indolents méritent leur sort est souligné avec emphase. Il se trouve condensé dans les formulations récurrentes qui constituent l'essentiel des citations de la nouvelle de Queiroz. Cette caractéristique décrite par le texte, et qui traverse les siècles et les lieux, peut d'ailleurs concerner aussi bien le Mexique actuel, voire toute l'Amérique Latine : « [!]a falta de ciudadanos pesó más que nuestra debilidad militar. Todos estábamos muertos, adormecidos, desnacionalizados, inertes, envilecidos, gastados. »²³⁸. À cette absence de conscience citoyenne s'ajoute l'individualisme à outrance :

El odio al enemigo era terrible, no por la pérdida de la patria sino por los desastres particulares que la derrota traería consigo. Unos temían por su empleo en el gobierno, otros se preguntaban si iban a seguir pagando intereses los bancos. Con la pérdida del Estado se veía el final de la comodidad personal²³⁹.

Le défaitisme est également pointé du doigt :

La sugerencia de crear guerrillas que apoyaran a nuestro reducido ejército, de formar unas milicias o columnas volantes, era tomada con un encogimiento de hombros: - ¿Para qué? No se puede hacer nada. De todas formas van a aplastarnos²⁴⁰.

Pour donner un ancrage mexicain, Pacheco introduit des éléments soulignant le poncif du rapport inégal avec les États-Unis, sans oublier ce

²³⁷ *Ibidem*, p. 195.

²³⁸ *Ibidem*, p. 191.

²³⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 192.

qui apparaît comme le mal endémique du pays, la corruption, qui peut être de nature individuelle (« el televisor comprado por contrabando en Texas ») ou collective (« la malversación de los fondos para comprar la tela para hacerles uniformes al ejército »²⁴¹). La dénonciation écologique n'est pas absente du texte et sert également d'ancrage dans la réalité extra-littéraire mexicaine, comme lorsqu'il est question de « selvas vírgenes arrasadas por buscadores de petróleo, ganaderos etc »²⁴². Ces éléments contribuent également à créer l'image d'un présent étendu ou d'un futur immédiat ; image conditionnée par la présence des altérités lexicales déjà signalées.

Le portrait de cette société vouée à sa perte atteint un point culminant avec cette citation de Queiroz :

Habíamos caído en un cinismo absurdo, en un egoísmo imbécil, en un desdén de toda idea, en una repugnancia ante todo esfuerzo, en una anulación de la voluntad [...]. Se apoderó de nosotros la mentalidad del sálvese el que pueda y el todos contra todos.²⁴³

Le texte de Pacheco apparaît ainsi comme un compendium de mauvaise conduite et son narrateur comme un juge ou un inquisiteur qui croit détenir le code de la bonne morale capable d'éviter une nouvelle catastrophe. Le message moralisateur, qui provient quasi exclusivement de la nouvelle de Queiroz, prend de l'ampleur tout le long du texte ; il commence comme une couture interne et finit par s'ériger en toile de fond d'une histoire commune. L'art pictural mexicain, notamment le muralisme, s'est également employé à souligner l'aspect cyclique de l'histoire. Dans certains murs de Diego Rivera ou José Clemente Orozco, sur un arrière-fond commun dépeignant un monde en proie aux flammes se détachent des personnages et/ou des situations historiques concrètes²⁴⁴. Si pour Rivera il s'agissait d'une vision dialectique (marxiste) de l'histoire comme succession de rapports de forces menant à la synthèse harmonique (la dictature du prolétariat), chez Orozco le jeu de miroirs

²⁴¹ *Ibidem*, p. 192-193.

²⁴² *Ibidem*, p. 194.

²⁴³ *Ibidem*, p. 195-196.

²⁴⁴ *Sueño de una tarde dominical en la Alameda central*, pour le premier ; les murs de Darmouth College *La épica de América*, pour le second, pour ne citer que deux exemples.

entre événements historiques aboutissait à une révélation nihiliste sur le devenir du monde.

Pour Pacheco, l'intertextualité est le moyen de suggérer le caractère cyclique de l'histoire sans pour autant chercher à souligner une progression dialectique ou la nécessité d'une table rase nihiliste. Son texte réalise un montage temporel et textuel au sein duquel dialoguent Goya, Queiroz et les chroniques de la conquête ; l'ensemble se projetant dans d'autres invasions au cours de l'histoire. Il s'agit de la recherche de domination des pays faibles par les grandes puissances en quête d'expansion, dont on pourrait croire que nos temps modernes ont vu la fin, ce qui est loin d'être certain. Mais la particularité du texte de Pacheco est qu'il s'accorde idéologiquement au texte cité et critique l'état d'esprit des populations des pays dits « faibles ». Ainsi, dans le dénouement de la nouvelle », le narrateur exhorte ses enfants à rompre avec ce cercle infernal de perte d'identité et d'autodénigrement. Pacheco clôt sa nouvelle en soulignant l'intertextualité comme méthode d'écriture. La toute dernière phrase est une citation textuelle de Queiroz :

Los acostumbro a amar a la patria en vez de despreciarla como hicimos nosotros. Nos sentíamos tan distintos al resto de los mexicanos. Decíamos llenos de arrogancia: - No se puede con Mexiquito. Esto es una mierda. A este país ya se lo llevó la chingada. Aquí lo único que producimos son pendejos y ladrones. La única salvación es que nos anexasen a los Estados Unidos -. Y en vez de esforzarnos por salvar este país, el único que tenemos, bebíamos whisky y echábamos a andar nuestras videocasetas. Ah generación cobarde, qué bien castigada fuiste.²⁴⁵

C'est ici, à la fin du texte, que le nom de la superpuissance en question est mentionné, non comme élément du passé (comme au début du texte quand le narrateur évoque la date de 1847), mais comme possibilité du futur. L'annexion du Mexique par les États-Unis est un conditionnel contrefactuel dans le passé de la diégèse (avant la catastrophe) qui pourrait se reformuler ainsi : si les États-Unis nous annexent, nous serons sauvés. Rien dans le corps du texte ne dit que ce sont les États-Unis qui ont envahi le Mexique, mais cela est évident. Leur mention à la fin du texte fait que la proposition contrefactuelle dans

²⁴⁵ José Emilio Pacheco, *op. cit.*, p. 196-197.

laquelle s'insère cette mention s'érige en punition, et non en salut, dans le présent de la diégèse.

Quant au message moralisateur visant un caractère national indolent, il s'agit d'une idée réductrice et dangereuse qui prive le peuple de sa qualité d'agent de changement du devenir historique. Cependant, la fin du texte de Pacheco met en évidence que ce n'est pas le peuple (les classes ouvrières et paysannes) qui est montré du doigt. En effet, la lecture de ces dernières lignes renvoie plutôt à la vision des élites intellectuelles et/ou sociales (au-delà du Mexique et au-delà des années 80), qui se croient à part du reste de leur pays, comme si « Mexiquito » était une entité à laquelle ils n'appartenaient pas, un pays auquel ils ne croient plus, si toutefois ils y ont jamais cru... Nous trouvons ici l'idée ou croyance en une sorte de déterminisme géographique héritée du XIXe siècle et bien ancrée dans les mentalités des classes sociales descendantes de l'oligarchie « criolla ». Le diminutif est très utilisé dans d'autres pays du sous-continent (« qué paisito de m... »), dont la taille mériterait peut-être mieux son usage que pour le Mexique, mais dont les structures socio-économiques ne sont guère différentes. Il s'agit du clivage social des pays gouvernés par la même élite depuis leur émergence comme états. Mais dans le cas du Mexique nous avons ce grand paradoxe d'une révolution qui a ouvert le XXe siècle. Le contexte d'écriture de « La catástrofe » est le sexennat de Miguel de la Madrid (1982-1988), période qui a suivi la grande crise économique de 1982, due à la politique d'exploitation pétrolière du sexennat précédant (Miguel López Portillo, 1976-1982). Cette politique a plongé le pays dans la récession et a préparé le chemin au Mexique néolibéral de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994). La politique économique protectionniste et nationaliste des sexennats précédents (notamment la période populiste de Lázaro Cárdenas) s'était soldée par un échec et le néo-libéralisme pointait comme la solution à cette crise. Le texte de Pacheco est un reflet d'un jeu de tensions inhérent à un système économique global, dans lequel s'intégrer à cette mégastucture capitaliste revient à céder quelque chose qui est ressenti comme une essence nationale. Comme cela a été déjà souligné, le texte de Pacheco ne s'appuie que très partiellement sur des altérités lexicales pour conformer une altérité globale. Celle-ci réside dans

cette invasion étrangère qui met en lumière le caractère précaire de la nation ou de cette essence nationale. Le texte propose de réaliser un saut cognitif : la mention d'une date (1847) déclenche l'élaboration d'une altérité globale. Cependant cette altérité globale (un Mexique envahi) perd ses contours temporels futuristes à travers le discours du narrateur, qui nous situe dans un passé/présent immuable. Nul besoin, donc, d'être envahi pour avoir un comportement propre d'un sujet envahi, puisque les effets de ladite invasion se trouvent déjà dans la façon de penser de certaines couches de la société, celles qui ont capitulé devant un modèle imposé depuis l'étranger : les élites mexicaines et, au-delà, les élites de toute l'Amérique Latine d'hier et d'aujourd'hui.

Au sujet de « La catástrofe », Gabriel Trujillo Muñoz écrit :

La trascendencia del relato de Pacheco es la revelación que oculta: el apocalipsis mexicano ya es historia y es tal vez olvido. El apocalipsis mexicano no es nuclear o ecológico (aunque también pueda serlo), sino político y militar. Su fecha se conoce: 1848, cuando México perdió la guerra contra los Estados Unidos y con ello se le despojó de la mitad del entonces territorio nacional. Y su símbolo sigue siendo el heroico (más no victorioso) castillo de Chapultepec.²⁴⁶

Même si le motif de la blessure ouverte due à l'amputation du territoire national au XIXe siècle, très présent dans l'imaginaire mexicain, se trouve dans le texte de Pacheco, la portée de celui-ci ne se limite pas à une dimension nationaliste et de victimisation. Il s'agit également d'un appel à la responsabilité et à se départir d'un immobilisme souvent imputé au caractère national mexicain. Si, pour Trujillo Muñoz, la nouvelle de Pacheco fait de la perte de la nation une variante de l'apocalypse²⁴⁷, nous ajouterons qu'elle pose la porosité entre cette notion et celle de catastrophe. En effet, le texte montre le caractère inévitable et imminent de la catastrophe (elle s'est déjà produite à plusieurs reprises, elle va se produire à nouveau), mais il suggère son caractère de révélation, de possibilité de s'ériger en projet utopique. Les traces de cette possibilité se

²⁴⁶ Gabriel Trujillo Muñoz, *op. cit.*, p. 171-172.

²⁴⁷ José Emilio Pacheco a écrit d'autres nouvelles où il est question de façon explicite de la crainte d'une apocalypse d'ordre nucléaire. Ces deux textes, intitulés « Jericó » (José Emilio Pacheco, « Jericó », in *El viento distante*, 3. ed., nueva versión, México, D.F, Ediciones Era, 2000, (« Biblioteca Era »), p. 129-132.) et « Shelter », José Emilio Pacheco, « Shelter », in *La sangre de Medusa, y otros cuentos marginales*, México, D.F, Ediciones Era, 1990, (« Biblioteca Era »), p. 90-92.) ne font pas partie des anthologies de la science-fiction mexicaine.

trouvent disséminées dans le texte. Ainsi, quelques phrases du narrateur relèvent du discours contrefactuel : « Pero de nada vale pensar en lo que pudimos haber hecho »²⁴⁸, « Si hubiésemos sabido... »²⁴⁹, « Les hablo [a mis hijos] del camino que debimos haber seguido »²⁵⁰. Il s'agit de phrases également reprises du texte de Queiroz et qui mettent en lumière une gradation ascendante dans la possibilité de rectifier le tir. Par le jeu de montages temporels, cette possibilité peut atteindre le hors-texte et se projeter dans le présent de l'écriture. De sorte que, tel une Cassandra, Pacheco, à travers la voix du narrateur, prédit ce que va devenir le Mexique si ces citoyens persistent dans une série d'attitudes qui vont précipiter la catastrophe. Il clame, tout comme le personnage de la première estampe des *Désastres de la guerre* dont le titre (« Triste presentimiento de lo que ha de acontecer ») traduit l'idée d'un point de départ, d'une étincelle provoquant l'explosion finale, la catastrophe. Mais une autre façon d'interpréter le jeu de temporalités mis en œuvre dans la nouvelle de Pacheco est de considérer la catastrophe comme germe de l'utopie. Si l'histoire du Mexique est une suite de catastrophes provoquant des ruptures identitaires, le discours du narrateur envers ces enfants (repris très partiellement de Queiroz) déploie le projet utopique : « Les hablo del camino que debimos haber seguido nosotros: la libertad, la democracia, la justicia, la ciencia, la cultura, la actividad, el vigor. »²⁵¹

Pour imaginer un tel projet politique, il faudrait donc au préalable une destruction. Et celle-ci n'est peut-être que le résultat d'un échec. Le projet de nation posé par la révolution mexicaine a été un échec et une trahison. La catastrophe imaginée par Pacheco, crainte ou finalement désirée, apparaît comme le moyen d'entreprendre une refondation, celle-ci étant à la charge des nouvelles générations.

Mais un autre scénario dystopique consiste à envisager la manière dont le futur ferme la porte aux nouvelles générations. Quand le fantasme utopique d'un monde réglementé exhibe la dystopie d'un monde où l'humain perd son essence.

²⁴⁸ José Emilio Pacheco, *op. cit.*, p. 195.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 196.

²⁵⁰ *Ibidem*.

²⁵¹ *Ibidem*.

L'obtention du Prix Puebla dans sa première édition a été déterminante pour que cette nouvelle soit considérée comme un jalon de la science-fiction mexicaine. Pour reprendre les termes de *Bef*, « su publicación en la revista *Ciencia y Desarrollo* supuso el inicio de la era moderna de la CF nacional »²⁵². Elle a été publiée dans plusieurs anthologies, dont celle sur laquelle nous nous basons pour cette analyse. Elle ouvre l'anthologie de *Bef*, *Los viajeros*, et aussi *Auroras y horizontes*.

Mêlant décontextualisation et références à des cultures diverses, cette nouvelle propose une dystopie dont le cadre pourrait être tout endroit sur notre planète. À la différence du texte de Pacheco, celui-ci ne propose ni toponymes reconnaissables, ni la moindre allusion à une quelconque date qui permettrait au lecteur de régler de façon minimale un GPS spatio-temporel de lecture. Dans ce futur incertain, le darwinisme s'applique de façon littérale et extrême : les enfants doivent justifier leur droit à la vie. Dans « La pequeña guerra », la fin de l'humanité est moins la fin de la vie sur terre que celle d'une façon de vivre ensemble : la fin de notre capacité d'empathie et de compassion envers autrui.

L'*incipit* introduit peu à peu l'étrangeté :

Había formas de burlar la ley, es cierto, especialmente si uno tenía mucho dinero; ellos no lo tenían. También eran útiles las amistades en posiciones elevadas, pero ésa era la carencia de las muchas que la familia coleccionaba por todas partes. La única solución era la que confrontaban ahora, al escuchar el nombre de su hija por los altavoces del estadio.²⁵³

Les premières lignes décrivent la réalité banale du piston, ce qui n'est pas le monopole des pays dits sous-développés. Immédiatement, un brin d'étrangeté (une altérité discursive) apparaît avec la mention d'un stade et de haut-parleurs appelant la fille de quelqu'un. Seuls les éléments paratextuels prédisposent le lecteur à lire de la science-fiction. Sans eux, il pourrait bien s'agir d'une scène ayant lieu à beau milieu d'une dictature militaire du XXe siècle. Et, de fait, on n'en n'est guère loin, le texte

²⁵² Bernardo (BEF) Fernández, *op. cit.*, p. 11.

²⁵³ Mauricio José Schwarz, « La pequeña guerra », in Gabriel Trujillo Muñoz, (éd.). *El futuro en llamas: cuentos clásicos de la ciencia ficción mexicana*, México, Grupo Editorial Vid, 1997, p. 199-211, p. 199.

appelant à réaliser de façon quelque peu schématique l'exercice d'extrapolation (du passé et du présent vers l'avenir) propre au genre.

Il n'y a pas d'altérité lexicale, si ce n'est que les prénoms des personnages renvoient à des réalités géographiques diverses. En soi ils ne constituent pas d'altérités lexicales mais pris dans un faisceau de signes ils le deviennent. En effet, leur cohabitation dans un seul lieu, ajoutée à d'autres altérités discursives se trouvant immédiatement après l'*incipit*, font que l'étrangeté globale se déploie peu à peu. Ainsi, le lecteur s'aperçoit, au fur et à mesure de la lecture des premières lignes, qu'il s'agit d'une petite fille qui s'apprête à livrer un combat dans une tenue de gladiateur :

Guinnivere [...] miró a su hija y no pudo evitar imaginarla como tantos niños que había visto desfilar esa mañana. Un sangrante resultado sin brazos, con la cabeza despedazada de un mazazo o con el vientre tajado sin remedio y las infantiles entrañas fluyendo como un temeroso río de lava apenas tibia, Guinnivere se preguntaba una y otra vez si Akira había cumplido como padre.²⁵⁴

Le récit s'organise selon l'ordre des combats que livrera la petite fille, un total de trois, décrits de façon détaillée. Ce récit est interrompu, soit par des analepses, soit par la reproduction des pensées ou sentiments que la situation décrite suscite chez les personnages, dans les deux cas il s'agit de mécanismes facilitant l'exercice d'extrapolation et de connaissance et, de la sorte, la configuration de l'altérité globale. Autrement dit, les ressorts didactiques remplissent bien leur fonction, celle de faciliter l'élaboration de la xéno-encyclopédie dans l'esprit des lecteurs. Parmi les analepses qui apparaissent tout au long du texte, il y en a une au cours de laquelle Akira, le père, se remémore son enfance, ce qui permet de donner une première explication au mode de fonctionnement de la société décrite : ces jeux où les enfants luttent pour leur droit à la vie ont été créés en réponse à une démographie galopante. Une autre fois, ce sont les sentiments d'un personnage qui servent à apporter des informations complémentaires : « Jünge [le petit frère de la jeune guerrière] sintió algo de la grandeza y el miedo que, casi con seguridad, lo

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 199-200.

esperaban dentro de dos años, cuando ya tuviera diez »²⁵⁵. Peu à peu, nous apprenons la raison d'être et le fonctionnement de ces jeux.

Le réalisme du point de départ de la diégèse se voit chamboulé par l'irruption des étrangetés, ce qui pourrait être rapproché des mécanismes du genre fantastique. La distanciation, nous l'avons vu, est un trait commun entre les deux genres. Mais tandis que dans le fantastique l'étrangeté porte atteinte à la réalité empirique, la science-fiction suggère la possibilité rationnelle de l'existence d'une réalité empirique, dans laquelle cette étrangeté trouve une place logique. Si dans le fantastique doute et ambiguïté tissent la diégèse, « La pequeña guerra » est exemplaire dans son déploiement explicatif de l'altérité globale. Elle l'est également dans la façon dont les différents éléments de la diégèse configurent un paradigme absent qui se retrouve paradoxalement exhibé.

Parmi ces étrangetés, nous avons déjà souligné les noms propres des personnages qui, pris ensemble, compliquent la contextualisation du texte (Akira/Japon, Jünge/Allemagne ou Scandinavie / Guinnivere/prénom anglo-normand mais avec des orthographes diverses). Arianne, celui du personnage principal, la petite fille guerrière, serait français (avec une orthographe douteuse). D'aucuns ont cherché à interpréter ce choix de l'auteur. Par exemple, Héctor Fernández L'Hoeste affirme qu'il s'agit de la part de Schwarz d'une volonté de « ampliar el entendimiento de un proceso de mestizaje » en se servant de ce genre de prénoms « sugerentes de una mezcla más allá de lo conocido en México »²⁵⁶. Il souligne que le fait de ne faire usage d'aucun prénom à résonance autochtone (comme il est fréquent d'en trouver au Mexique) et plutôt d'une « onomástica de tradición imperial, bien familiarizada a la modernidad » sont significatifs d'un état d'esprit multiculturel à peine naissant : « le cautivaba lo pluricultural antes de su advenimiento noventero »²⁵⁷. Qu'il prenne de l'avance par rapport à la posture d'un Iñárritu (*Babel*), ou bien qu'il joue avec le genre du *fantasy* (auquel font penser ces prénoms ainsi que certaines scènes), l'effet recherché paraît clair : donner à ce récit

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 201.

²⁵⁶ Héctor Fernández L'Hoeste, *op. cit.*, p. 488.

²⁵⁷ *Ibidem*.

d'anticipation une portée universelle en abandonnant le cadre mexicain. Il est pourtant bien là ce Mexique viscéral ; nous y reviendrons.

La série de trois combats constitue une partie essentielle de la diégèse. L'accent est mis sur l'aspect technique des combats, avec des descriptions qui flattent le goût du lecteur pour le morbide. Le premier fragment cité plus haut contient une comparaison, très suggestive, des entrailles enfantines avec de la lave volcanique. Le champ de bataille est décrit avec des images semblables, soulignant l'horreur de la situation :

Los ayudantes retiraban del campo los últimos cadáveres ensangrentados. El pasto, a esa hora, ya no era uniformemente verde, sino que mostraba una sucesión de manchas ocres y rojizas que lo hacían verse como un obsesivo tablero de ajedrez.²⁵⁸

Cet échiquier constitue une image superposant utopie et dystopie ou, plutôt, montrant le passage ou porosité de l'une à l'autre. Géométrie parfaite, l'échiquier est l'image d'une société dont les règles sont logiques, dont le politique obéit à des mouvements réfléchis et calculés. L'utopie totalitaire montre sa dimension dystopique à travers ces traces de sang comme emblème de dégénérescence. Ce sont elles qui dessinent l'échiquier, ce rapport métonymique exhibant le passage de l'utopie à la dystopie. Un passage conditionné par un simple changement sinistre et dangereux de points de vue (l'utopie des uns est la dystopie des autres), qui renvoie aux moments les plus sombres de notre histoire.

Les nombreuses descriptions de la tenue de combat de la petite fille (quelques exemples: « casco azul destellaba al sol, mostrando un penacho de furiosas navajas curvas »²⁵⁹, « guante de cuero negro tachonado de púas para retener su escudo acrílico [...] mazo redondo de madera, también con púas de duraluminio »²⁶⁰) ne contiennent pas d'éléments futuristes. Seul un détail, un bouclier en acrylique, pourrait impliquer une avancée technologique. Ces descriptions, ajoutées aux images crues et aux comparaisons tape-à-l'œil donnent l'impression d'osciller entre *Conan le barbare*, l'univers des mangas et celui des jeux vidéo. L'influence de la culture japonaise, aussi bien traditionnelle que populaire, est assez évidente. Le père, Akira, est décrit comme un

²⁵⁸ Mauricio José Schwarz, *op. cit.*, p. 200.

²⁵⁹ *Ibidem*.

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 199.

« ominoso protagonista de una obra de teatro No »²⁶¹. Il a appris des *maguashigueri*²⁶² à sa fille et la panoplie d'entraînement de celle-ci inclut un « karategui negro » et « varas de kendo »²⁶³.

Bien avant qu'existe la réalité virtuelle, le texte de Schwarz l'évoque quand il décrit la façon dont le jeune Jünge regarde à la télévision les combats de sa sœur avec détachement, davantage intéressé par les mouvements et les tactiques des combattants que par la réalité sanglante :

Jünge descifraba otros combates mientras le volvía a tocar el turno a su hermana. Imaginaba la maravilla de poder ser un destructor, cortando cuellos, aplastando cabezas, señor de vidas y temible maestro de la lucha.²⁶⁴

Outre le recours à des images stéréotypées, aussi multiculturelles soient-elles, les ressorts didactiques (analepses, dialogues) font que le texte de Schwarz tombe dans le didactisme. L'impression que l'auteur s'applique à écrire de la science-fiction porte atteinte à l'effet de l'émergence de l'altérité globale, d'où l'exemplarité et l'exhibition du paradigme absent mentionnées plus haut. Parmi ces ressorts didactiques, nous pouvons mentionner également un dialogue « type » de la mécanique science-fictionnelle d'après Irène Langlet : celui entre quelqu'un qui *sait* (savant, personne âgée) et quelqu'un qui cherche à *comprendre* (en général le protagoniste)²⁶⁵. En l'occurrence, il s'agit d'un dialogue entre Karl, oncle de Jünge, et l'un de ses fils. Ce dialogue permet de comprendre la raison de l'instauration des jeux et le fonctionnement de cette société fondée sur la loi du plus fort. La référence darwiniste est très fréquente dans les textes dystopiques, mais dans le contexte mexicain cela renvoie au passé du pays avec le modèle positiviste associé à la dictature de Porfirio Díaz. Bien évidemment, le texte de Schwarz, dès son titre, établit un dialogue « La última guerra » de Nervo, auteur considéré comme un précurseur du genre au Mexique. Ces deux références sont des éléments d'ancrage dans le contexte mexicain, même si le premier

²⁶¹ *Ibidem*, p. 207.

²⁶² *Ibidem*, p. 205.

²⁶³ *Ibidem*, p. 210-211.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 206.

²⁶⁵ Irène Langlet, *op. cit.*, p. 48.

est implicite. Dans « La pequeña guerra », le darwinisme social est porté à l'extrême : il s'agit de l'appliquer, littéralement et drastiquement, en modèle réduit, dans l'espace (l'arène) et dans le temps (le combat), de façon à épargner du temps et de l'argent à l'État. Afin de mériter leur espace et de l'oxygène, les enfants doivent développer des capacités très précises : de la force physique et mental et, surtout, une absence de compassion. Se transformer donc en machines à tuer, de telle sorte que d'autres qualités, comme celles d'un des adversaires d'Arianne, « un chico capaz de llegar a amar intensamente si se le daba la oportunidad »²⁶⁶, n'entrent pas en jeu. Ce garçon est la deuxième victime d'Arianne ; un seul combat de plus et elle aurait gagné son droit à vivre. Mais le regard de ce garçon qu'elle venait de tuer fait qu'elle prenne conscience :

Dejó pasar el tiempo reglamentario de descanso, con una cólera que no estaba dirigida hacia sus enemigos en los juegos, sino buscaba morder la [sic] gargantas de sus padre, de los juegos y de los espectadores capaces de entusiasmarse ante la muerte de un muchacho como el que ella acababa de destruir.²⁶⁷

C'est ainsi que, lors de son dernier combat, elle se laisse vaincre par son adversaire, une fillette encore plus petite qu'elle, car elle laisse son humanité prendre le dessus :

La espada de Arianne tembló y en ese momento vio los ojos de la niña caída. Durante un año, su padre la había entrenado eficazmente para la destrucción y la cólera contenida y cuidadosamente canalizada hacia la lucha. No estaba preparada para la expresión suplicante y resignada de los ojos de la pequeña.²⁶⁸

Et voici que, presque au dénouement de la nouvelle, quand l'évocation du Mexique paraissait lointaine, une tournure comparative appelle l'attention. Au moment où Arianne aurait pu tuer son adversaire, son épée est décrite ainsi : « Levantó la espada a dos manos, como un cuchillo ritual del sacrificio »²⁶⁹. Ce détail trouve soudain sa place au milieu d'une intrigue dans laquelle, depuis le début, il est question du problème

²⁶⁶ Mauricio José Schwarz, *op. cit.*, p. 205.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 206.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 209.

²⁶⁹ *Ibidem*.

du contrôle démographique : le passé préhispanique, aztèque en particulier, est là (et en l'occurrence il est bien pertinent d'y faire référence), et cela malgré les références au Japon et à la Rome impériale et ses jeux de gladiateurs. Cette dernière référence historique, dans le cas mexicain, est d'autant plus pertinente qu'au cours du XIX^e siècle le passé préhispanique, et en particulier les aztèques, ont été représentés selon les canons néoclassiques en faisant le parallèle avec la Rome impériale, cela dans une intention de revalorisation, dans le contexte de l'indépendance. Même si les sacrifices rituels n'ont pas été l'apanage du Mexique ancien, l'hypothèse de leur usage comme moyen de contrôle démographique apparaît dans les études portant sur les sacrifices humains chez les aztèques²⁷⁰. Le texte réalise ainsi *in extremis* un *continuum* spatio-temporel du sacrifice rituel, qui apparaît ici dans sa version raisonnée, sans la composante cosmologique qui a servi aux aztèques pour le justifier. Cela fait penser bien évidemment à Octavio Paz qui, dans *Crítica de la pirámide*, voit le massacre des étudiants de Tlatelolco comme une réélaboration/répétition des sacrifices humains au temps des aztèques : « [...] el 2 de octubre de Tlatelolco se inserta con aterradora lógica dentro de nuestra historia, la real y la simbólica »²⁷¹. L'idée d'une violence viscérale d'origine préhispanique hante les esprits et se retrouve de façon sous-jacente dans la littérature mexicaine. Dans le texte de Schwarz, elle apparaît pour souligner la question de ce qu'une société fait à (et de) ses enfants, autrement dit comment elle prépare (ou pas) son avenir.

Dans ce futur incertain, l'enfant cesse de l'être car le mot « jeu » est dépourvu de son sens positif, lié à la puérité, pour ne garder que l'aspect pratique en tant que moyen de *former* les futurs adultes. La formation consiste ici à enlever toute humanité, car la nécessité de survie *transforme* (ou *déforme*) le sujet en animal ou en automate. Tel est le cas d'Akira et du jeune Jünger, qui ne prennent même pas le temps de pleurer la perte d'Ariane. L'entraînement de Jünger ne peut pas attendre, y compris (ou surtout) le développement des capacités qui feront qu'il ne commettra pas la même erreur que sa sœur. Il sera sans pitié, sans

²⁷⁰ Michel Graulich, *Le sacrifice humain chez les aztèques*, Paris, Flammarion, 2005, p., p. 34-35.

²⁷¹ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, éd. Enrico Mario Santí, Madrid, Cátedra, 1993, (« Letras hispánicas »), p. 412.

aucune humanité. Et c'est en cela que consiste l'apocalypse proposée par Schwarz : le monde ne disparaît pas, les êtres humains, oui. La scène du dernier combat d'Arianne montre avec transparence le message du texte : notre humanité est le reflet de l'autre (notre prochain) dans nos yeux. Ce reflet est notre propre identité en ce qu'elle a de plus profond. Ce regard suppliant de rester en vie est notre propre reflet et notre désir profond de continuer d'exister. Le faire disparaître conduira à notre perte en tant qu'espèce ou bien conduira à une mutation de l'esprit, pas du corps ; mutation qui n'est peut-être qu'une régression à l'état animal.

Quiconque connaissant un peu le cinéma ou les séries de science-fiction pour le grand public aura remarqué la ressemblance entre le texte de Schwarz et la série des films *Hunger Games* de Gary Ross (2012, 2013, 2014), ou le roman japonais *Battle Royale* (1999). La nouvelle de Schwarz étant de 1984, on considère souvent sa trame comme novatrice. Certains critiques ont signalé la faculté de prémonition de la science-fiction mexicaine, due au rapport particulier de ce pays avec la modernité et la technologie. Cela ferait d'elle un terrain privilégié au moment de prévoir les dérives d'un usage déshumanisé de la technologie. En effet, on constate que d'assez nombreuses nouvelles de science-fiction mexicaine développent des intrigues que nous trouverons aussi bien au grand comme au petit écran plus de vingt ans après leur publication, essentiellement dans des productions nord-américaines. Dans le cas de « La pequeña guerra », il ne s'agit pas de prévoir des dérives qui relèvent de la technologie, mais plutôt la régression vers un état sauvage. Nous pensons que pour concevoir une telle thématique, le travail d'imagination et d'extrapolation ne relève pas d'une originalité extrême. Il s'agit surtout d'une idée qui aurait demandé un budget important pour être portée à l'écran, ce qui met en évidence la situation périphérique du Mexique à l'époque de la publication de la nouvelle. En effet, aujourd'hui la donne a changé, la chaîne *Netflix* propose des séries de science-fiction dans lesquelles le sens du vers de Darío « Juventud divino tesoro, te vas para no volver » souffre une transmutation vengeresse de la part d'une humanité « adulte » qui décide de faire payer aux jeunes la facture des conséquences des dysfonctionnements de notre société. C'est le cas par exemple de la série nord-américaine *The 100* ou de la série brésilienne

3%, dont les titres renvoyant à des chiffres impliquent une sélection des êtres qui doivent mériter le droit de vivre²⁷². La dernière, vus les moyens techniques employés, met en évidence que la situation périphérique des pays émergents, sur le plan technique, ne cesse d'évoluer. Cela conduit à s'interroger sur le devenir des textes de science-fiction produits dans ces pays, dans le contexte d'un monde globalisé et de la prééminence de l'industrie audio-visuelle.

Pluriculturalisme et hybridisme semble être les maîtres-mots du récit de Schwarz, ce qui peut être perçu comme une volonté de s'éloigner sciemment d'une référentialité mexicaine. Il faut garder à l'esprit qu'à l'époque de sa publication, plusieurs voix, parmi les écrivains de science-fiction mexicaine, se sont levées contre les tendances localistes au sein de celle-ci. « La pequeña guerra » est un bel exemple d'une littérature populaire – dans le sens où elle est destinée aux grand public – et maniant très bien les procédés narratifs science-fictionnels, et cela malgré l'absence de la science et de la technique. Si le schématisme et l'emphase paraissent l'emporter au détriment de la subtilité, le message politique a le mérite d'être posé de façon claire : la critique d'une société déshumanisée qui décide de supprimer d'emblée les plus faibles ne manque d'évoquer notre situation très contemporaine, quand un virus a réveillé chez certains des rêves darwinistes. Si dans la fiction de Schwarz la sélection se fait au bas de l'échelle des âges, dans la réalité extratextuelle elle se fait par le haut de cet échelle et par les périphéries.

« La catástrofe » et « La pequeña » partagent le même contexte d'écriture, l'année orwellienne de 1984 s'insérant à son tour dans le mouvement de la littérature de science-fiction et de la littérature tout court. Cependant, au sein du mouvement de la science-fiction mexicaine,

²⁷² Une nouvelle développant une thématique similaire est « Comin'o'Age » de Ricardo García Mainou (*Auroras y horizontes*, Prix Puebla 2002). Dans un futur indéterminé, devant le constat de l'augmentation exponentielle de la criminalité et de l'âge de plus en plus précoce des délinquants et criminels, les adolescents, dès qu'ils atteignent l'âge de douze ans, doivent passer une série d'épreuves pour mériter de continuer de vivre au sein de la société : le Comin'o'Age (CoA). Ces tests décèlent la violence potentielle des jeunes. Ceux qui les réussissent peuvent passer à l'étape suivante qui leur permettra d'intégrer la société. De nos jours il est assez souvent question du constat de l'extrême jeunesse des délinquants et des projets de déceler la violence dès le plus jeune âge ont été avancés. Il ne faut pas oublier la polémique engendrée par le projet de détection précoce de la violence en France en 2005 et l'abaissement de l'âge de la responsabilité pénale à 12 ans, ce qui fait que ce type de récits d'anticipation ne font que proposer un scénario plausible et effrayant.

Pacheco et Schwarz sont très représentatifs de deux versants qui semblent opposés. La présence de Pacheco dans les anthologies de science-fiction apparaît, pour les « cienciaficcioneros » ou « perpetradores del género », comme une garantie de reconnaissance au sein du canon. La nouvelle de Schwarz, à l'inverse, est arborée comme une revendication de la condition périphérique de ces écrivains. Si les deux nouvelles font de l'emphase leur principal mécanisme porteur de sens, d'autres nous mènent vers des chemins qui bifurquent ou, plutôt, qui nous plongent dans le protéiforme et l'insondable.

Le Distrito Federal (post)apocalyptique : déambulations et émergence du mythe

La science et les machines peuvent s'entre tuer ou être remplacées.
Le mythe, reflet dans un miroir, hors atteinte, demeure. S'il n'est
pas immortel, du moins en a-t-il l'air.²⁷³

Bernardo Fernández (Bef), « Las últimas horas de los últimos días », (*Los viajeros*, 2010).

Cette nouvelle a été publiée pour la première fois en 2004 dans le recueil de l'auteur « El llanto de los niños muertos »²⁷⁴. *Bef* s'est inspiré de celle d'Anthony Burgess *The end of the world news* de 1982²⁷⁵. Elle nous conduit dans le DF au moment d'une fin imminente, que les deux jeunes protagonistes appellent « el gran chingadazo » (à savoir le choc d'une météorite avec la terre). Les jeunes déambulent dans une ville dévastée non seulement par les tremblements de terre antérieurs à la collision, mais aussi par ses propres habitants. La recherche d'un sens à donner à leurs existences éphémères confère au récit un ton poétique et mélancolique, malgré la dureté de la réalité décrite. Ce sujet se retrouve dans une série de films récents, comme *Melancholia* de Lars Von Trier (2011) ou *Jusqu'à ce que la fin du monde nous sépare* de Lorene Scafaria (2012). La catastrophe y est subjectivée à travers les regards des personnages qui, dans leur intimité et leur solitude, se trouvent devant un vide sidéral, provoqué par l'idée que la vie disparaisse de l'univers avec nous. Ce néant absolu, à peine concevable, plonge l'être dans la mélancolie d'un état de fusion avec la Terre. Dans ce contexte, la recherche de l'Autre, qui

²⁷³ Ray Bradbury, *op. cit.*, p. empl. 73/4579.

²⁷⁴ <http://www.tercerafundacion.net/biblioteca/ver/contenido/86427>. Dans ce même recueil (publié dans la maison d'éditions « Conaculta, Fondo Editorial Tierra Adentro »), *Bef* a publié « Siete escenarios para el fin del mundo y un final final », ensemble de mini-récits apocalyptiques qui ont été repris dans *Escenarios para el fin del mundo. Relatos reunidos*, Editorial Océano de México, 2015.

²⁷⁵ Fernández, Bernardo (BEF), « Las últimas horas de los últimos días », in Bernardo Fernández, (éd.). *Los viajeros: 25 años de ciencia ficción mexicana*, Mexico, Ediciones SM, 2010, (« Gran angular », 48M), p. 167-178, p. 178.

est aussi le Même, devient une nécessité viscérale, existentielle, ontologique...

Le trajet des deux protagonistes dessine la carte d'un DF en ruines, en alternant des lieux de mémoire chargés de résonance historique et des lieux de la banalité quotidienne de n'importe quelle grande ville, mais toujours en utilisant des toponymes identifiables dans la réalité extra-littéraire actuelle. C'est ainsi que se dessine une topographie de la catastrophe qui fait écho au mythe de fondation de la capitale mexicaine, toute fondation appelant tôt ou tard son contraire : l'anéantissement. Au sein de cette carte de la catastrophe ont lieu des scènes non seulement de violence mais aussi (ou surtout) des scènes d'une poétique de l'absurde.

L'incipit, à travers la mention des toponymes et du langage, nous plonge immédiatement dans une réalité mexicaine (et cela malgré le prénom du personnage masculin²⁷⁶) :

La gasolina se acabó apenas pasamos la esquina de Reforma y Bucareli. La moto pareció tener un ataque de tos y luego se apagó. Nada más. Wok mentó madres, intentó volverla a arrancar como si estuviera descompuesta; la pateó furioso, negándose a aceptar que se había terminado nuestro boleto.
- Pinche Aída, ¿de qué te ríes?- me dijo, mitad enojado, mitad divertido. Yo siempre me estoy riendo.²⁷⁷

Le lecteur, préparé par le paratexte, s'attend à lire de la science-fiction ; le mot « toux » appliqué à la moto conditionne à l'arrivée d'une quelconque altérité discursive. Il n'en est rien et il s'agit d'un engin absolument pas futuriste. Quelques lignes plus loin, il est question de « ordeñarle gasolina »²⁷⁸, ce qui évoque un scénario de type *Mad Max*. En effet, la dimension futuriste de la science-fiction, dans son versant dystopique, n'implique pas une panoplie de gadgets mais son contraire : un manque d'objets et de biens de notre vie quotidienne. Après quelques

²⁷⁶ L'auteur s'est inspiré pour les prénoms de ses personnages de ceux de trois *fans* de la série *Sons of anarchy*, trois motards peintres de graffiti : Wok, Aida-One et Slider. Leur mural est connu sous le nom de « Sons of Anarchy Wall ». <https://www.molotow.com/magazine/wok-x-aida-x-slider-sons-of-anarchy-wall>

²⁷⁷ Fernández, Bernardo (BEF), *op. cit.*, p. 168.

²⁷⁸ *Ibidem*.

paragraphes, l'identité d'Aída comme narratrice-femme²⁷⁹ se dessine avec plus de netteté : « Yo tallaba su espalda tatuada mientras él jugaba con los anillos de mis pezones »²⁸⁰. Les deux héros romantiques ne correspondent pas, à première vue, à des personnages de contes de fées, leur aura romantique se dissipe peu à peu.

Le titre, qui ne crée aucune ambiguïté quant à la thématique apocalyptique, met l'accent sur le déroulement du temps, un temps qui, tout au long du récit, va être de plus en plus subjectivisé par les personnages. Les tenants et aboutissants de l'hécatombe sont distillés par bribes. Dans l'imminence de la mort, non seulement la leur, mais la mort du monde entier, le temps devient une sorte de denrée métaphysique : être capable d'appréhender son essence revient peut-être à appréhender le sens de l'existence. Le temps étant la chose à laquelle s'accrocher, le texte propose une série d'images qui mettent l'accent sur un avant et un après l'hécatombe :

Dejamos la moto a los pies del Caballito de Sebastián²⁸¹. Antes era una escultura amarillo brillante; ahora es una mole herrumbrosa que obstruye Reforma, como casi todas las estatuas que habíamos estado jugando a esquivar desde que nos encontramos la moto.²⁸²

Il est question de « antes del colapso »²⁸³, mais à ce stade de la lecture aucun élément ne permet de savoir de quoi il s'agit. La ville de Mexico est livrée au vandalisme, les gens s'emparent des immeubles. Wok et Aída parviennent à trouver un hôtel abandonné et totalement vandalisé dans lequel se réfugier. À leur surprise, les derniers étages sont intacts : « Como siempre, nadie había subido a los pisos superiores por flojera de las escaleras »²⁸⁴. Voilà une première touche quelque peu « surréaliste », car la paresse de monter des escaliers quand il s'agit de

²⁷⁹ Un certain flou sur l'identité genrée du personnage d'Aída peut s'installer quand on prend connaissance de la réalité extratextuelle qui l'inspire : le motard fan de la série *Sons of Anarchy*. De fait, en (re)lisant attentivement la nouvelle on peut constater que son identité en tant que femme se confirme à peu près au milieu du récit, quand un personnage s'adresse à elle en l'appelant « señorita ».

²⁸⁰ Fernández, Bernardo (BEF), *op. cit.*, p. 169.

²⁸¹ Signalons que le prix Kalpa consiste concrètement en une sculpture de l'artiste mexicain Sebastián. La mention d'une sculpture réelle de l'artiste pourrait être perçue comme l'emblème d'une reconnaissance non comblée, *Bef* n'ayant été jamais lauréat de ce prix.

²⁸² Fernández, Bernardo (BEF), *op. cit.*, p. 168.

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 168-169.

survie ne peut qu'aller à l'encontre d'un minimum de logique. Ce « como siempre » appliqué à une situation plus qu'extraordinaire suggère le caractère pérenne d'un état d'esprit qui semble être la loi du moindre effort ou un certain statisme. Aussi, la fin inévitable ne fait que souligner le caractère absurde d'une vie régie par des règles auxquelles certains s'accrochent, comme par exemple un vieux que les deux jeunes croisent et qui, tout simplement, continue d'attendre le bus pour se rendre à son travail. Curieusement, il s'agit du seul événement, jusqu'à ce moment du récit, qui ne suscite pas l'hilarité de la narratrice. Persévérer à croire dans le caractère immuable de nos routines de vie (ou de la vie tout court) ne fait que dire, par le non-dit, le désespoir devant la fin :

- Jovencito, eso [la fin du monde] no es pretexto. [...] para no ir a trabajar [...] – Señor, el mundo se está acabando... - Mire, joven, este es un país de instituciones. Si el camión no pasa en cinco minutos, yo me voy caminando, como todos los días. Punto. No vamos a permitir que nos rebasen estas cosas. Los mexicanos somos más grandes que cualquier desgracia. Ya lo vivimos en el temblor de 1985.²⁸⁵

Le Mexique et ses institutions, telles les entéléchies auxquelles s'accroche le vieillard. La force de caractère, mise sur le même plan que la négation de l'évidence, apparaît comme l'emblème de l'essence mexicaine. Ce vieil homme qui va passer « [c]inco minutos esperando un camión que nunca iba a llegar »²⁸⁶ rappelle *El Guardagujas* de Arreola, comme si le personnage de cette nouvelle avait fait un voyage intertextuel et réapparaissait ici sous d'autres traits, mais toujours en suggérant une allégorie d'un pays où l'absurde est une donnée de plus, sans hiérarchisation. Il est au même niveau que toute forme de pensée. Cette idée du Mexique comme pays surréaliste par excellence selon Breton, devenue un lieu commun, acquiert ici, ou retrouve, un sens profond : la fin du monde est en fin de compte une idée surréaliste. Cela explique sans doute l'importance de la thématique post-apocalyptique dans de nombreux récits et films, car elle propose la continuité de l'espèce, aussi noire ou abjecte soit-elle : il y aura quelqu'un pour raconter l'histoire. L'existence

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 172.

²⁸⁶ *Ibidem*.

d'un récit, ou sa possibilité, est toujours plus concevable que le Rien ou que nommer un monde sans le « nous » qui le conçoit.

Dans l'imminence de la fin, l'Être cherche l'Autre : ce sont Wok et Aída qui remplissent ce rôle. Mais l'interconnexion passe également par un autre biais, qui donne au récit une dimension encore plus étrange. À un moment donné, Wok fait un cauchemar et se réveille en sursaut : « El chingadazo, ya viene. Está cerca, lo puedo sentir. – Me reí – No es chistoso Aída. Ahora sí ya valió madres. Se acabó el mundo »²⁸⁷. Le cauchemar dont il est question fonctionne dans le récit comme une altérité discursive, car nous apprenons ensuite qu'il s'agit d'une sorte de capacité paranormale développée par certains membres de la population, un cauchemar partagé :

La pesadilla era un sueño que empezó a atormentar en masa a los niños pequeños. Decían sentir el dolor de millones de personas a punto de morir, aunque eran incapaces de recordar ninguna imagen. Después lo empezaron a soñar más personas: adolescentes, ancianos. En poco tiempo se convirtió en una señal más de la llegada del fin del mundo. Yo jamás lo había soñado. Nunca recuerdo mis sueños.²⁸⁸

Rêve prémonitoire et communication sensorielle intra-espèce fonctionnent comme un *novum* tout en faisant appel au substrat cosmogonique préhispanique : présages funestes et prémonitions étaient une base importante de la pensée aztèque. Et c'est que cette fin du monde fait (re)émerger des croyances anciennes qui apparaissent dans le tissu narratif sous le sceau de l'hybridisme :

Nos despertó el ruido de una procesión que marchaba hacia el norte por Reforma. Me imagino que iban hacia el cerro del Tepeyac. Desde que se supo lo de meteorito, la Villa se había convertido en el destino obligado de las miles de sectas surgidas ante la inminencia del final.²⁸⁹

Dans ce paragraphe, il est question d'un lieu mythique, la colline du Tepeyac, sanctuaire de la déesse mère aztèque Tonantzin qui, après la conquête, est devenu le lieu de l'apparition de la Vierge Marie à l'indien Juan Diego, ce qui donnera naissance à un mythe synchrétique mexicain

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 170.

²⁸⁸ *Ibidem*.

²⁸⁹ *Ibidem*.

par excellence : Guadalupe-Tonantzin. Ce site, devenu lieu de pèlerinage jusqu'à aujourd'hui, est investi, dans le présent de la diégèse, par de nouvelles sectes qui réalisent le même trajet. Plus loin dans le récit un autre toponyme à résonance mythique fait son apparition. En effet, Aída raconte que ses parents étaient des *punks* dans leur jeunesse, mais qu'ils ont fini par rejoindre la secte d'un certain Vicente Vargas, à la recherche de la terre promise d'Aztlán²⁹⁰.

Ces deux lieux nous renvoient aux mythes fondateurs : du Mexique ancien (Aztlán) et du Mexique moderne (Guadalupe-Tonantzin). Les temps passés, estompés par les brumes du mythe, s'insèrent dans le présent de la diégèse. La localisation temporelle de la diégèse est également brumeuse. L'accent mis sur les effets du passage du temps sur l'espace de la ville sert à la projection dans un avenir aux contours incertains. En effet, des références temporelles sont suggérées par des petits détails, soit en rapport avec la vie des personnages soit par la mention de lieux de mémoire associés à des dates historiques.

Concernant les personnages, dans la dernière partie du récit, nous disposons de quelques informations sur les parents de la narratrice. Une secousse annonce le choc imminent de la météorite, cela ravive une mémoire collective :

- ¿Ya se conocían tus papás en 1985? –preguntó Wok.
- Claro que no – contesté molesta - . Lo sabes bien.
- Ah.
- Mi mamá tenía siete años en 1985. Mi papá, trece – agregó en la oscuridad.²⁹¹

La réalité extratextuelle et une expérience traumatisante fonctionnent comme balise temporelle à partir de laquelle le GPS herméneutique peut s'ajuster. À cela s'ajoutent des données temporelles textuelles. Les parents d'Aída sont nés en 1972 (père) et 1978 (mère). Le fait qu'ils aient été *punks* dans leur jeunesse situe celle-ci entre les années 80 et la fin du siècle... D'autre part, nous connaissons l'âge de Wok au moment de la fin (dix-neuf ans). Cependant, l'âge d'Aída reste inconnu ; le fait qu'elle soit irritée par l'inexactitude des calculs de Wok concernant l'âge de ses parents laisse suggérer qu'elle est plus âgée que

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 174.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 176.

son partenaire. En effet, leur dernier dialogue, sur lequel nous reviendrons, laisse penser à une différence d'âge. De ce fait, le temps de la diégèse reste très imprécis, se situant quelque part dans la première moitié de notre siècle. Le passé mythique (Aztlán, Tepeyac) se télescope avec ces quelques bribes qui nous permettent de situer le temps de la diégèse. À ces deux références mythiques explicites dans le texte, il faut bien évidemment ajouter celle qui constitue l'arrière-plan de l'imaginaire apocalyptique mexicain (et implicite dans cette nouvelle) : la légende des soleils et plus particulièrement la dernière ère selon celle-ci : le soleil de mouvement, dont la fin sera marquée par un tremblement de terre. La mention de quelques toponymes et lieux de mémoire (Chapultepec, Reforma, des statues...) suggèrent que le Mexique du XXe siècle n'est pas très éloigné de cette fin du monde.

Comme nous l'avons souligné, le lecteur n'apprend la nature du « chingadazo » (la météorite) qu'après quelques pages. Si la fin du monde due à la collision avec un corps céleste est un argument nodal des textes et/ou films apocalyptiques, il n'a pas été très exploité par la littérature mexicaine. Rappelons néanmoins que, parmi les présages funestes de la fin du monde au temps des aztèques, la comète était l'un des plus représentés dans les codex, détail qui serait anodin s'il n'était pas question dans le texte d'autres éléments faisant partie de cet imaginaire, soit préhispanique, soit issu de la rencontre avec l'imaginaire européen. Il y a un lien entre ces références à l'imaginaire collectif mexicain (des images, en somme) et le cauchemar partagé par la population, que les rêveurs ne se rappellent pas les images, mais uniquement les affects qui leur sont associés : la douleur de milliers de personnes sur le point de périr. Ces images qui vont disparaître, avec ceux qui les hébergent, marquent donc la fin d'une identité culturelle plurielle, hybride... : la fin du Mexique.

Une mémoire ancestrale cohabite avec une autre mémoire, davantage ancrée dans le passé récent et dont la dimension politique est plus évidente. Lors du parcours citadin de deux personnages, une escale est particulièrement significative:

Después de mucho rato llegamos al bosque de Chapultepec. A los troncos secos que quedaban de él. Pasamos por una estatua que

no había sido derribada. Estaba llena de graffiti. – Espera, dijo Wok. Nos detuvimos.
 – Un héroe nacional- dije.
 – No, este era candidato a presidente, pero lo mataron.
 – ¿Y no es mérito suficiente?
 – Supongo que sí. No hay mejor presidente que uno muerto. Ha sido el mejor de este país.
 Nos reímos. Wok sacó de su mochila la última lata de spray que le quedaba. La agitó y pintó sobre la placa: « ME VALE MADRE » [...].
 – El futuro siempre parece mejor cuando no sucede. Como este tipo, que tiene una estatua por algo que no llegó a ser.
 – Cualquier futuro es mejor que el nuestro. Y sí va a suceder. Se refería al meteorito.²⁹²

Le texte fait sans doute référence à la statue à la mémoire de Luis Donaldo Colosio²⁹³, candidat du PRI à la présidence et dont l'assassinat en 1994 n'a pas été élucidé. Le système présidentiel mexicain (sexennat sans possibilité de réélection) a produit des dizaines de présidents depuis la révolution. Et, d'après les personnages, un seul a été valable : celui qui n'a pas atteint le fauteuil présidentiel. Au Mexique, ce qui n'a pas eu lieu est toujours mieux que ce qui a eu lieu. La boutade de Wok fonctionne comme une utopie politique en négatif (ou aporie utopique), insérée dans une dystopie. Les mots qu'il peint en majuscules sur la plaque commémorative réalisent une juxtaposition de ces deux dimensions : le nom de ce président incarnant l'utopie en négatif rayé par une phrase qui dit la seule option qui fait sens devant la fin. Sens et non-sens se confondent dans la même image. Toute croyance ou espoir dans les politiciens ou la démocratie relèvent d'un passé, ce qui est la marque de notre présent. Le texte propose un présent intensifié qui, dans l'imminence de sa fin, évacue le politique car inopérant, inutile, dépourvu de sens.

Le trajet des personnages touche à sa fin quand ils arrivent à ce qui aujourd'hui est *Plaza Satélite*, un grand centre commercial qui se trouve à la limite entre Mexico et la commune de *Naucalpan* (État de Mexico) : « Pasamos el resto de la tarde como habíamos pasado el resto de las tardes desde que todo se vino abajo : buscando algo que no íbamos a encontrar porque no sabíamos qué era »²⁹⁴. Le sens de leur vie et de leur

²⁹² *Ibidem*, p. 173.

²⁹³ Il existe plusieurs statues à la mémoire de Luis Donaldo Colosio. Vu la proximité de Chapultepec il s'agirait de celle qui se trouve sur le *Paseo de la Reforma*.

²⁹⁴ Fernández, Bernardo (BEF), *op. cit.*, p. 175.

mort demeure donc quelque chose de totalement insaisissable. Cependant, au moment où apparaît cette impossibilité d'appréhender le sens de leur existence, la narratrice, enfin, a l'expérience étrange du cauchemar partagé mentionné plus haut : « [...] una sensación helada que subía lentamente hasta mi cuello [...] – Siento... el dolor de millones de personas a punto de morir »²⁹⁵. Le texte suggère que cette quête de sens peut être comblée par le sentiment de faire partie d'un tout, même dans la douleur et la peur du le néant.

Nous avons vu plus haut le caractère imprécis des données temporelles. Malgré leur imprécision, la permanence du passé fait qu'il fonctionne comme une balise temporelle qui nous projette dans un avenir ouvert, mais qui reste accroché, par la mention des toponymes modernes, au présent extratextuel. De plus, nous pouvons remarquer que la narratrice, à une reprise, abandonne son récit au passé et parle au présent pour nous livrer sa réflexion, comme s'il s'agissait d'un témoignage ou journal intime:

La vida no es tan cruel como dice Wok. No puede serlo. Tampoco es como lo que venden los gurús de la superación personal. No es cebolla cruda ni pastel de cerezas. Es agri dulce como el amor. Dulce como el querer, agria como el dolor.²⁹⁶

L'objet de cette réflexion au présent (la vie, l'amour) annule la mort, en quelque sorte, car il entre en relation avec les dernières lignes du récit : la narration paradoxale de la mort de la narratrice elle-même, qui clôt le récit. Des fragments de la météorite entrent dans l'atmosphère et les deux personnages commencent à sentir la terre trembler:

– Con que esto es el fin del mundo – dije suspirando.
Un pedruzco luminoso cruzó el cielo. Era una bola de fuego del tamaño de una naranja que cayó a varios kilómetros de nosotros.
[...]
– Nunca acabé la prepa – su tono era repentinamente triste.
– No creo que sea importante. Solo tienes diecinueve años.
– Ni uno más – repuso mientras el cielo se iluminaba de nuevo. Sonreía. Lucía guapísimo con sus lentes. Se acercó a besarme.
– Te amo... - alcancé a murmurar.
Luego, el estruendo del terremoto lo llenó todo.²⁹⁷

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 176.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 174.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 177-178.

Au dernier instant de leur existence, moment aigre-doux, son sens paraît clair : ce sens se trouve dans cette connexion interpersonnelle, si banale et si rare néanmoins (au point que certains passent leur vie à la chercher), appelée amour. Fin simpliste ou épurement qui révèle l'essentiel ? Les personnages de *Bef* font preuve de ce que Jean-Luc Nancy désigne comme une capacité « d'apprendre à accueillir le présent, le singulier », qui requiert un « état contemplatif »²⁹⁸. Cela fait penser à la position de retrait requise pour pouvoir apercevoir les lucioles de Didi-Huberman : la capacité à voir l'inestimable, à « faire surgir des moments inestimables »²⁹⁹. La vision de ces fragments de météorite qui illuminent le ciel est la lueur de la conscience profonde d'être en vie et d'aimer, le moment le plus inestimable qui soit. *Bef*, à travers le regard de ses personnages, parvient à imaginer le néant, non avec désespoir ou nihilisme, mais avec « disponibilité ou hospitalité à l'égard de *ce qui arrive* »³⁰⁰. Ce dénouement fait penser à la dernière scène du film de Lars Von Trier, qui montre les deux personnages féminins et un enfant fabriquant une cabane en bois et, assis à l'intérieur, se donnant la main pour accueillir ensemble la mort, la lumière du dernier instant envahissant alors toute la scène. Ce retour à un état enfantin (lié à l'imagination du jeu) et de symbiose avec le monde est proche de la communion entre les deux personnages de *Bef*, dans la scène finale de la nouvelle. Un état de communion également avec les autres à travers ce cauchemar partagé qui, en fin de compte, s'avère être un rêve utopique d'une humanité soudée par ce qui fait sa particularité par rapport au reste du vivant : la faculté d'imaginer.

La poétique de la catastrophe qui se dégage du texte de *Bef* fait que le regard s'élève d'une surface, certes anéantie, vers des cieux étincelants, vers une transcendance. L'espace de la ville de Mexico est la dernière scène avant l'avènement du Néant. D'autres fictions apocalyptiques proposent le mouvement inverse. La vie y est engloutie dans les entrailles de la terre. Il y a pire que l'apocalypse : y survivre.

²⁹⁸ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 66-67.

²⁹⁹ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 108.

³⁰⁰ *L'apocalypse, une imagination politique, XIXe-XXIe siècles, op. cit.*, p. 11.

Ignacio Padilla (membre du Group *Crack*) et César Rojas nous proposent deux descentes aux enfers, en l'occurrence le métro, véritable *topos* de la littérature mexicaine, pour peindre deux tableaux post-apocalyptiques : « El año de los gatos amurallados » et « El que llegó hasta el metro Pino Suárez ». Ces deux écrivains peuvent être assimilés à ce que Marco Rascón, dans son article « El 19 todo se movió » (paru dans *La Jornada* du 20 novembre 1994) a appelé la « Generación del sismo »³⁰¹. En nous appuyant sur la terminologie durandienne, nous verrons au cours de notre analyse que l'image-symbole du métro condense en elle le schème de la descente et l'archétype du gouffre ou de la gueule dévorante. La façon dont s'agencent schèmes, archétypes et images-symboles confère à chacun des deux textes sa particularité. Dans le deuxième cas, l'ensemble est traversé par un imaginaire du feu et des flammes autour du mythe du Mictlan, des sacrifices et autosacrifices. La topographie volcanique et son corrélat sismique, ajoutés à l'origine lacustre de la ville de Mexico, offrent des ingrédients déclencheurs d'une dynamique féconde. Elle s'est vue enrichie par l'histoire du développement de la ville. En effet, sa topographie s'est transformée au fil des siècles : une histoire faite d'enterrements et d'exhumations, l'histoire d'une ville creusée pour mettre au jour des vestiges du passé ou pour construire la modernité.

Ignacio Padilla, « El año de los gatos amurallados » (2010, *Los viajeros*)

La date d'écriture de ce texte n'est pas précisée dans *Los viajeros*. Les propos de l'auteur, qui évoque une vingtaine d'années écoulées depuis son écriture³⁰², laissent penser qu'elle se situe au cours des années qui ont suivi le tremblement de terre de 1985. Selon les données recueillies par Gonzalo Martré, cette nouvelle a obtenu le prix Kalpa dans

³⁰¹ Gabriel Trujillo Muñoz, *op. cit.*, p. 219.

³⁰² Ignacio Padilla, « El año de los gatos amurallados », in Bernardo Fernández, (éd.). *Los viajeros: 25 años de ciencia ficción mexicana*, Mexico, Ediciones SM, 2010, (« Gran angular », 48M), p. 85-96, p. 95.

son édition de 1994³⁰³, ce qui crée un flou d'une dizaine d'années sur son moment d'écriture.

Le texte de Padilla nous propose un scénario post-apocalyptique de la capitale mexicaine dévastée par un tremblement de terre. Si, comme nous venons de le souligner, la réalité extra-littéraire a de quoi alimenter la fiction, dans ce cas précis ce phénomène se voit démultiplié, car Padilla a fait partie d'une équipe de secouristes après le séisme de 1985. Cependant, ce tremblement de terre n'est pas la seule cause de la catastrophe : « [La] ciudad [estaba] devastada primero por el terremoto y luego por sus habitantes »³⁰⁴. Tout comme dans les textes déjà étudiés, la catastrophe citoyenne apparaît comme facteur ou corrélat d'autres catastrophes. La véritable cause de l'hécatombe est l'incapacité à gérer une situation de crise. Aussi bien le texte de Padilla que d'autres de même thématique mettent en évidence l'effondrement de tout un système, faisant écho évidemment à la réalité extra-littéraire. En effet, ces textes, dont celui de Padilla, formulent une critique de l'incapacité du gouvernement mexicain à gérer les conséquences du tremblement de terre de 1985. Cela est souvent considéré, après la crise de 1968, comme un moment-clé de la débâcle du système priiste.

L'incipit :

Sabían que a finales del invierno tendrían que salir por agua. Hasta entonces habían malpasado varias semanas gracias a un goteo intermitente que se filtraba por las grietas del túnel principal. Pese a la amargura turbia de los sorbos, el agua al menos les permitía cumplir con las funciones para sobrellevar la existencia.³⁰⁵

Une situation initiale qui d'emblée donne le ton et la couleur d'un univers asphyxiant et angoissant. Un nombre indéterminé de personnes cherche à survivre grâce au liquide vital. Quelques termes (« salir », « túnel », « sobrellevar la existencia ») donnent les grands traits de cette vie souterraine. Tout au long du texte se distillent les détails macabres d'une *survie* qui n'est en réalité qu'une *sous-vie*. A cela s'ajoute cette métaphore expectante proposée par le titre, dont le sens se dévoile après

³⁰³ Gonzalo Martré, *op. cit.*, p. 160.

³⁰⁴ Ignacio Padilla, *op. cit.*, p. 90.

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 85-86.

quelques pages et qui ne fait qu'accroître le sentiment d'angoisse qui se dégage du texte.

Bientôt, le lecteur apprend qu'il s'agit de quatre personnages qui trouvent refuge dans le métro : deux femmes (Maida et Roberta) et deux hommes (Íñigo et un adolescent muet, sans doute à cause d'un traumatisme dû à un événement ayant eu lieu à la surface). L'une des femmes, Maida, prononce l'une des rares phrases en discours direct: « Podríamos quedarnos así para siempre –dijo irónica, sin siquiera ocultar la repugnancia que la escena le provocaba–. Podríamos morir aquí sentados y esperar que el frío nos convierta también en columnas de hielo »³⁰⁶.

Ce « para siempre » est une prémisse d'une temporalité ouverte qui régira toute la diégèse. Dès le titre et l'*incipit*, la dimension temporelle apparaît comme une donnée à la fois quantifiable et non quantifiable. Semaines, journées, nuits, années s'insèrent dans l'éternité, non seulement de l'existence mais également de la mort.

Le personnage d'Íñigo revêt une importance particulière : leader de son groupe, il est aussi celui qui consigne les événements dans un journal et celui qui, à un moment donné, doit aller à la surface à la recherche d'eau. Il essaie tant bien que mal (plutôt mal) de soutenir le moral des survivants :

Pero el intento de Íñigo por confortar a los inquietos habitantes del subterráneo les pareció inútil, un clamor también absurdo que difícilmente los apartaría de una realidad evidente: allí sí era posible morir en cualquier momento. Así lo habían constatado en los últimos días, esos días o esas noches donde los acontecimientos los habían arrinconado poco a poco en aquel último reducto de existencia mal llevada, casi feudal o, peor aún, cavernaria³⁰⁷.

La temporalité est vague, la vie souterraine élimine toute possibilité de mesurer le temps. Il n'y a que l'écoulement de l'eau se transformant en stalactite qui permette de le comptabiliser, devenant une sorte de « agonizante reloj de agua »³⁰⁸. L'eau, en tant que symbole par excellence du temps qui s'écoule, prend ici une dimension particulière, car elle se transforme en stalactite : elle se fige, tout comme le temps. Le mouvement

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 86.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 87.

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 86.

qui mène à sa fixation, aussi minime soit-il, est une descente, d'où sa dimension mortifère. La temporalité incertaine se voit dédoublée par le résumé diégétique (« los acontecimientos los habían arrinconado poco a poco ») ; des événements flous dont on ne voit pour le moment que le résultat. L'image corporelle utilisée pour désigner ce résultat (« arrinconados ») crée un parallèle avec celle présente dans le titre (« amurallados »). Ce ne serait qu'une question de degré qui viendrait nuancer la proximité sémantique de deux termes : le hiatus entre « arrinconar » et « amurallar » peut être minime et en même temps renfermer l'effroyable, le deuxième terme impliquant une phase de fusion du vivant avec l'inerte. Si le lecteur est appelé à imaginer ce hiatus, c'est à cause de la mention des chats dans le titre. Le lecteur s'attend à ce que ces chats soient une métaphore des personnages humains. C'est bien le cas, mais le sens de la métaphore va s'éclairer de façon inattendue. Et c'est précisément quand il est question de la mesure du temps qu'elle nous livre son sens : « al cabo de una decena de cadáveres supieron que no serían los gusanos quienes se encargarían de ellos. Serían los gatos »³⁰⁹. Le temps est subjectivisé car il est mesuré sous la forme d'un compte à rebours dont les chiffres sont les vies humaines qui s'éteignent peu à peu.

Les personnages sont comme des chats emmurés, mais pas uniquement.... Ces derniers sont également des survivants, tout comme les humains, et se trouvent également avec eux sous terre. Cependant, une différence (plutôt deux) les sépare des humains : ils survivent grâce aux corps de ceux-ci et ils se reproduisent, à la différence des humains, qui bientôt se réduisent à nos quatre personnages.

Une analepse permet de comprendre le rôle des deux personnages féminins. Grâce à la bonté d'Iñigo, elles ont été acceptées dans le tunnel, mais doivent payer un droit d'entrée :

De modo que al final las aceptaron allá abajo, no sin antes obligarlas a una promiscuidad humillante a la que ambas se sometieron con tal de no volver arriba. Cada noche se les iba en

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 88.

saciar el ímpetu de sus salvadores en trueco de su porción de agua o de conservas.³¹⁰

Dans une série de textes d'anticipation mexicains apparaît la violence de genre, exponentielle dans les sociétés post-cataclysmiques, ce qui n'est que le triste reflet de la réalité des femmes en temps de guerre... Si, dans certains textes d'anticipation anglo-saxons, l'avenir se dessine comme libération des mœurs pour les femmes, qui disposent de leur corps comme bon leur semble, d'autres (pensons à la très populaire série *The Handmaid's Tale*, basée sur le roman de Margaret Atwood) alertent sur le caractère fragile des acquis de la lutte des femmes. Dans le texte de Padilla, le viol quotidien des deux femmes a pour contrepartie (vengeance ?) que cela leur permet de s'alimenter, telles des vampires, de la force vitale de leurs agresseurs : « [...] las mujeres habían sobrevivido a sus amantes más voraces, diríase que se habían alimentado de la simiente de aquellos infrahumanos caballeros »³¹¹, ou « se habían alimentado de la vitalidad de los demás supervivientes » ; mais, à la différence des chats, « habían permanecido milagrosamente infértiles »³¹². D'autre part, elles se rendent compte qu'Íñigo ne va jamais tenter de les toucher car il préfère aux femmes l'adolescent muet (et l'inverse également). Darwinisme et stérilité sont deux ingrédients des dystopies, par exemple dans *Children of Men*, du Mexicain Alejandro Cuarón ou *The Handmaid's Tale*.

Les images d'ingestion d'un contenu (manger) et de pénétration d'un contenant (le viol des femmes) vont ensuite se déployer dans le texte, faisant apparaître un jeu du contenant et du contenu, présent dès le départ, car ce tunnel de métro n'est qu'un contenant pour les survivants contenus dans son intérieur. Les femmes, dans leur stratégie de survie, s'effondrent par terre. Les hommes pensent qu'elles sont en train de mourir. En fait, elles économisent de l'énergie, tels certains reptiles, immobiles dans l'attente de leur proie. Et pendant ce temps, les chats achèvent les dernières réserves d'eau :

³¹⁰ *Ibidem*.

³¹¹ *Ibidem*.

³¹² *Ibidem*, p. 89.

Los animales eran lo otro, representaban lo desesperado de su situación, eran los dueños de esa parte de aquel pequeño mundo subterráneo y pronto lo serían también de la superficie, cuando los hombres que allá vivían terminaran de destruirse unos a otros, ignorantes de que a sus cuerpos los esperaba abajo aquella dentadura inmensa y plural³¹³.

Des peurs ancestrales sont mobilisées dans le texte grâce à un faisceau d'images. En nous appuyant sur la terminologie de Durand, nous pouvons constater la présence dans le texte des schèmes de l'ascension, de la descente et de l'animation. Selon Durand, le schème « fait la jonction [...] entre les gestes inconscients de la sensori-motricité, entre les dominantes réflexes et les représentations. [...] [Ce sont] des trajets incarnés dans des représentations concrètes précises [...] »³¹⁴. Donc, au-delà d'une simple présence de ces schèmes, il s'agirait, comme le dit Durand du « squelette dynamique, le canevas fonctionnel de l'imagination »,³¹⁵ et en particulier de cette fiction. Bien évidemment, le schème le plus présent est celui de la descente. Il régit l'ensemble de la diégèse, puisqu'elle consiste dans la narration d'une descente sous terre et la façon d'y survivre ou de créer d'autres formes d'exister (la *sous-vie*). Nous le trouvons également dans le geste digestif, qui constitue l'un des éléments les plus dérangeant et angoissants du récit. La peur viscérale d'être dévoré et le besoin de s'alimenter sont deux constantes dans le texte. Le schème de l'animé ou de l'animation³¹⁶ se trouve dans la présence des chats qui, en fin de compte, font la jonction entre ce schème et celui de la descente, car ce sont eux qui dévorent les humains. Il condense donc des archétypes³¹⁷ : la gueule dévorante et le grouillement. Ce dernier, le grouillement, renvoie au chaos avant la mise en ordre du monde : les chats sont donc l'image-symbole de la mort à l'état pur. À ce faisceau d'images s'ajoute celle, sonore, des bruits émis par les chats, par exemple : « [...] la oscuridad del túnel, allí donde el eterno maullido de los

³¹³ *Ibidem*, p. 90-91.

³¹⁴ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 61.

³¹⁵ *Ibidem*.

³¹⁶ D'après Durand à l'origine du schème de l'animé ou de l'animation se trouve l'inquiétude provoquée par le mouvement rapide et indiscipliné : grouillement, fourmillement, toute multiplicité qui s'agite. *Ibidem*, p. 75-76.

³¹⁷ Les archétypes constituent des substantifications des schèmes », c'est-à-dire ce que Jung a appelé « des images primordiales » ou encore « images originelles », ou « prototypes ». *Ibidem*, p. 62.

gatos respondería al estertor del agua » ³¹⁸ ou bien « la oscuridad del túnel del que ahora solo partían maullidos, gimoteos de gatos, similares a los de un niño recién nacido y abandonado, como ellos, a su infame suerte » ³¹⁹. Ces images sonores fonctionnent comme le liant d'une animalité terrifiante qui nous plonge dans la nuit des temps, ces temps de la peur panique des bruits de la nature, de l'inconnu dont il fallait se protéger afin de préserver nos vies. Comme l'écrit Durand :

Pourrait servir de transition entre le schème de l'animation et la voracité sadique, le cri animal, mugissement que la gueule armée vient surdéterminer. [...]. Bachelard montre comment le cri inhumain est lié à la « bouche » des cavernes, à « la bouche d'ombre » de la terre, aux voix « caverneuses » [...]. C'est donc dans la gueule animale que viennent se concentrer tous les fantasmes terrifiants de l'animalité : agitation, manducation agressive, grognements et rugissements sinistres. ³²⁰

Nous avons déjà signalé l'importance du personnage masculin. Mais son rôle de leader, en fin de compte, ne sert qu'à souligner les rôles de celles qui prennent le dessus de l'histoire : les deux femmes. Certes, l'élément masculin sert, à mettre en lumière le schème de l'ascension, incarné dans l'héroïcité d'Iñigo, son ascendant sur les personnages et son ascendance vers la surface. Cependant, cet imaginaire de la masculinité se voit quelque peu malmené ou déconstruit. Comme nous l'avons dit, il doit remonter à la surface à la recherche d'eau. Est important également son rôle en tant que personne qui consigne les événements dans un journal. Il est en quelque sorte le gardien de Kronos. Une écriture en abyme (c'est le cas de le dire) signalant une dimension métatextuelle. L'écriture du journal par Iñigo débute lorsqu'il consigne les événements souterrains, mais comme ceux-ci sont très répétitifs, il commence à « especular por escrito con los acontecimientos que, pensaba, estarían presentándose en la superficie » ³²¹. Double de l'auteur, son activité (« especular ») fonctionne en miroir avec celui-ci. Cette activité est consubstantielle à la modalité dystopique, mais dans les deux cas elle ne vise pas les mêmes temporalités : au niveau textuel, elle vise le présent

³¹⁸ Ignacio Padilla, *op. cit.*, p. 86.

³¹⁹ *Ibidem*, p. 87.

³²⁰ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 90-91.

³²¹ Ignacio Padilla, *op. cit.*, p. 89.

de la diégèse ; au niveau extratextuel, un avenir incertain, un nouveau 1985 plus dévastateur, pour l'humain et ses créations. Et pour cause, dans le présent de la diégèse conçue par l'auteur, la vacuité de cette activité d'écriture est mise en lumière (ou obscurcie) par les faits. L'héroïsme et l'ascension du héros sont éphémères et inutiles. Nous pouvons parler d'un triple échec en tant que héros. L'objet de la quête (l'eau) se traduira par quelques gouttes d'une eau boueuse, d'où son sentiment de « remotísima noción de haber cumplido »³²²; la virilité est absente (du moins dans son acception traditionnelle liée à la procréation), car le héros est épris de l'adolescent muet ; finalement son rôle de garde-mémoire par l'écriture paraît vide de sens, vu le dénouement de l'histoire.

En effet, au retour d'Íñigo, les deux femmes paraissent satisfaites ; elles lui font comprendre qu'il a mis trop de temps à revenir. Désespéré, Íñigo se précipite dans les profondeurs du tunnel rempli de chats, persuadé que l'adolescent muet est mort et a été dévoré par eux. C'est lui qui sera dévoré par les chats ; les femmes ramassent les restes du jeune adolescent : on comprend alors que ce sont elles qui l'ont dévoré. Repues, elles se couchent pour digérer et mourir congelées, vision sinistre du dicton populaire « barriga llena, corazón contento ». Le texte se clôt sur l'accomplissement de la première prédiction de Maida :

Para ellas, como para los gatos, había llegado la hora de hundirse en el pesado sueño de la digestión. Una digestión oscura y merecida. Pero ellas no pensaban despertar de ese sueño. Ahora la idea de quedarse ahí hasta convertirse en estalactitas ya no les parecía tan mal.³²³

Le fonctionnement de schèmes, d'archétypes et d'images-symboles apparaît condensé dans la construction de deux personnages féminins, ce qui rend nécessaire de les décortiquer davantage (même si le terme est peu propice ici ou parce qu'il est). Dans le texte, nous assistons à un jeu d'opposition et de jonction entre l'animé (les animaux) et l'inanimé (les femmes immobiles). Ces dernières apparaissent comme des images-symboles qui condensent une série de schèmes et d'archétypes : la descente, l'obscurité et la gueule dévorante. Par ce dernier archétype, elles rejoignent l'animé, c'est-à-dire l'animal : « L'animal est donc bien ce

³²² *Ibidem*, p. 94.

³²³ *Ibidem*, p. 95.

qui grouille, ce qui fuit et qu'on ne peut pas rattraper, mais aussi c'est ce qui dévore, ce qui ronge »³²⁴. La bestialité apparaît donc comme « symbole éternel de Kronos et de Thanatos »³²⁵.

À travers les femmes, des symboles thériomorphes et nyctomorphes sont présents dans le texte, mais dévoyés. L'eau est une variante nyctomorphe et dans le texte elle apparaît doublement (l'eau et la glace), voire triplement. En effet, des femmes violées mais qui restent infertiles renvoient en négatif au sang des menstrues, ces dernières renvoyant au temps mesuré. La femme, par ses menstrues, est cette « alliée secrète du temps et de la mort »³²⁶. Les écrits d'Íñigo en tant que chronique des faits, dans cette perspective, sont bien peu de chose...

On retrouve également chez ces personnages féminins quelque chose qui les rapproche d'autres images-symboles des animaux maléfiques femelles dévorants, tel le sphinx (elles gardent l'entrée d'une grotte et dévorent des hommes) ou bien des *Benoth Ya'anah*, les « filles de la gloutonnerie », les autruches dans la tradition arabe³²⁷. Mais, concernant la référence au mythe du sphinx, dans la nouvelle de Padilla il n'y pas d'énigme à résoudre, si ce n'est celle de la clé de la survie. Ou de savoir si cette survie a un sens quelconque.

La grotte, le gouffre du métro, c'est le *locus* renfermant le jeu dynamique des schèmes, archétypes et images-symboles. Mais au départ de ce jeu se trouve une dynamique binaire et d'une simplicité abjecte relevant du simple rapport de force : elles ont été violées pour pouvoir y pénétrer ; des hommes les ont pénétrées par la force. Le pouvoir phallique fait bien évidemment partie de l'imagerie du sceptre et du glaive, le viol des femmes se situant sous ce paradigme. Cependant, le texte parvient à donner une autre dimension à ce paradigme.

En effet, l'imagerie traditionnelle du sceptre et du glaive contre les forces nocturnes peut se trouver, inversée, chez ces femmes stalactites à travers la verticalité. Elles deviennent ces armes, elles font partie de la gueule dévorante. Par un jeu de métamorphoses métonymiques, elles deviennent elles-mêmes des gueules dévorantes, réalisant de la sorte un

³²⁴ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 96.

³²⁵ *Ibidem*.

³²⁶ *Ibidem*, p. 134.

³²⁷ *Ibidem*, p. 91.

« isomorphisme entre animalisation, la chute, l'effroi labyrinthique, l'eau noire et le sang »³²⁸.

La construction de ces personnages féminins atteint de la sorte un grand degré de complexité par rapport aux personnages masculins, ce qui soulève des questions. La violence sur les femmes, leur vengeance et leur survie apparaissent dans le texte comme une façon de détourner des archétypes à la base de la misogynie ou bien de les renforcer ? Et quid de la vision de la création littéraire comme monopole du mâle qui ne peut engendrer ? La transformation de l'expérience de l'auteur en création viendrait-elle souligner ce topique ? Ou bien est-ce que tout fait partie du même magma de sens ou non-sens ? À défaut de pouvoir réaliser en elles un processus de gestation, elles vont ingérer les hommes. À défaut d'accoucher de nouvelles vies, elles vont ingérer et excréter (omission dans le texte mais bien présent dans les esprits en tant que geste corporel basique) les restes du vivant. Les corps des femmes en digestion est l'image d'un « labyrinthe infernal en réduction que constitue l'intériorité ténébreuse et sanglante du corps »³²⁹. Ce lourd sommeil de la digestion ouvre une autre temporalité... celle de l'éternité. Les corps des femmes restent intacts alors que ceux des hommes seront démembrés, liquéfiés... Les vestiges de l'humain après l'anéantissement montreront de façon macabre qui est resté d'une seule pièce.... Quel vestige dira davantage ce qu'a été l'humanité ? Le journal d'Iñigo (s'il survit au temps, à l'humidité, aux chats...), les corps de femmes emmurés dans la glace, ou les chats qui, en fin de compte, sont ceux qui montent dans l'échelle alimentaire ? Ce qui semble évident dans ce texte c'est que, face à l'anéantissement, l'espèce humaine n'est pas la plus apte à la survie ou à la *sous-vie*.

³²⁸ *Ibidem*, p. 132.

³²⁹ *Ibidem*, p. 133.

César Rojas, « El que llegó hasta el metro Pino Suárez » (*El futuro en llamas*, 1997)

Avec cette nouvelle, César Rojas a obtenu une mention spéciale du concours Puebla dans son édition de 1986. Elle est présente dans plusieurs anthologies et clôt *El futuro en llamas*. Cette place terminale, sorte de point d'orgue du recueil, est en accord avec le titre de cette anthologie. En effet, l'ensemble des textes du recueil dessine un monde se dirigeant vers une hécatombe dont les sombres détails apparaissent de façon crue dans le texte de Rojas : un monde en proie aux flammes, le monde devenu enfer. La nouvelle met en scène un Mexique (et un monde) dévasté par la guerre nucléaire. Le lecteur s'immerge dans ce scénario post-apocalyptique à travers le récit d'un survivant, un chanteur qui parcourt les décombres de la capitale mexicaine à la recherche de sa bien-aimée, kidnappée par une bande des malfrats et assassins. Le titre de la nouvelle fonctionne comme un résumé diégétique de ce trajet dont le point d'arrivée est la station de métro. Tout comme dans la nouvelle de Padilla, cette image-symbole, le métro, fonctionne en synergie avec des schèmes et archétypes. Mais à cela s'ajoute une réutilisation assez explicite de certains mythes³³⁰ d'origines diverses. D'autre part, la nouvelle contient des éléments qui relèvent de la structure et/ou des personnages propres au conte merveilleux traditionnel (un héros, un méfait, une quête dont l'objet est la bien-aimée du héros), ainsi que des éléments à rapprocher de l'univers du tragique, l'hybridisme s'infiltrant à tous les niveaux : fond, forme, contenus.

Même si elle partage avec le texte de Padilla la même thématique post-apocalyptique, « El que llegó... » a pour originalité une structure qui s'appuie sur différents registres de langage. La façon dont cette structure se déploie produit un effet de submersion textuelle mimétique avec la trame (la descente dans le métro). En effet, le texte débute par deux

³³⁰ Rappelons que pour Durand un mythe est « un système de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit ». *Ibidem*, p. 64.

paragraphes préliminaires, de sortes d'épigraphes, dans une typographie distincte, chacun se terminant par une courte phrase entièrement en majuscules, qui en spécifie l'origine. Le premier est la reproduction d'un journal télévisé interrompu. Il permet au lecteur de se situer au moment immédiatement préalable à l'hécatombe, c'est-à-dire la guerre nucléaire et biochimique entre deux puissances. La teneur et les détails de ce paragraphe permettent de déduire qu'il s'agit de la tant redoutée guerre nucléaire entre l'est et l'ouest. Au moment de la publication de la nouvelle (1986), le déclin du bloc de l'est, qui aboutira trois ans plus tard par la chute du mur de Berlin et le démembrement du bloc soviétique, rend cette crainte soit moins présente dans les esprits que dans les décennies de années cinquante et soixante. Cependant, la peur des dérives de l'usage de la technologie militaire demeure constante jusqu'à nos jours. Le deuxième paragraphe est « la traduction d'un reportage » qui décrit ce qui fait suite à l'hécatombe, notamment les nouvelles maladies contagieuses, conséquence de la guerre nucléaire. Ce deuxième texte préliminaire possède un ton particulier. Il décrit la déambulation d'une femme au milieu du chaos et de la mort. Il s'ouvre ainsi : « El ruido que hacían los perros fue muriendo tras ella a medida que caminaba por las calles vacías »³³¹. Le terme « reportage », présent dans la phase qui suit ce paragraphe, et sa connotation de discours objectif basé sur des données ou des faits, entre en collision avec une tonalité subjective qui se déploie dans ce deuxième paragraphe préliminaire. La résultante de cette collision met en évidence, à partir du regard égaré de cette femme, la dimension de la catastrophe humaine dont elle est le témoin : des faits vécus de l'intérieur. Et c'est bien de cela que nous parlera le texte qui va suivre ces deux paragraphes : le témoignage du survivant comme « mot-luciole », pour reprendre la formule de Didi-Huberman, ou comme « témoin intégral », pour reprendre celle de Giorgio Agamben.

Une autre fonction de ces deux textes préliminaires est de situer le contexte de la diégèse avant que démarre le troisième récit, ou récit principal. Le lecteur a vraiment besoin de cette préparation car l'immersion

³³¹ Rojas, Arturo César, « El que llegó al metro Pino Suárez », in Gabriel Trujillo Muñoz, (éd.). *El futuro en llamas: cuentos clásicos de la ciencia ficción mexicana*, Mexico, Grupo Editorial Vid, 1997, p. 213-226, p. 213.

sera brutale. En effet, le registre change totalement et devient très populaire, le narrateur s'exprimant dans l'argot de la ville de Mexico. Sans les deux paragraphes précédents, il serait difficile de comprendre de quoi il retourne au début de sa narration. Un début *in medias res* aurait peut-être rebuté plus d'un lecteur. Ces deux paragraphes préliminaires fonctionnent donc comme des ressorts didactiques, mais le *novum* expliqué ne concerne pas des étrangetés lexicales ou discursives d'ordre technologique ou scientifique. C'est la langue du peuple qui prend ici la place de ce type de *novum*. Pour saisir la dimension de l'étrangeté globale (le monde décrit), le lecteur doit intégrer ce *novum langagier*. L'effet de distanciation dont parle Darko Suvin prend une dimension particulière, car elle englobe la sphère du présent (cette langue populaire de la ville de Mexico dont les écrivains de la *Onda* se sont inspirés) et celle de la projection futuriste. « Era mi chava y yo la quería un restorán »³³² est la phrase qui ouvre ce troisième récit et fonctionne comme un refrain qui sépare les segments de la narration du personnage. S'il n'est pas très difficile de comprendre la phrase, il n'en est pas de même pour l'ensemble du récit. Cette phrase refrain, par l'usage du temps passé et par son contenu (le narrateur avait une femme ; il l'aimait beaucoup) met en évidence ce qui sera le moteur de la mise en marche du narrateur vers la station du métro, et donc de la mise en marche de sa narration. Ces phrases au passé annoncent également un dénouement qui peut ne pas être heureux. Le refrain est précédé de strophes de chansons interprétées par le narrateur, sauf lors de sa première occurrence (il est précédé des deux paragraphes préliminaires). Dans l'ensemble du récit, il y a cinq occurrences de ce refrain, ce qui divise le texte en cinq parties de longueur inégale. L'agencement du texte est étroitement lié aux voix narratives, dont la principale est le personnage chanteur, narrateur du troisième récit, celui qui occupe la presque totalité de la nouvelle.

La narration est remplie de voix populaires, impropriétés de langage et traces d'oralité, d'où la présence implicite d'un interlocuteur à qui le narrateur réfère son expérience. L'entrée en matière langagière, donc, nous plonge dans l'univers du langage populaire qui est celui du narrateur. Submersion langagière accompagnée d'une autre : celle du

³³² *Ibidem*, p. 214.

narrateur vers les profondeurs du métro afin de retrouver sa « chava », kidnappée par la bande des « Panchólares ». Au sujet du langage particulièrement cru de cette nouvelle, Alberto Chimal signale que cela a été la cause de sa disqualification et non-publication dans la revue *Ciencia y Desarrollo*³³³. Le prix Puebla a été déclaré désert cette année-là et la nouvelle de Rojas a obtenu une mention spéciale. Sa publication non seulement dans l'anthologie *Auroras y Horizontes*, de même que dans *El futuro en llamas* (en plus d'autres publications), montre la place importante de cette nouvelle dans le panorama des fictions apocalyptiques et post-apocalyptiques au Mexique.

Ce langage populaire et la mention des toponymes renvoyant à des lieux connus de la capitale mexicaine donnent un ancrage très précis au récit. Immédiatement après la première occurrence du refrain (« Era mi chava... »), le cadre du récit est donné :

Y eso que ya no quedan muchas cosas ni muchas gentes que querer, palabra de valedor. Ruinas de casas y esqueletos de animales y fierros torcidos y vidrios rotos por todos lados. Un méndigo cielo tan contaminado que, cuando no está gris, está negro o está rojo, pero ya ni de chiste se pone azul.³³⁴

Nous percevons la dimension de la catastrophe à travers le point de vue du narrateur, non dépourvu d'humour. Mais l'humour se manifeste uniquement dans sa façon de s'exprimer. Le registre populaire est prétexte au rire, ce qui revient en fin de compte à creuser encore plus le fossé entre ceux qui observent une situation depuis une position confortable et ceux qui la subissent. L'expression « palabra de valedor » fait partie de ces marques textuelles impliquant la présence d'un interlocuteur implicite et qui renforcent l'impression de décalage entre deux instances, l'émetteur et le récepteur, assimilé au lecteur. De fait, cette rupture entre deux niveaux (qui peut également se traduire par des termes spatiaux : l'au-dessus et l'au-dessous) marque la diégèse et apparaît avec force à la fin du récit. Mais le rire (la forme) ne dure que la fraction de temps nécessaire pour percevoir le fond, au sens figuré comme littéral, car il s'agit d'une descente aux fond de l'horreur.

³³³ Alberto Chimal, *op. cit.*, p. 44.

³³⁴ Rojas, Arturo César, *op. cit.*, p. 214.

Un élément structurant du récit est sa dimension musicale. Quatre strophes de chanson apparaissent entre des segments plus ou moins longs de la narration non-chantée du personnage racontant son aventure de façon chronologique. La première et la dernière strophe comportent quatre octosyllabes : les deux autres comportent huit vers également octosyllabes, à une seule exception, le premier vers de la première strophe de huit vers étant dodécasyllabe. Seules la première et la dernière strophe montrent des rimes embrassées assonantes, de type ABBA pour la première et de type AABB pour la dernière ; les autres strophes comportant des vers blancs. Voici ces deux strophes :

es mi chava y yo la quiero
está puerca está amolada
como torta traqueteada
pero es mía y no la suelto³³⁵

Puis :

ni alborotes ni le buigas
si se acabó tu rayita
cran te dan o te das cran
retaplán y tantantán³³⁶.

Entre ces deux unités plus ou moins structurées en rimes se trouve la presque intégralité du récit d'une descente marquée par le chaos : fond et forme avancent vers un dénouement dans lequel la frontière entre le récit chanté et le récit non-chanté s'estompe. En effet, lors du dénouement du récit, sur lequel nous reviendrons, après ce deuxième quatrain, nous retrouvons des éléments épars (termes, onomatopées, morceaux de phrases, y compris la phrase refrain) qui se trouvaient dans les premières lignes de la narration du personnage. Les répétitions, ajoutées aux onomatopées (comme dans le dernier vers de la dernière strophe), ont un effet particulier : le lecteur a l'impression d'une chanson qui va recommencer ou que, en fin de compte, tout ce récit est une chanson dont nous sommes les destinataires.

Bien évidemment, les vers chantés évoquent le *corrido* et ne font qu'accentuer la dimension populaire de la narration. La fonction du *corrido*, en tant que témoignage et transmission des faits et gestes de ses

³³⁵ *Ibidem*, p. 215.

³³⁶ *Ibidem*, p. 224.

héros, apparaît dans ce texte et marque une continuité de certaines formes culturelles et d'une certaine sagesse populaire. Cette voix du peuple en tant que parole authentique est ici érigée en élément de pérennité au milieu de la destruction. On retrouve cette voix du peuple chez d'autres auteurs de notre corpus, avec une dimension parodique et humoristique plus marquée.

Nous avons déjà évoqué l'autre élément structurant du récit. Il s'agit évidemment de la présence des personnages ou sphères d'actions propres au conte merveilleux ou folklorique. On peut déceler dans le texte des éléments tels qu'une situation initiale, le(s) méfait(s) qui pousse(nt) le héros à l'action, un objet de quête (la « chava »), qui remplirait le rôle de la princesse... Cependant, la plupart de ces éléments se trouvent éclatés dans le récit ou noyés dans d'autres éléments de la diégèse. Ces autres éléments sont ceux qui permettent l'extrapolation dans un temps à venir. Leur collision avec des éléments plus archaïques est porteuse de sens. Mais l'élément du conte merveilleux qui se voit le plus fracturé, car absent, est l'exploit, la conquête de l'objet de la quête. Ou plus précisément la manière dont le héros gagne et perd aussitôt cet objet rompt avec le conte merveilleux et rapproche le récit de l'univers du tragique. En réalité, ce que le narrateur interprète, c'est une chanson de deuil. L'emphase sur l'avant et l'après l'hécatombe contribue au surgissement de l'effet tragique.

L'objet de la quête, la bien-aimée, s'inscrit également dans la dynamique de rupture entre un avant et un après la catastrophe. La femme apparaît comme une denrée de plus, rare et convoitée dans cet univers post-apocalyptique. Sa description, plus proche de la chienne que de la femme, l'éloigne définitivement de la figure de la princesse du conte merveilleux. Sa première description dans les quatre premiers vers déjà cités est complétée aussitôt après :

Era mi chava y yo la quería un restorán.

Así como era ella, mechuda y tuerta y bien coja, pulguienta y piojosa y con el bonche de cicatrices en el cuerpo y en la cara, sin la mitad de los dientes en su buchaca y con la otra mitad bien retacada de suciedades y de caries [...]. Pero yo la quería porque siempre jalaba a donde yo jalara [...]. Y todos los que me la veían me la superenvidiaban, porque si antes de los bombazos el

problema era que casi no había chavas jaladoras, ora el problema es que ya casi no hay chavas³³⁷.

Si c'est le décalage entre niveaux de langage qui structure le récit, cette même notion de décalage marque la construction du personnage féminin. En effet, cette « chava », moteur de la diégèse car objet de quête, ne fait son apparition physique qu'à la fin du récit et uniquement pour se donner la mort de façon aussi abrupte que grotesque. Pour le reste, elle apparaît à travers les évocations du personnage-narrateur, comme dans l'exemple que nous venons de citer et, surtout, à travers l'évocation des sentiments qu'il éprouve pour elle, mentionnés de façon anaphorique par le refrain.

Le personnage-narrateur accomplit une trajectoire, tout comme dans le texte de *Bef* vu précédemment, qui dessine une carte d'une ville de Mexico en ruines et qui met l'accent sur un avant et un après. La mention des toponymes reconnaissables, tout en signalant le caractère révolu de ces lieux car détruits (parfois avec un seul préfixe, comme par exemple quand il est question du « ex andén » de la station du métro) souligne l'ampleur de la catastrophe. L'espace de la ville de Mexico et ses sous-espaces sont évoqués aussi bien dans les chansons que dans la narration non-chantée du personnage. Des parties de la narration apparaissent entre parenthèses ; elles soulignent l'oralité du récit. Il s'agit, de la part du narrateur, d'explications ou rectifications (de ses impropriétés de langue, par exemple) à l'intention d'un interlocuteur. Dans l'exemple qui suit, il est question de *Ciudad Nezahualcóyotl*, ville satellite et dortoir de Mexico, lieu d'extrême pauvreté et insécurité:

si le llegas al Distrito te me partes
más fuerte te contaminas
más gacho³³⁸ los muertos jieden
y te chillan los oclayos³³⁹
y los cuates se te aguan³⁴⁰
nomás llégale al Distrito
y le distes para siempre
chicharrón³⁴¹ a la esperanza

³³⁷ *Ibidem*, p. 215.

³³⁸ « Feo », « desagradable », Guido Gómez de Silva, « Diccionario breve de mexicanismos », [En ligne : <https://www.academia.org.mx/obras/obras-de-consulta-en-linea/diccionario-breve-de-mexicanismos-de-guido-gomez-de-silva>]. Consulté le 1 mai 2020.

³³⁹ « ojos », *Ibidem*.

³⁴⁰ « debilitar », « aflojar », *Ibidem*.

Era mi chava y yo la quería un restorán.
 Pero mi chava me la bajaron allá en lo que antes se llamaba Ciudad Neza. (Ah qué Neza tan chistosa, siempre llena de tolváneras, nomás que antes las tolváneras eran cafeses y ora son anaranjadas y así como efervescentes o fosforescentes o como se diga eso.) Me la bajaron los Panchólares, la banda más fregona de todas las bandas de ahí de donde antes se llamaba el Distrito.³⁴²

Dans la partie en vers de cette citation, l'absence de signes de ponctuation crée une difficulté pour distinguer des unités lexicales. Il peut s'agir d'hyperbates dans les trois premiers vers (par exemple : « te me partes / si le llegas al Distrito »), ou d'un enjambement entre le vers un et le deux (« te me partes más fuerte »), puis entre le vers deux et le trois (« te contaminas más gacho »). La forme dit le fond car l'impression de magma du signifiant fonctionne en parallèle avec le magma du signifié. L'espace (el Distrito), est évoqué anaphoriquement et à travers un jeu de parallélismes mettant l'accent sur l'idée de trajet (« si le llegas » // « nomás llégale »). La dimension hypothétique de cette arrivée contient déjà un ton d'avertissement qui devient très explicite dans le deuxième cas et à la fin de la strophe (« le diste para siempre... »). Cela ne fait qu'accentuer l'héroïcité du narrateur car ces deux petites unités (« si le llegas » // « nomás llégale ») entrent en rapport avec le titre (« El que llegó... »). Le narrateur a donc accompli la prouesse d'arriver à ce lieu, ou plutôt à ses décombres (« lo que antes se llamaba el Distrito ») ou son sous-sol (la station de métro) et il nous livre son témoignage-avertissement. Se dessine alors un personnage qui réunit deux sphères d'action distinctes dans le conte de fées traditionnel, celle du héros et celle de l'adjuvant ; ici le héros étant adjuvant par le fait de chanter et de s'adresser à un interlocuteur en l'avertissant des dangers encourus dans l'espace évoqué. Il s'agit d'un espace agressif et mortifère non seulement pour le corps (« te contaminas » // « te chillan los oclayos ») mais aussi pour l'esprit, car l'amitié n'a plus lieu d'être (« los cuates se te aguan »). Les deux derniers vers ont une valeur de sentence qui condense le résultat du trajet : l'espoir est anéanti à jamais (« le dieron chicharrón »). Ce dernier terme se rapproche bien évidemment du verbe « achicharrar »

³⁴¹ Dar chicharrón : matar, asesinar, *Ibidem*.

³⁴² Rojas, Arturo César, *op. cit.*, p. 216.

(« cramer ») : mettre un terme à l'espoir revient, de façon assez transparente, à se retrouver au milieu des flammes de l'enfer. Et jusqu'à ce stade de la lecture l'enfer en question se réfère à la surface. Dès qu'il s'agira de descendre à l'intérieur de la terre, la véritable dimension de l'enfer apparaîtra de façon exponentielle:

allá abajo está lo gruexo³⁴³
allá abajo es la chifosca³⁴⁴
las vigas que cain y explotan
los gases que siempre truenan
las diarreas de la tierra
el esmog recalentado
abajito a cinco metros
está la mera tiznada³⁴⁵

Era mi chava y yo la quería un restorán.
Y por mi chava yo me tragué mi saliva y le llegué a una especie de panteón con techo que antes se llamaba la Merced. (Ah, qué Merced tan chistosa, que antesapestaba tantito por las sobras de verduras y frutas, pero que ora apesta miles de veces pior por los miles de cadáveres de perros y de gentes.) [...] pero ahí entre los montones de basura y de difuntos y de pedazos de difunto, todavía estaba el postecito con el letrero que decía "Merced" [...].³⁴⁶

L'intérieur de la terre est décrit comme un organisme rendu malade par l'incursion d'objets et substances qui lui sont étrangères. Le mouvement de descente apparaît anaphoriquement dans les deux premiers vers pour mieux mettre l'accent sur la dimension et la nature de ce qui se trouve en bas, le doublet « ser/estar » venant appuyer davantage une volonté d'identifier quelque chose, ce « gruexo » connotant sa dimension au-delà du descriptible. Le terme « chifosca » apparaît dans les dictionnaires de mexicanismes tantôt comme un euphémisme pour « chingada » (peu probable que le narrateur emploie des euphémismes), tantôt comme synonyme de « mort », ce qui fait davantage sens. Les deux premiers vers expriment la nature globale de ce monde souterrain, un monde qui se déploie dans les vers qui suivent à travers des détails qui le décrivent comme un organisme malade. Les deux derniers vers, à la manière d'une conclusion, reprennent le motif de la descente pour définir,

³⁴³ « tremendo », « Diccionario de variantes del español - Inicio », [En ligne : <http://xn--diccionariovariantespaol-4rc.org/>]. Consulté le 1 mai 2020.

³⁴⁴ Eufemismo para « la chingada », « la muerte », Guido Gómez de Silva, *op. cit.*

³⁴⁵ « la chingada », *Ibidem.*

³⁴⁶ Rojas, Arturo César, *op. cit.*, p. 217-218.

de façon tranchante, ce qui se trouve finalement pas très loin, le diminutif « abajito » et le chiffre cinq suggèrent la proximité de cette chose : la « tiznada ».

Ce monde post-cataclysmique contient aussi bien des signes de pérennité que des signes de mouvement ou de transformation. Pour les premiers, nous pouvons noter cette chose qui se trouve en bas, quelque part, une entité indéterminée qui fait penser aux mots d'Octavio Paz quand il faisait référence à l'indétermination spatiale intrinsèque enfermée dans l'expression « irse à la chingada », qui fait partie intégrante de l'imaginaire mexicain. Mais d'autres signes de pérennité sont plus concrets dans le texte. Nous avons déjà signalé la forme du *corrido*, par exemple. À cela, il faut ajouter la mention des vestiges du monde d'avant la destruction. En effet, au milieu d'un espace perdu se retrouvent des signes de rappel du passé. Dans le passage que nous venons de citer, le passé est présent à travers la mémoire sensorielle du narrateur (odeurs) et à travers de petits vestiges comme le petit panneau avec le toponyme « Merced », comme unique manière de dire ce qui a été et qui n'est plus.

Le métro, ce tunnel creusé qui rappelle les origines lacustres de la ville de Mexico, est bien évidemment un élément de pérennité du passé, non seulement d'un point de vue concret lié à sa seule présence physique, mais aussi parce qu'il est le lieu où se trouve l'entité indéterminée, « la tiznada » ou « la chingada », qui n'est autre chose que la mort, donc rien de plus pérenne. Mais l'image-symbole du métro mêle cet état de pérennité et son contraire, c'est-à-dire la mouvance, la transformation, voire le chaos. Elle rappelle que, dans le passé, la ville a été objet de transformations et, dans le présent de la diégèse, elle est le lieu de toutes les mutations, au sens littéral aussi bien que figuré. Dans la station de métro, il fait une chaleur encore pire que celle qui a frappé pendant la « Bronca Final »³⁴⁷. Des mutations chez les humains ont eu lieu, comme la capacité de voir dans l'obscurité chez le narrateur ou celle assez monstrueuse du leader de la bande des Panchólares :

Y le entré hasta abajo, al ex andén del metro, [...] y empecé a ver pa' qué lado cogía. (Clarín, si yo puedo ver en lo oscuro como los gatos, si es que todavía existen los gatos. Alguna mutación de

³⁴⁷ *Ibidem*, p. 218.

provecho tenía que sacar de entre toda la bola de mutaciones inútiles que me han ido saliendo, ¿no? Si hasta descubrí un cacho de anuncio que decía que debíamos tener confianza en el futuro, y se me vino a la cabeza una película en que el bato se escapa de unos simios bien picudos y al final se esconde en un metro y se da cuenta que ese mero es su metro y que el mentado futuro los otros hombres lo mandaron por un tubo). Pero yo ya sé que no hay futuro ni hay presente ni hay nada... [...].³⁴⁸ [Nous soulignons]

Dans ce passage, l'apostrophe (« ¿no ? ») rend encore plus évidente la présence d'un interlocuteur. D'autre part, nous retrouvons l'usage de la parenthèse pour indiquer la présence d'un interlocuteur. Mais dans cet exemple, le contenu de la parenthèse s'est élargi par rapport aux autres occurrences. Cet élargissement traduit l'idée de la nécessité d'une explication plus longue à destination de cet interlocuteur, à-propos de la mutation dont il est question. Ou, tout simplement, cet élargissement est un reflet textuel du lien qui se crée entre les deux instances (émetteur et récepteur).

Des clins d'œil intertextuels sont présents. Le premier, un peu subtil, peut concerner la nouvelle d'Ignacio Padilla « El año de los gatos amurallados », contemporaine de celle de Rojas. Le narrateur-chanteur de la nouvelle de Rojas se demande si les chats continuent d'exister. Et ils existent bel et bien dans un autre univers post-cataclysmique et sont en train (continuité des tunnels oblige) de venir à bout du personnage principal de celui-ci. L'autre référence est bien évidemment le roman *La planète des singes* de Pierre Boulle (1963), même si le narrateur se réfère à sa première version cinématographique (et plus précisément au deuxième *opus* de cette version). Le souvenir de ce film lui provient d'un autre vestige, ce bout de panneau dont l'inscription lui sert à exprimer sa propre réflexion par rapport à son présent et celui de toute l'humanité. En effet, les dernières lignes de cette citation sont un condensé de savoir populaire : par un jeu de mots basé sur des allitérations et parallélismes, le narrateur proclame une sentence sur le néant de notre existence.

Parmi la mention des vestiges, le cas le plus significatif concerne le monde préhispanique. En effet, du monde d'avant, la seule chose qui demeure vraiment intacte est une pierre aztèque. Il s'agit d'un élément de la réalité extra-littéraire : une pyramide dont la particularité est le sommet

³⁴⁸ *Ibidem*.

circulaire et qui se trouve dans la station Pino Suárez. Le monument a été exhumé entre 1968 et 1970 lors des travaux de construction du métro. À l'époque préhispanique, cette pyramide était le lieu de réalisation des rituels consacrés à Ehécatl, dieu aztèque du vent assimilé à Quetzalcóatl. L'élément préhispanique fait son apparition pour signaler son importance et son caractère pérenne et immuable, tout comme dans la nouvelle de Schwarz « La pequeña guerra ». Mais si dans cette dernière la référence aztèque apparaît de façon subliminale, ici, elle est centrale :

Y agarramos y nos metimos por un túnel y caminamos [...] hasta que nos topamos con esa como piedra azteca que había en el corredor pa' trasbordar, esa piedra así como con una figura de plataforma que antes estaba al aire libre y donde había pastito y hasta podía distinguirse un poquito de cielo. No más que ya no había cielo y menos aire libre (si ya casi ni aire había) y el pasto tenía tiempo que se había chamuscado como la gente, y los derrumbes lo habían dejado todo tapado y sin salida y con temperatura de horno de rostería. (Con eso de que el terremoto del ochenta y cinco no fue nada comparado con los que le siguieron.) Viéndolo bien, lo único que se mantenía en pie era la dichosa piedra azteca, maciza ella, redonda ella, grandota ella igual que antes, que ora se prendía y se apagaba y se volvía a prender con unas claridades medio rojas medio moradas, así como reflector de casa de espanto. (Con eso de que las piedras también le están mutando como los animales y las plantas.) Y a los lados de la Piedra...

"¡Chale, chale, chale!" "¡Ese Jéndrix, ese cantante!" "¡Hasta que nos hallaste, Roquero!", se pusieron a gritarme mientras me les iba acercando.³⁴⁹ [Nous soulignons]

Nous retrouvons le procédé de la collision ou montage temporel, ici entre le passé (la pierre aztèque), le présent de la production du texte (le tremblement de terre de 1985) et le futur (la projection dans un monde dévasté). Le passé aztèque apparaît comme un élément d'ancrage dans une réalité qui s'effrite. La façon dont il est évoqué produit également un effet de collision créé par la rencontre entre un ton laudatif et un lexique populaire ; le résultat étant un registre hybride, véhicule de cette sagesse populaire déjà mentionnée. Un hybridisme qui s'accentuera avec les descriptions qui vont suivre, ayant pour cadre ce monde souterrain.

Dans les profondeurs de la terre tout un réseau d'images-symboles, archétypes et schèmes entrent également en collision. Le schème de la

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 219-220.

descente est omniprésent et, tout comme dans la nouvelle de Padilla, il se décline dans l'archétype du gouffre (ou de la gueule dévorante) et de l'image-symbole du métro. Nous pouvons trouver le schème de l'animation dans les descriptions précédentes, lorsque l'intérieur de la terre est décrit comme un conteneur rempli de gaz, de fluides, d'objets divers enchevêtrés. Au sein de cette personnification du monde nous trouvons l'archétype de la chair, que Durand relie au ventre digestif, à l'égout, au labyrinthe et à l'enfer intestinal³⁵⁰. L'espace souterrain tel qu'il est décrit dans le texte Rojas apparaît comme un macrocosme qui réduplique les viscères humains dont les différentes composantes apparaissent à leur tour personnifiées. La description des membres de la bande fait penser à un magma d'animaux ou d'organismes grouillants :

A los lados de la Piedra, ahí estaban los Panchólares, setenta, ochenta, puede que hasta cien cabrestos revueltos con las antorchas. Unos tragando sus cachos de animales, otras sus buenas porciones de humanos, y los huesos y la sangre se les escurrían de los hocicos con todo y baba, [...].³⁵¹

L'animalité, soulignée par le terme dénotant ces personnages (« cabrestos »), s'ajoute à la mention des cornes, du feu, du sang, des ossements. Le texte dessine un tableau de l'enfer digne de Bosch et qui montre la dynamique entre le schème de l'animation terrifiante et celui du gouffre ou de la gueule dévorante. Il s'agit d'une démonologie thériomorphe de caractère universel, comme Durand l'a analysée : « la croyance universelle aux puissances maléfiques est liée à la valorisation négative du symbolisme animal. [...], on assiste au glissement du schème thériomorphe vers un symbolisme « mordicant ». Le grouillement anarchique se transforme en agressivité, en sadisme dentaire »³⁵². Le texte de Rojas déploie la façon dont les deux schèmes s'entremêlent et produisent un foisonnement d'images-symboles. Le personnage du chef de la bande des Panchólares se détache de l'ensemble et sa construction mobilise une série d'archétypes et images-symboles :

Y encima de la Piedra estaba el Líder de aquellitos, parado, con las manos o las garras o lo que fuera en la cintura, con sus colmillos de

³⁵⁰ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 129-133.

³⁵¹ Rojas, Arturo César, *op. cit.*, p. 220.

³⁵² Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 88-89.

dóberman de fuera porque se estaba carcajiando, y el tumor del trasero se le subía y se le bajaba como una culebra pintada de colorado, y las dos alas que le colgaban de los hombros se le arriscaban como laminitas envueltas en celofán, y los dos cuernos o como cuernos que tenía mero arriba de los ojos se le apagaban y encendían como si fueran foquitos puntiagudos o pedacitos de la Piedra.³⁵³

Cette description peut renvoyer à l'archétype de l'ogre tel que Durand le définit. En effet, ce leader qui décide du destin de ceux qui l'entourent fait penser à une sorte de « Kronos anthropophage : ogre occidental, doublet folklorique du diable »³⁵⁴. Durand se réfère à une « grande épiphanie multiforme du grand archétype de l'ogre qu'il faut assimiler, [...] à l'Orcus souterrain, à l'Occident avaleur du soleil »³⁵⁵. Un imaginaire occidental judéo-chrétien est bel et bien présent dans ce Belzébut d'Itzapalapa. Cependant, son aspect monstrueux, à la différence des mythes ethno-religieux, se trouve expliqué de façon rationnelle dans le texte, par des mutations dues à la radioactivité. De sorte que ces excroissances et la monstruosité sont des formes résultantes de la collision temporelle : l'archaïque percute le futur, le point de collision étant le présent de production.

Il n'y a pas que l'imaginaire occidental qui est mobilisé. En effet, le fonctionnement des schèmes (la descente et l'animation) et des archétypes (le gouffre, l'ogre) sont le canevas dans lequel viennent s'insérer images-symboles et mythes d'origines diverses : enfer dantesque, *Mictlán* et *tzizimime* aztèques ; Belzébut, Tezcatlipoca, Xipe Totec, le Centaure et finalement Orphée et Eurydice, tous semblent se donner rendez-vous dans cet espace textuel.

L'importance de la pierre aztèque comme élément de pérennité invite à déceler d'autres références préhispaniques. Les membres de la bande, tels qu'ils sont décrits, font penser aux *tzizimime*, ces monstres qui, dans la cosmologie aztèque, tueront tous les hommes à la fin des temps. Quant au chef, son rôle de grand démon ou force maléfique pourrait faire penser à celui qui incarne, dans le panthéon aztèque, les forces du mal : Tezcatlipoca. Si le dieu aztèque se caractérise par ce qu'il

³⁵³ Rojas, Arturo César, *op. cit.*, p. 220.

³⁵⁴ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 94.

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 94-95.

est amputé d'un membre (un pied), la difformité du chef de la bande ne provient pas d'un manque, mais d'un excès. Le principal attribut du dieu aztèque, le miroir d'obsidienne, se trouve déplacé ou fragmenté chez le chef de la bande. Soustelle explique l'étymologie du nom Tezcatlipoca. Ce nom, qui signifie « miroir fumant », renvoie au matériel avec lequel est fabriqué ce miroir : la pierre volcanique noire, l'obsidienne³⁵⁶. Chez le chef de la bande, point de miroir fumant, mais le feu et la fumée sont omniprésents dans l'univers de la diégèse. D'autre part, ses cornes sont assimilées à de petites étincelles, voire à des éclats de la pierre aztèque. Le chef apparaît donc comme une force tellurique, une manifestation corporelle des forces d'une nature qui est à la fois puissante et impuissante car elle-même malmenée, atrophiée, détruite par les hommes.

Si les composantes mythiques du chef sont déconstruites dans le texte, celle du narrateur, la référence au mythe d'Orphée, apparaît avec beaucoup plus de netteté. En effet, pour que le narrateur puisse récupérer sa « chava », la bande exige qu'il chante : « ¡Ése mi Roquero, si no te hemos dado matarili es pa' que nos des un cantarili! »³⁵⁷. Il s'exécute donc (« [...] afiné a mi lira lo poco que tenía todavía de afinable... »)³⁵⁸ et consacre sa chanson à « l'avant » perdu, tout en décrivant « l'après » terrifiant. La lyre est un anachronisme qui introduit la référence au mythe d'Orphée, déjà présent dès qu'il a été question d'une descente pour chercher une bien-aimée :

Canté muchas ondas, canté muchos rollos, canté el guato de verdades capulinas para darles en la mera torre y en la mera móder. Canté sobre el mundo que los de arriba nos habían quitado con su agua potable y sus árboles verdes y su comida pobrecita pero calentita y sus casas pobrecitas pero completitas y sus días de descanso pa' remar en Chapultepec [...]. Canté sobre el mundo que ésos de arriba nos habían dejado, sobre la contaminación y las guerras chicas y la Guerra Grande y la ecología que chupo faros, sobre la laif dizque laif que tenemos ora que llevar los que tuvimos la idiotez de no restirarnos.³⁵⁹ [Nous soulignons]

³⁵⁶ Jacques Soustelle, *L'Univers des Aztèques*, Paris, Hermann, 1979, (« Collection Savoir »), p. 108-109.

³⁵⁷ Rojas, Arturo César, *op. cit.*, p. 221.

³⁵⁸ *Ibidem*.

³⁵⁹ *Ibidem*, p. 222.

Comme dans une *canción de protesta* : un résumé diégétique d'un passé précaire mais qui avait quand même les contours d'une vie. L'après n'est que survie ou, encore une fois, *sous-vie*, comme le souligne le narrateur avec ses propres mots : « la laif dizque laif ». Le politique se mêle à un certain sens du tragique. Dans un autre travail, nous avons déjà signalé cet emploi particulier du langage de la tragédie grecque par certaines dystopies, en faisant le parallèle entre le héros tragique, dépourvu de discernement et de la capacité d'interpréter les messages de l'au-delà, et l'humanité tout entière, incapable à son tour de lire les messages envoyés par la réalité elle-même et qui auraient empêché l'hécatombe³⁶⁰. Tel Orphée, le narrateur descend aux enfers du métro pour retrouver son Eurydice. Dans cette réécriture du mythe grec, le narrateur parvient à apaiser, par la musique, la fureur de la bande des Panchólares. Et s'il parvient à le faire c'est parce qu'il chante une tragédie commune à tout ceux qui se retrouvent en bas à cause de la guerre déclenchée par les hommes d'en haut. Il dit une vérité tue par les politiciens ([que] « nos hundieron en el agujero »)³⁶¹. Ceux d'en bas, tout comme dans le roman éponyme, souffrent les conséquences des agissements de ceux d'en haut.

Si dans la nouvelle de Padilla « El año de los gatos... » la transition entre le schème de l'animation et la voracité sadique se trouve incarné par le cri animal (les miaulements des chats), dans la nouvelle de Rojas la musique remplace le bruit, ce qui pourrait impliquer un renversement de la situation pour le héros : dévoré dans la nouvelle de Padilla, survivant et triomphant chez Rojas. Dans ce sens, le héros de Rojas se distancie même de son modèle car Orphée, tout comme d'autres héros musiciens, finissent dévorés, déchirés par les dents des fauves. Dans la nouvelle de Rojas, la musique vainc la gueule animale en tant que concentré des fantasmes terrifiants de l'animalité. De plus la musique, en tant que langage universel, permet au registre populaire de dépasser son particularisme et de s'ériger en savoir. Comme le signale Durand, « mythe

³⁶⁰ Margarita Remón-Raillard, « La ciencia ficción hispanoamericana entre lectura del pasado y cuestionamiento del futuro: *La leyenda de los soles* de Homero Aridjis y *El juego de los mundos* de César Aira », *Tigre, La science-fiction dans le Río de la Plata*, eds. Michel Lafon, Cristina Breuil et Denis Brunet, 2009, p. 127-145.

³⁶¹ Rojas, Arturo César, *op. cit.*, p. 224.

et musique ont bien des intentions et procédures communes. L'un et l'autre se déroulent dans le temps [...] ils utilisent ce procédé majeur de toute persuasion, de toute « obsession », dirait Charles Mauron, qu'est la redondance »³⁶². En réalisant cette conjonction entre mythe et musique, la nouvelle de Rojas cherche à s'ériger en « mot-luciole », mot contestataire des inégalités qui se creusent en temps de crise, aussi bien dans le passé que dans le présent. La redondance et la répétition des formes n'est que le moyen de prévenir un autre type de répétition, le moyen de devenir des apocalypticiens prophylactiques. Par le refrain de sa chanson, le narrateur chante son obsession ; un refrain qui continuera de résonner après la fin du récit car la perte, ne l'oublions pas, est à l'origine de celui-ci.

Cependant, la victoire du narrateur est toute relative, et pour cause : ce qui est à vaincre est la capacité infinie de l'être humain à la destruction et l'autodestruction. Et la fin de l'interprétation du narrateur-chanteur atteint des sommets de monstruosité. *Xipe Totec* était un petit plaisantin à côté des Panchólares :

[...] canté sobre los fulanos sin banda que cain en poder de una banda y cómo poquito a poquito les van quitando la piel a tiritas y todavía ni se han muerto y les dan un baño de arena y luego hasta los raspan y raspan bien raspados con un vidrio [...]. les canté la mera neta y la mera neta es que todo nuestro maldito planeta está peor de fregado que si tuviera nuevo sida porque se está convirtiendo en puritita mierda y ya hasta debe de haber contagiado a los otros planetas y el cielo y las estrellas y más le vale y más nos vale morirnos pa'siempre.

¡¡¡¡¡Cáááááááááamara, para qué carajos inventarían la vida si la vida es más méndiga que la méndiga muerte!!!!

Me callé y luego los demás siguieron callados.³⁶³ [Nous soulignons]

La seule façon de mourir pour toujours réside dans l'extinction de l'espèce et c'est bien cela que le chanteur-narrateur souhaite. Il l'exprime avec ses mots et phrases particuliers, comme ce « morirse para siempre », un non-sens syntaxique, une redondance qui, encore une fois, mettent en lumière un savoir populaire. Le narrateur-chanteur souligne le caractère infâme de l'espèce humaine au-delà de notre planète et la

³⁶² Gilbert Durand, *Mythe, thèmes et variations*, Paris, Desclée de Brouwer, 2000, p. 15.

³⁶³ Rojas, Arturo César, *op. cit.*, p. 223.

conquête de l'espace apparaît comme une façon de répandre le mal au-delà du connu.

Cet Orphée apocalyptique perd également sa bien aimée, mais pas pour les mêmes raisons que dans le mythe. À la différence d'Eurydice, la « chava » ne parvient pas à garder sa pureté en se refusant aux avances du leader de la bande (elle ne peut pas empêcher que « [se] la monten bien montada », *dixit* le narrateur) et elle est déjà contaminée par le « nuevo Sida ». Elle préfère se donner la mort avant de contaminer le narrateur. Nous sommes très loin de l'idéal du mythe grec qui laisse la place, dans ce mythe urbain, à une crudité extrême. Le narrateur, à la différence d'Orphée, s'en va ailleurs avec sa musique et fera ce qu'il sait faire de mieux, chanter et survivre :

Pero todavía me quedaba mi guitarra (parrampampán) y era mi compañera (parrampampán), y nada más por eso recogí mi lira y recogí mi filing y me fui lejos, lejísimos del Distrito, canturreando por ahí lo que siempre canturreo por los caminos a ver si el polvo y la arena y las radiaciones me chillan igual que me chillaron los Panchólares. Que era mi chava y que la quería un restorán, que me la bajaron en la Neza, que me fui a reclamarla a la merísima capirucha, que...³⁶⁴ [Nous soulignons]

Les onomatopées entre parenthèses miment les accords de la guitare et remplacent les contenus explicatifs à l'intention de l'interlocuteur. Le résumé diégétique des chansons mettant l'accent sur le caractère répétitif de celles-ci. Ce sont autant d'éléments qui suggèrent que la chanson continue et créent un effet de simultanéité entre récit et narration. La dernière phrase, objet de répétitions dans le texte (comme signalé plus haut) finit par des points de suspension qui miment l'effet acoustique d'une musique qui s'éloigne, d'un « mot - luciole » que nous perdons de vue, mais qui disparaît pas pour autant. Dans l'univers textuel, il brille ailleurs. La lecture et son souvenir constituent le point de retrait à partir duquel nous pourrions continuer de percevoir la lumière de cette petite luciole. Cependant, pour ce faire, le texte oblige le lecteur à descendre au préalable vers les profondeurs du mythe.

Ainsi, les profondeurs du métro sont le lieu du sacrifice et de l'autosacrifice, de même que le lieu du mythe et de sa transformation. La

³⁶⁴ *Ibidem*, p. 226.

mention de la pierre aztèque ouvre la voie pour tenter de déceler d'autres références à la cosmologie aztèque. En effet, dans les profondeurs de ce tunnel du métro, il règne une atmosphère sacrificielle, suggérée par la mention de l'anthropophagie. De plus, le leader de la bande donne son couteau au narrateur en signe de révérence. La transmission du pouvoir (le glaive) entraîne la mort de la bien-aimée (la chava) : elle prend le couteau et se donne la mort en se poignardant à plusieurs reprises, comme en une saignée auto-sacrificielle. La scène décrivant sa mort est très crue et met en évidence, tout comme dans la description des membres de la bande, une corporéité humaine faite de viscères et de fluides :

Y ahí quedó con el fierro bien enterrado y las patas bien torcidas y los ojos y la lengua fuera, toda ella remojándose en un charco de sus propias tripas y su propia moronga, así como hemos de quedarnos todos cuando acabemos de petatearnos.³⁶⁵

Michel Graulich souligne, au sujet de l'autosacrifice aux temps des aztèques, qu'ils ont lieu « [...] à l'aube des temps, avant que n'existent la mort et les hommes »³⁶⁶. Ici, l'autosacrifice a lieu à la fin d'un temps, concrètement la fin du temps de la capitale mexicaine, et son sens est totalement individuel (empêcher la contamination de son amant). Si le sens de la mort aztèque était la régénérescence de l'univers, la mort moderne et *a fortiori* la mort future paraissent dépourvues de toute transcendance. Les éléments archaïques condensés dans cette scène (schème de l'ascension et sa substantiation à travers l'archétype du chef et du glaive ; schème de l'animation présent dans l'image du corps éclaté, la saignée auto-sacrificielle) se voient percutés par une réalité sordide : le sort des femmes en temps de guerre (le viol), le sort du corps humain voué à la mort.

Le texte de Rojas est un bon exemple de la façon dont le temps archaïque se voit percuté par l'avenir. Le point de collision ou de rencontre de ces deux lignes temporelles pourrait être le présent de l'écriture, un présent dilaté par les lectures... Au sein du présent extra-littéraire de la ville de Mexico se trouvent des manifestations quotidiennes de formes

³⁶⁵ *Ibidem*, p. 225.

³⁶⁶ Michel Graulich, *op. cit.*, p. 54.

archaïsantes. Juan Villoro élabore toute une réflexion autour d'une réalité banale de la ville de Mexico. Il s'agit de l'existence des sites consacrés à rechaper des pneumatiques (« vulcanisation ») qui, selon lui, prolifèrent un peu partout dans la capitale : « Más que un trabajo, vulcanizar es una costumbre. Suspenderla significaría interrumpir la ciudad. De algún modo pertenece a su lógica de avance. »³⁶⁷ La nouvelle de Rojas réalise une relocalisation de ces emplacements dans les profondeurs ; une relocalisation qui implique également leur mutation et leur atrophie. Villoro fait une lecture mythique de ce phénomène urbain en le reliant au temps de la fondation de la ville :

México, D. F. ha crecido para negar el agua y el aire, el lago de los aztecas y el cielo anterior a la contaminación. Si alguna lógica hay en su desmesura es la de servirse de la tierra y el fuego para negar los otros elementos. Las calles se rigen por un incesante rigor volcánico.³⁶⁸

La construction du métro s'insère dans ce mouvement d'avancée de la ville vers les profondeurs, en niant son origine lacustre et en s'éloignant du ciel, des hauteurs. La verticalité ainsi instaurée rappelle la topographie même du volcan, image-symbole bien ancré dans l'inconscient collectif mexicain. Le feu, les flammes, les vapeurs incandescentes qui lui sont associés se retrouvent aussi bien dans la réalité extra-littéraire des sites de « vulcanisation » que, de façon déconstruite, dans la nouvelle de Rojas. Celle-ci, nous l'avons dit, clôt l'anthologie *El futuro en llamas*. Le mouvement de la lecture, incluant les paratextes, obéit à une syntagmatique, une horizontalité dont les deux extrêmes sont inflammables. Dans l'axe vertical se joignent le hors-texte et le texte ; dans l'axe horizontal, paratexte, textes de l'anthologie et le texte de Rojas fonctionnant comme coda. Ces deux axes se croisent en un point nodal, ce frottement produisant une étincelle qui s'intègre au mouvement de la littérature mexicaine. En ce sens « El que llegó hasta el metro Pino Suárez », pour suivre la réflexion de Villoro, trouve sa place dans une longue tradition des lettres mexicaines :

³⁶⁷ Juan Villoro, « El vulcanizador », in Enrique Florescano, (éd.). *Mitos mexicanos*, Madrid, Taurus, 2001, p. 401-407, p. 401.

³⁶⁸ *Ibidem*, p. 404.

De manera aislada e intuitiva los escritores han insistido en la importancia de las quemaduras. Aunque otros temas son más socorridos (la muerte, la soledad, la máscara), el fuego es una pasión poética unificadora. Espacio de la *llama fría* y el *agua quemada*, la literatura mexicana ha pagado a Vulcano un notable tributo de cenizas, de *Religiosos incendios* de Sor Juana a *El llano en llamas* de Rulfo. El tiempo mexicano se mide en la *Piedra del Sol* de Paz y el tamaño del muralismo en *El hombre en llamas* de Orozco. Se diría que no hay forma de crear en esta cuenca sin tener lista la estufa.³⁶⁹

Villoro réalise une lecture croisée du mouvement de la littérature mexicaine et de celui de la croissance de la ville. Les sites de « vulcanisation » sont une réélaboration d'un passé archaïque, ils sont une manifestation sur la surface horizontale de la ville d'une verticalité descendante vers les profondeurs de son mythe d'origine :

De acuerdo con Enrique Florescano, otra noción central del mundo mesoamericano es la cueva del origen, la reserva de los valores ocultos, el imperio subterráneo al que se regresa en la muerte. Los primeros mexicanos dejaron sus huellas en una cartografía cuyo principio y fin son subterráneos: Chicomostoc y Mictlán, las siete cuevas y el inframundo³⁷⁰. La ciudad de México parece guiarse por el mismo designio; no es extraño que después de cancelar el lago y el cielo avance hacia abajo; su última frontera es el drenaje profundo, los túneles del metro, las infinitas galerías hacia el origen.³⁷¹

Le temps de la modernité se heurte à celui du mythe, autant de lignes qui se croisent en produisant un faisceau d'images. La trajectoire du personnage de la nouvelle de Rojas met en scène ce mouvement de descente : le lieu de l'origine est le lieu de la fin et de la mort. On pourrait bien y voir une dérivation de cette « nostalgie de la mort » dont parle Octavio Paz, reprenant le titre du recueil de Xavier Villaurrutia : « La muerte como nostalgia y no como fruto o fin de la vida, equivale afirmar que no venimos de la vida, sino de la muerte. Lo antiguo y original, la entraña materna, es la huesa y no la matriz »³⁷². Si le personnage de Rojas descend vers la tombe où gît (ou grouille) l'ancien et l'originel, il

³⁶⁹ *Ibidem*, p. 404-405.

³⁷⁰ Chicomostoc : « lugar mítico del origen de varias tribus » Adela Fernández, *Dioses prehispánicos de México: mitos y deidades del panteón nahuatl*, Mexico, Panorama Editorial, 1983, p. 149.

Mictlan : « lugar de los muertos , inframundo » *Ibidem*, p. 152. (Fernandez 152, glossaire)

³⁷¹ Juan Villoro, *op. cit.*, p. 405-406.

³⁷² Octavio Paz, *op. cit.*, p. 198.

entreprend le mouvement contraire, une montée à la surface pour continuer ses déambulations futures dans un cadre de destruction.

Et Villoro projette ce passé archaïque vers un futur apocalyptique :

La vulcanizadora une el futuro con el pasado atávico: de la cueva al apocalipsis volcánico. La llanta es el emblema del movimiento; el fuego, nuestra razón de avance. Los hombres carbónicos aumentan, seguidos de sus perros. Mantienen vivas las flamas, los altares de una ciudad rápida; aceptan la herida, la piel infamante, el sacrificio, ser los símbolos calcinados de una horda que sólo se detendrá con la catástrofe. En el futuro, después del incendio final, serán sagrados.³⁷³

Il y a là un jeu de renvois entre fiction et diction, entre auteurs très différents. La réitération nous dit quelque chose d'essentiel, elle permet de dessiner des contours, de cartographier un imaginaire de la ville de Mexico, de son origine et sa fin. Et cela concerne les trois nouvelles vues dans cette sous-partie.

D'autre part, ces lignes imaginaires convergentes dessinent une axiomatique qui va au-delà de la conformation de cet espace urbain. Il s'agit d'une axiomatique d'une forme de pensée. Didi-Huberman emprunte à Hannah Arendt l'image de la « force diagonale » pour caractériser la survivance des lucioles par leur retrait et non par leur repli : une force qui « diffère des deux forces - celle du passé et celle du futur - dont elle résulte pourtant »³⁷⁴. Les deux forces antagonistes sont infinies (l'une vient d'un passé infini ; l'autre d'un futur infini). Elles n'ont pas de commencement connu mais un point d'aboutissement, là où elles se heurtent : « La force diagonale, au contraire, serait limitée quant à son origine, ayant son point de départ là où se heurtent les forces antagonistes, mais elle sera infinie en ce qui concerne sa fin [...]. Cette force diagonale, dont l'origine est connue, dont la direction est déterminée par le passé et le futur, mais dont la fin dernière se trouve à l'infini est la métaphore parfaite pour l'activité de la pensée. »³⁷⁵

Dans les fictions apocalyptiques à substrat mythique, il faudrait s'interroger sur la nature des points constitutifs de deux lignes entrant en

³⁷³ Juan Villoro, *op. cit.*, p. 406-407.

³⁷⁴ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 132.

³⁷⁵ *Ibidem*. Didi-Huberman cite Arendt *La Crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, 1954-1968, pp. 22-23.

collision. La ligne qui vient du passé serait faite non seulement des mythes mais également des traditions, d'histoire, du brassage culturel ; en somme, d'éléments connus. La ligne du futur, quant à elle, serait nécessairement discontinue car elle est faite de projection, de pronostic, d'extrapolation. La rencontre de ces deux lignes (l'Autrefois et l'Avenir), la force diagonale du Maintenant, obéit à une oscillation, elle surgit d'autant de points de convergence (d'un principe dialogique) d'où éclatent les lucioles, les créations de pensée.

À travers ces nouvelles apparaît la façon dont la forme dystopique est un versant de la science-fiction. L'extrapolation et la connaissance y sont dépourvues de *novum* technologique, la place de ce dernier étant prise par le mythe. Pour nous, il n'y a pas de rapport d'opposition entre les deux modalités (science-fiction et mythe), comme l'entendait Darko Suvin, pour qui le mythe se situe « aux antipodes de la démarche cognitive, car il implique des relations humaines fixes et déterminées d'une façon surnaturelle [...] ». La science-fiction, quant à elle, traite « les normes de chaque époque, et particulièrement celle de l'époque qui lui est contemporaine, comme singulières, transformables, et par conséquent, sujettes à un regard cognitif »³⁷⁶. Le caractère immuable du mythe ne peut-il donc pas être transposé dans un récit de science-fiction sans que cela mine l'exercice de cognition?

Suvin réduit cette opposition entre mythe et science-fiction : « En termes mathématiques, le mythe s'oriente vers des constantes, et la science-fiction vers des variables »³⁷⁷. On ne peut pas dire qu'une chose en exclue une autre, puisqu'une équation (un rapport d'égalité) est faite de constantes et de variables. La relocalisation du mythe au sein des trames se situant dans un avenir (si imprécis ou confondu avec le présent soit-il) produit un effet de distanciation ; en percevoir la transformation et la façon dont il entre dans un rapport dynamique avec un contexte et un univers fictionnel relève de la cognition. Les trois nouvelles (*Bef*, Padilla, Rojas) traversées par un substrat mythique, mettent en scène des personnages face à la difficulté absolue de construire un savoir sur le monde, celui-ci s'écroulant autour d'eux. Cependant, comme le souligne Didi-Huberman,

³⁷⁶ Darko Suvin, *op. cit.*, p. 14.

³⁷⁷ *Ibidem*, p. 33.

« [l]a chute, le non-savoir deviennent puissances dans l'écriture qui les transmet »³⁷⁸. Chute d'un corps astral détruisant le monde, chute des personnages vers les abîmes du monde et de l'âme humaine, c'est ce mouvement qui révèle les images-lucioles.

Engélibert et Guidée écrivent :

La spécificité de notre imaginaire de la fin tient à la fois à la nature des crises réelles ou fantasmées qui l'inspirent - les catastrophes nucléaires, le changement climatique, le tournant du millénaire... et au sens ou non-sens que les œuvres lui prêtent.³⁷⁹

Il s'agit d'une lecture qui appelle à faire un va-et-vient entre contexte et intentionnalité des textes. Nous ajouterons à cette équation un troisième élément : la forme. Dans ce va-et-vient il faut essayer de déceler une forme ou des formes porteuses de sens. Mais il ne s'agit pas du sens, ou non-sens, que les textes prêtent au contexte, mais au sens intrinsèque des textes, dont les images s'insèrent dans une constellation d'images qui traversent les temps. Il s'agit de ces images-lucioles dont Didi-Huberman a montré le mode opératoire de la survivance en termes de collision des temps. Cela entre en contradiction avec l'idée selon laquelle le sens du mot apocalypse dans notre contexte actuel perd son sens de « révélation » : « Lorsqu'une révélation révèle qu'il n'y a rien à révéler, elle se referme »³⁸⁰, nous disent Engélibert et Guidée. Nous l'avons vu, selon Didi-Huberman, les images-lucioles se passent de cette idée de révélation. Le fait de révéler qu'il n'y a rien à révéler ne se traduit pas par un mouvement de fermeture. Cela peut se traduire, certes, par le non-mouvement de la stupéfaction devant le néant. Mais l'idée du néant peut déclencher un mouvement d'ouverture vers le présent ou le singulier de notre existence qui, soudain, produit un éclat momentané dans notre conscience d'être.

³⁷⁸ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 124.

³⁷⁹ *L'apocalypse, une imagination politique, XIXe-XXIe siècles, op. cit.*, p. 9.

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 39.

La condition post-humaine et le courant *cyberpunk*

[...] nous et notre corps, nous ne serions plus que le membre fantôme, le maillon faible, la maladie infantile d'un appareil technologique qui nous domine de loin (comme la pensée ne serait que la maladie infantile de l'Intelligence Artificielle ou l'être humain, la maladie infantile de la machine, ou le réel la maladie infantile du virtuel).³⁸¹

L'une des déclinaisons de l'imaginaire apocalyptique ne concerne pas la fin du monde mais la fin, ou le remplacement, de l'humain. C'est la thèse développée par Günter Anders dans *L'obsolescence de l'homme*. D'après ses thèses, l'anthropologie passerait d'un premier paradigme, au sein duquel l'homme serait relié au monde animal, à un second où il serait plutôt relié aux produits qu'il a fabriqués. Le passage d'un paradigme à l'autre signifie que « *l'image de l'homme se transforme immédiatement, [que] l'article défini [placé devant son nom] s'efface et avec lui, la liberté* »³⁸² [en italiques dans l'original] . D'où la thèse de *L'obsolescence de l'homme* : « *Le Sujet de la liberté et celui de la soumission sont intervertis ; les choses sont libres, c'est l'homme qui ne l'est pas* »³⁸³.

La peur des conséquences des découvertes sur l'atome à partir de 1945 a alimenté les imaginaires apocalyptiques au XXe siècle. Au cours des années 60 s'ajoutent de nouvelles peurs et attentes autour des NBIC (nano, bio, info et cognisciences). S'il s'agit également d'attentes, c'est parce que ces nouvelles sciences faisaient (et font) miroiter des promesses d'amélioration de la condition humaine. Et puis il y a les peurs suscitées par les implications de ces améliorations. Entre l'attente et la peur se trouve un lieu de flottement entre deux concepts : le « transhumanisme » et le « posthumanisme ». Deux termes interchangeables dans la littérature qui leur est consacrés, mais dont la quasi synonymie peut occulter des différences importantes. Le

³⁸¹ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 15.

³⁸² Christophe David, *op. cit.*, p. 180. David cite Anders, *L'obsolescence de l'homme*, L'Encyclopédie des nuisances/Ivrea, Paris, 2002 p. 51.

³⁸³ *Ibidem*. David cite Anders, *L'obsolescence de l'homme*, L'Encyclopédie des nuisances/Ivrea, Paris, 2002 p. 50.

transhumanisme se focalise sur l'amélioration des capacités humaines au moyen de la science et de la technique biomédicales. Le posthumanisme technoscientifique prophétise l'avènement d'entités artificielles, humaines ou non humaines, susceptibles de succéder à *homo sapiens* et d'évoluer de façon autonome. Ce dernier terme s'est développé dans le sillage de la cybernétique, de l'informatique, de l'intelligence artificielle et de la robotique³⁸⁴. L'usage synonymique des deux termes sous-tend l'idée que l'amélioration continue de l'être humain finisse par le transformer et, ce faisant, le rende foncièrement différent : « Le transhumain serait ainsi une transition vers le posthumain »³⁸⁵. Et c'est cette transition qui est source de craintes et de peur et dont la science-fiction se fera vectrice à travers le courant *cyberpunk*. Mais avant d'en venir à la transposition littéraire de ce phénomène sociétal, il est nécessaire d'approfondir le sens et les implications de ces deux termes.

Le transhumanisme contient intrinsèquement une dimension utopique, car il implique d'augmenter les capacités humaines (*human enhancement*) : « [les] performances, l'amélioration de l'humeur, la force, l'efficacité, mais aussi la résistance à la maladie et au vieillissement »³⁸⁶. Dans notre système de pensée, augmenter rime avec améliorer. De sorte que cette augmentation équivaut à l'amélioration de nos conditions de vie grâce à tous les moyens techniques qui se sont développés à la suite des progrès scientifiques de ce dernier demi-siècle. D'où l'optimisme scientifique (utopique) prôné par les « bio-progressistes » :

[...] la médecine ne doit plus se cantonner à soigner les malades, d'autant que l'on sait que de nombreuses pratiques médicales vont déjà bien au-delà : elle doit se poser non seulement comme une thérapeutique mais aussi comme une entreprise de rehaussement de toutes les capacités de l'individu, en particulier ses performances et sa longévité.³⁸⁷

Chez les « bio-conservateurs », par contre, on trouve la peur de la « création des robots ou de monstres susceptibles d'échapper à leur

³⁸⁴ Gilbert Hottois, « Le transhumanisme entre humanisme et posthumanisme », *Foi & vie. Revue de culture protestante*, éd. Frédéric Rognon, 2014, (« Transhumanisme: l'homme augmenté ou bafoué? »), p. 27-45, p. 28.

³⁸⁵ *Ibidem*.

³⁸⁶ Jean-François Allilaire, « Médecine et transhumanisme », *Passages*, Quels transhumanismes?, Troisième trimestre 2016, p. 15-21, p. 15.

³⁸⁷ *Ibidem*.

créateur »³⁸⁸. La figure de Frankenstein condense la crainte de quitter le scénario du transhumanisme utopique pour plonger dans celui du posthumanisme dystopique. Que cette révolution soit perçue à travers un prisme optimiste ou pessimiste, sa transposition littéraire peut basculer de l'utopie à la dystopie. Dans le cas de la science-fiction mexicaine, c'est ce dernier scénario qui est privilégié.

Mais il n'est pas nécessaire de situer cette catastrophe à l'extrême du posthumanisme. Le transhumanisme peut déjà contenir des dérives. D'où la question de Marielle David, « [l]e transhumanisme est-il une "biopolitique"? », qui fait référence au terme forgé par Michel Foucault pour définir une forme d'exercice du pouvoir qui ne porte pas sur les territoires en s'appuyant sur la force et le droit, mais sur la vie des corps, poussant à la prise en compte de leur état de santé pour mener des actions politico-sociales.³⁸⁹ En déclinant les différentes étapes de la révolution transhumaniste, on perçoit le jeu de prédictions entre fiction et science.

Jean-François Allilaire, membre de l'Académie de médecine, distingue quatre types de transhumanisme. Selon lui, deux sont déjà d'actualité ; deux autres sont désormais « envisageables en raison des progrès scientifiques en cours et à venir »³⁹⁰. Le premier, le transhumanisme ordinaire, est du domaine de notre vie courante : prothèse d'un membre, appareil dentaire, lunettes... Le deuxième prend place quand la médecine adapte et surpersonnalise un traitement en tenant compte de ce que l'on appelle les *personal big data*, le but étant d'optimiser des interventions médicales par l'utilisation systématique de ces données numérisées. Cette deuxième phase concerne également l'augmentation des capacités *via* une action générale, et non plus locale, comme avec les substances dopantes. Le troisième niveau relève du domaine de la recherche et de ses éventuelles applications expérimentales. Dans ce troisième, cas il s'agit de modifier radicalement l'humain et de créer une entité qui se rapproche du robot. On est alors devant une création d'un humain modifié sur le modèle, soit de l'animal

³⁸⁸ *Ibidem*.

³⁸⁹ Marielle David, « Du transhumanisme à l'au-delà du Père: Un+Un=Un », *Passages*, Quels transhumanismes?, Troisième trimestre 2016, p. 47-53, p. 47.

³⁹⁰ Jean-François Allilaire, *op. cit.*, p. 17.

pour devenir un androïde, soit de la machine pour devenir un *cyborg*. Dans ce troisième stade, on franchit le seuil du caractère mobile ou réversible du moyen utilisé : prothèses implantées localisés (puces électroniques implantées sur les voies visuelles ou auditives) ou assurant une fonction de survie (cœur artificiel). Dans ce troisième stade sont placées les modifications génétiques somatiques expérimentales. Par exemple, des pratiques déjà réalisées en Chine : l'intervention directe sur le génome humain (découper puis remplacer le gène mis en cause dans une maladie). Pour Allilaire, le quatrième niveau :

correspondrait à un scénario de science-fiction dans lequel on aurait créé un humain transformé, autrement dit muté, qui n'aurait plus avec l'humain qu'un rapport de cousinage comme on le dit actuellement couramment en parlant de nos cousins les singes [...], il s'agirait bien sûr d'une créature dérivée de l'humain, mais délivrée de tous les défauts de notre condition actuelle.³⁹¹

Dans ce quatrième niveau, on retrouverait des actes d'eugénisme programmé sans finalité thérapeutique. La description de ces quatre niveaux met en évidence le jeu de prédictions entre fiction et science. Jusqu'à une date récente, la description du troisième niveau, voire du deuxième, faisaient penser à des scénarios de science-fiction. La rapidité des avancées scientifiques peut rendre le *novum* périmé assez rapidement. Cependant, pour la science-fiction l'intérêt est moins de confirmer les contours précis d'une invention que de voir ce qui, dans notre état scientifique et technique présent, soulève des problèmes éthiques et politiques. Lire dans les entrailles de la méga-machine actuelle pour déceler son mode de fonctionnement et prévoir vers quoi elle tend. C'est la tendance qui importe et non la spécificité. Le remplacement de l'humain par la machine s'insère dans la logique d'une macro-structure dont les effets sont catastrophiques non seulement pour l'humain mais aussi pour l'ensemble du vivant.

Dans le contexte des années 60 mentionné plus haut, la science-fiction britannique prend un tournant qui marquera le genre jusqu'à nos jours. La *New Wave*, sous l'impulsion d'auteurs comme James Ballard, construit un autre cadre épistémologique pour la science-fiction, dans lequel l'exercice de l'extrapolation se trouve altéré. L'*inner space*, plutôt

³⁹¹ *Ibidem*.

que l'*outer space*, prend le devant de la scène. D'autre part, il s'agit pour le lecteur, moins de construire une étrangeté globale, de percevoir que celle-ci n'est pas si étrange que cela. Le futur ressemble au présent, un « présent intensifié par des attirails futuristes »³⁹² pour reprendre la formule d'Ezequiel De Rosso. La *New Wave* ouvrira la voie aux États-Unis à la mouvance *cyberpunk* des années 80 et 90. Les textes relevant de ce courant ont donc comme toile de fond la troisième révolution industrielle et explorent les possibilités d'interfaces entre l'esprit humain et l'informatique.

La condition humaine est remise en question lorsque la technologie permet de mener des expériences sur le corps humain. C'est le résultat de ce genre d'expérimentations (qui efface les frontières entre l'homme et la machine) qui pose des problèmes éthiques en rapport avec la définition de ce qui est « humain ». Un texte précurseur abordant cette problématique est le roman de Philip. K. Dick *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques* (1968), repris par Ridley Scott dans son film *Blade Runner* (1982). Dès nos jours, les séries télévisées exploitent à souhait cette thématique, comme c'est le cas de la suédoise *Real Humans*.

Le courant cyberpunk, avec ses variantes, compte au Mexique des textes précurseurs. La nouvelle « Neocentauro » de José Martínez Sotomayor, publiée dans son recueil *Lentitud* en 1932 et reprise dans l'anthologie *El futuro en llamas*, met en scène un personnage hybride mi-homme mi-voiture. En 1952, Juan José Arreola, sur le ton de la parodie et de l'ironie, écrit des textes visionnaires, « Baby HP » ou « Anuncio », prémisses de l'univers des *cyborgs* et autres créatures hybrides.

La post-humanité et ses déclinaisons (intelligence artificielle, robotique, expérimentation sur le corps) sont des thématiques très fréquemment abordées dans nos anthologies. Une panoplie des dénominations s'ajoute au *cyberpunk* et correspond à des moments et/ou des particularités thématiques : *post-cyberpunk*, *neuropunk*, *biopunk*, *splatter punk*, *steampunk*.

Dans les textes de notre corpus pouvant être placés dans ces catégories, la présence de la science et la technique est à la base de réflexions ontologiques, métaphysiques, éthiques et, partant, d'un

³⁹² Ezequiel de Rosso, *op. cit.*, p. 321.

questionnement politique direct du système capitaliste. L'espace sidéral et la possibilité d'autres types de vie dans l'univers (thèmes chers à la science-fiction classique) laissent la place, dans ces textes, au vide sidéral de la condition humaine devant la possibilité de remplacer ou modifier le corps. Celui-ci devient le nouvel espace de réflexion et dans celui-ci le cerveau devient un lieu aussi infini que l'univers.

Ezequiel de Rosso souligne que la création d'un nouveau référent, le cyberspace, est la grande nouveauté apportée par le courant *cyberpunk*. La dimension politique de ce nouveau type de fictions est plus importante que cette nouveauté :

[la heroicidad de sus personajes] depende de un nuevo orden de concebir la forma política : el verdadero poder reside en controlar las redes y, por lo tanto, el mundo que representan las novelas *cyberpunk* ha abdicado de la idea de Estado o policía. [...] lo que gana la escena en el *cyberpunk* es el orden global como conspiración.³⁹³

Les nouvelles que nous allons aborder dans cette sous-partie parlent des dérives technologiques liées à l'usage du corps humain comme lieu d'expérimentation dans le cadre d'une société vouée à la recherche du plus grand profit. Le *novum* qu'elles mettent en place est cet « ordre global », la méga-machine conspiratrice d'Anders dans toute sa splendeur. Ces récits écrits à la fin du XXe siècle ont une faculté d'anticiper le plus effroyable de nos sociétés, ce qui est en train de se passer sous nos yeux, la mise en place d'un nouveau paradigme de civilisation, que Jean-Luc Nancy appelle l'équivalence des catastrophes. Nancy se réfère à une « interconnexion, entrelacement voire une symbiose des techniques, des échanges, des circulations, qui ne permettent plus à [tout type de désastre] de ne pas engager de rapports avec une quantité d'intrications techniques, sociales, économiques, politiques [...] »³⁹⁴. Et au milieu de ces imbrications rhizomiques règne l'argent comme équivalence générale absorbant « toutes les sphères de l'existence des hommes, et avec eux de l'ensemble des existants »³⁹⁵. Et

³⁹³ *Ibidem*, p. 320.

³⁹⁴ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 12.

³⁹⁵ *Ibidem*, p. 16.

Nancy en conclut : « C'est pour finir cette équivalence qui est catastrophique »³⁹⁶.

Le courant cyberpunk de la fin du XXe siècle exprime les mêmes craintes et interrogations que nous retrouvons aujourd'hui au sein des réflexions sur notre contemporanéité. Une vingtaine d'années a suffi pour que ces univers fictionnels protéiformes ressemblent non à notre réalité empirique mais au système sous-jacent. En effet, le capitalisme a muté en quelque chose qui, dans les termes de Nancy, évoque la figure du monstre dans ce qu'elle révèle d'anomal, un organisme phénoménal dont les mécanismes sont régis par l'argent : « Dans toutes les arborescences autogénérées et autocomplexifiées - ou autoembrouillées, auto-obscuries - règne ce que j'ai nommé l'équivalence »³⁹⁷. Selon Nancy, le monde de la technique a produit aujourd'hui la disparition de la distinction entre fin et moyens :

[...] la technique n'est pas un ensemble de moyens opératoires, c'est le mode de notre existence. Ce mode nous expose à une condition jusqu'ici inouïe de la finalité : tout devient fin et moyens de tout. En un sens, il n'y a plus ni fins ni moyens.³⁹⁸

On peut établir un parallèle entre ces formes rhizomiques qui s'auto-obscureissent, la confusion entre fins et moyens au sein de nos sociétés et ce que Günther Anders dénomme la « supraliminarité ». Le philosophe allemand emploie ce néologisme pour se référer aux « événements et [...] actions qui sont trop grands pour être encore conçus par l'homme [...] »³⁹⁹, c'est-à-dire dont l'ampleur des conséquences échappe totalement aux êtres humains. Il se réfère également au « décalage entre l'imagination et la production »⁴⁰⁰ à la base de la condition humaine, le manque d'imagination étant la faute la plus grave. En somme, aussi bien Nancy qu'Anders signalent l'incapacité des êtres humains à voir plus loin que le bout de leur nez, tant le système créé (nos productions) brouille la vision sur ses conséquences. Pour Anders, il faut donc imaginer ce à quoi peuvent mener nos inventions :

³⁹⁶ *Ibidem*, p. 17.

³⁹⁷ *Ibidem*, p. 45.

³⁹⁸ *Ibidem*, p. 60.

³⁹⁹ Günther Anders et Mathias Greffrath, *op. cit.*, p. 71.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p. 73-74.

Même si l'imagination seule reste insuffisante, entraînée de façon consciente elle saisit [...] infiniment plus de « vérité » [...] que la « perception » [...]. Pour être à la hauteur de l'empirique, justement, et aussi paradoxal que cela puisse paraître, il nous faut mobiliser notre imagination. C'est elle la « perception » d'aujourd'hui.⁴⁰¹

L'importance du courant cyberpunk au sein de la science-fiction mexicaine montre sa capacité à mobiliser l'imagination dans le sens donné par Anders. En importance numérique, nous pouvons dire qu'il s'agit du versant le plus représentatif du genre au Mexique. Par conséquent, ce que nous allons tenter de dévoiler ici est seulement la pointe d'un iceberg.⁴⁰²

Pepe Rojo, « Ruido gris » (*Los viajeros*, 2010)

La nouvelle « Ruido gris » est considérée comme l'un des meilleurs exemples du *cyberpunk* mexicain et a valu à son auteur le prix Kalpa en 1996. Elle décrit un monde dystopique submergé par la prolifération des images entraînant un état d'aliénation généralisée de la population. Ce portrait de société se déploie à travers la narration d'un jeune homme qui réalise un métier particulier : reporter oculaire. Le désir d'exercer ce journalisme futuriste pousse des gens à se faire poser des implants oculaires, qui permettent de filmer des événements et de les diffuser à l'antenne simultanément. La conformation graduelle de l'étrangeté globale, caractéristique de la plupart de textes de science-fiction, se trouve accentuée dans cette nouvelle. En effet, elle prend forme lentement au cours des premiers paragraphes, à partir de quelques étrangetés discursives diluées dans une description assez banale. Le récit débute par les propos d'un homme dans sa chambre, qui dit entendre des murmures à l'intérieur de sa tête : « empieza entre mis ojos y se extiende hacia mi nuca »⁴⁰³. Entre banal acouphène et mal-être existentiel, la phrase renferme néanmoins le *novum* technologique. Le fait de retarder le

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 66.

⁴⁰² Nous préparons un travail visant à développer la thématique du corps et de la technique au sein de la science-fiction mexicaine la plus récente, pour le prochain numéro de la revue *Mitologías hoy*, coordonné par Fernando Moreno et Macarena Areco.

⁴⁰³ Pepe Rojo, « Ruido gris », in Bernardo Fernández, (éd.). *Los viajeros: 25 años de ciencia ficción mexicana*, México, D.F, Ediciones SM, 2010, (« Gran angular », 48M), p. 97-128, p. 98.

moment de son explication pendant plusieurs pages revient à poser un cadre familier pour mieux interpeller notre présent.

Le récit s'articule selon deux modalités narratives. D'une part, des segments à la charge d'un narrateur à la première personne (le jeune journaliste oculaire) qui raconte des événements au passé, sauf à des moments précis où il utilise le présent, donnant à son récit des airs de journal intime. D'autre part, ce récit est entrecoupé par un autre texte dans une typographie différente (entièrement en majuscules), qui se présente comme un manuel d'instructions ou des spécifications à un contrat d'embauche, avec tous les détails sur le fonctionnement et risques des implants oculaires destinés à ce types de journalistes. Les informations apportées par les deux récits se complètent et dessinent ensemble l'étrangeté globale. Par contre, les deux focalisations, celle, interne, de celui qui vit l'expérience sur son corps et celle, neutre, qui se limite à la décrire, créent un abîme entre le sujet de l'expérience et l'expérience en soi, décrite froidement par le manuel d'instructions. Le résultat est le dédoublement sujet/objet, ce qui constitue la base idéologique du texte : la critique de la dépersonnalisation/déshumanisation à laquelle mène la révolution trans/post humaniste.

Il est intéressant de voir comment se déploie l'étrangeté globale dans les premiers paragraphes. En effet, ce mouvement est au centre de la dimension factuelle car, pour le lecteur, un monde qui ressemble au sien crée une impression d'inquiétante familiarité, qui incite à regarder autrement ce qui se passe autour de soi :

El zumbido es parecido a esa vibración que uno siente, pero no puede decir de dónde viene, cuando está en un mall justo en el momento en el que todas las tiendas empiezan a prender sus luces y ponerse presentables. Cuando llega la gente, esa vibración sigue ahí, pero ya no es perceptible. Mi cabeza es como un mall vacío. El sonido de un espacio no ocupado.⁴⁰⁴

Dans le texte de présentation de la nouvelle, *Bef* signale cette particularité de « Ruido Gris » : « su inquietante parecido con la realidad, cada vez mayor a medida que pasan los años »⁴⁰⁵. Ces propos évoquent des lectures localisées dans une suite temporelle au cours de laquelle la

⁴⁰⁴ *Ibidem*.

⁴⁰⁵ *Ibidem*, p. 97.

distance entre l'univers fictionnel et le nôtre se comble : le processus d'intégration du *novum* à notre réalité. Le fait que le narrateur décrive ses sensations (les bruits dans sa tête) à l'aide d'une comparaison avec une réalité banale du quotidien de n'importe quelle grande ville (le bruit de fond dans un grand centre commercial ; le *mall*, emblème de la société de consommation) s'insère dans cette logique d'intégration du *novum*. De plus, ce qui est décrit ressemble de nos jours à l'état de quiconque à la fin d'une journée, après avoir débranché ou éteint tous les appareils auxquels il a été connecté toute la journée: smartphone, portable, jeux vidéo, podomètre et autres dispositifs qui font déjà partie du quotidien de bon nombre de personnes dans nos sociétés modernes : les *Quantified Self* (*Fitbit*, *Beam Toothbrush*, *Runkeeper*, *Foodzy*...). Le simple passage de l'évocation d'une réalité à une autre (la réalité des *malls* à celle des dispositifs mentionnés) met en évidence le caractère mouvant du *novum* par rapport à la réalité, oscillant entre péremption ou confirmation voire neutralisation, mais pointant toujours quelque chose de central de notre condition humaine. L'intégration du *novum* dans la réalité produit une oscillation, voire un amalgame entre catégories distinctes ; une idée annoncée dès le titre de la nouvelle et la synesthésie qu'il met en place. Le contenu synesthésique du titre se déploie dans le reste du récit, à travers les jeux de tensions entre le corps et la machine ; entre l'organique et l'inorganique. D'ailleurs, le narrateur ne fait plus la différence entre les signes de présence d'un élément étranger à l'intérieur de son corps et ses propres organes internes :

Puedo asegurar que estoy acostumbrado al zumbido. También estoy acostumbrado a que mi corazón siga latiendo, a que mi cerebro encadene ideas que no llevan a ningún lado y a que mis pulmones tomen aire para después sacarlo. El cuerpo es una máquina insensata.⁴⁰⁶

Les actions réflexes du corps (celles qui garantissent la vie : les battements du cœur, la respiration) et les actions conscientes (la pensée, la réflexion) sont mises au même niveau. Le cerveau apparaît comme le centre de contrôle de quelque chose dépourvu de but précis, si bien que l'ensemble de la machinerie, le corps, perd son sens. De même que la vie.

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p. 98.

La dernière phrase du fragment cité, telle une sentence, fait partie de ce déploiement du titre et souligne que l'association du corps et de la machine ne peut pas produire de sens ; c'est une association qui bloque la connaissance. Cependant, à ce stade de la lecture, le lecteur ne connaît pas encore la nature du bourdonnement dans la tête du narrateur. Les descriptions de ses sensations ne sont pas étranges en soi. En effet, exprimer la dimension du corps en tant que machine, ou mécanisme, peut renvoyer à une expérience du corps assez banale pour certains : les sportifs, les femmes sur le point d'accoucher, les malades... ou, tout simplement, quiconque ayant mal quelque part fait l'expérience du corps-machine. Les premiers paragraphes du texte semblent repousser le moment où l'étrangeté globale va prendre le dessus sur l'ambiguïté. Même quand le narrateur affirme : « [...] estoy en *stand by*. Transmití por primera vez cuando tenía dieciocho años. Me había sobrado dinero después de la operación » [...] ⁴⁰⁷, le flou sur la nature du *novum* persiste. En effet, un possible sens figuré s'insinue dans la première expression en anglais, le verbe « transmettre » s'applique aussi bien à l'homme qu'à la machine et la nature de l'opération dont il est question ne sera pas explicitée immédiatement. L'étrangeté globale se dessine lentement. Ainsi, le premier événement couvert par le narrateur dont il sera question dans son récit est un suicide :

Quizá era mi día de suerte y se iba a suicidar. Apreté en mi muslo el botón de urgente, esperando no equivocarme. Poco después, un indicador verde iluminó mi retina, diciéndome que estaba en los monitores de algún canal, pero no al aire. [...]. Salté la cerca y miré hacia abajo, estableciendo la escena para los televidentes; después podrían editarla ⁴⁰⁸.

Malgré des traces d'ambiguïté (couvrir un suicide n'est hélas pas quelque chose de particulièrement futuriste, le bouton sur la cuisse peut être lu comme une métonymie impliquant un appareil, l'origine de la lumière sur la rétine n'est pas précisée), l'ensemble des éléments épars depuis le début du récit ont déjà commencé à établir un faisceau de sens qui fusionne avec ceux qui sont présents dans cette dernière citation. L'ensemble crée, chez le lecteur, l'expectative quant à la nature de

⁴⁰⁷ *Ibidem*.

⁴⁰⁸ *Ibidem*, p. 99.

l'étrangeté, car le pacte de lecture instauré dès l'archi-texte le prépare à l'émergence de celle-ci.

L'étrangeté prend son temps pour dire son nom. Après une première partie à la charge du narrateur personnel, nous avons le premier texte explicatif. Mais ce qu'il dit reste vague et pourrait s'appliquer à un travail quelconque de reportage visuel, car il n'y a pas d'altérités lexicales ou discursives. Il s'agit tout simplement d'une série de conseils sur la prise de vue, etc., à destination des reporters. Cependant, l'univers Autre a déjà commencé à se constituer à travers le point de vue du personnage principal. Il existe un décalage entre les deux récits, l'expérience du sujet précède l'explication. Même si celle-ci finit pas rattraper la première, c'est l'expérience du sujet qui finit par s'imposer.

En effet, avant que le texte explicatif donne une définition du métier de reporter oculaire, le narrateur décrit déjà l'un des effets pervers de son travail : « En el monitor están transmitiendo mi toma. Siento el escalofrío que siempre acompaña a un enganche, me empiezo a marear y una punzada atraviesa mi cráneo de lado a lado »⁴⁰⁹. C'est dans le deuxième texte explicatif qu'est enfin utilisé le terme « reporter oculaire » quand il est question des erreurs les plus fréquentes commises par eux (filmer les reflets de son propre corps, fermer les yeux lors d'une explosion, porter ses bras sur son visage lors qu'un bruit les fait sursauter) et il faudra attendre le troisième texte explicatif pour avoir une définition du phénomène de « enganche ». Entre ces deux textes explicatifs, le lecteur peut avoir une vision d'ensemble de cette société, et donc de l'étrangeté globale, grâce au récit du narrateur :

Hoy no es un buen día. Voy caminando por la calle y en todas las tiendas puedo oír la misma noticia. El síndrome de exposición continua a la electricidad, SECLE para los fanáticos de las siglas, parece estar causando estragos. El constante estímulo a las terminaciones nerviosas provocado por la electricidad y un medio ambiente constantemente cargado de electricidad, radiación de monitores, microondas, etcétera, parece afectar mortalmente a cientos de individuos.⁴¹⁰

Dans les pages suivantes, le narrateur fera état du processus allant de la pathologie décrite, le SECLE en tant que nouvelle épidémie qui fait

⁴⁰⁹ *Ibidem*, p. 101.

⁴¹⁰ *Ibidem*, p. 104-105.

que des « centros de desintoxicación eléctrica »⁴¹¹ voient le jour dans des zones rurales, à sa transformation en pandémie décimant la population. De nos jours, ce phénomène, l'hyper-sensibilité électromagnétique, HSE (en anglais EHS : electromagnetic hypersensitivity), en l'absence de preuves cliniques, n'est pas reconnue par l'OMS comme une pathologie due aux effets de l'exposition aux champs électromagnétiques ; les symptômes étant plutôt vus comme le résultat de la crainte des patients devant les effets de ceux-ci. Les spécialistes considèrent les symptômes décrits comme plutôt dus à des maladies psychiatriques préexistantes, ce qui équivaut à dire qu'il s'agirait d'une électrophobie⁴¹². La mention de cette pathologie dans le texte est un élément important de l'extrapolation. L'acronyme « SECLE » fonctionne comme une altérité lexicale, surtout à l'époque d'écriture du texte. Mais il s'agit également d'un vocable dont la signification en anglais ancien est « siècle » ou « ère ». Le texte nous propulse dans une nouvelle ère au sein de laquelle ce qui aujourd'hui est considéré comme une maladie imaginaire a subi un effet exponentiel, la transformant en réalité effrayante. Il est impossible de ne pas faire le parallèle avec la situation actuelle générée par l'apparition du virus Covid-19 et surtout ses effets rhizomiques imprévisibles. Dans notre réalité actuelle, un petit organisme met en évidence les dysfonctionnements de tout un système. Dans l'univers dystopique de la nouvelle, c'est le système qui produit lui-même un virus. Le SECLE est le produit de cette confusion entre fins et moyens, caractéristique de notre époque selon Nancy. Quand le philosophe parle de la nature de la crise de notre civilisation, il ajoute que « ce n'est pas une crise dont nous pourrions guérir avec les moyens de la même civilisation »⁴¹³. Le parallèle avec le SECLE, maladie d'époque (c'est le cas de le dire), met en évidence la capacité d'anticipation du texte de Rojo. La frontière entre les deux situations (la nôtre et celle dépeinte de la diégèse) n'est pas étanche, le résultat étant semblable.

D'autres aspects de la vie quotidienne dans le présent de la diégèse ressemblent beaucoup à notre présent d'un XXI^e siècle déjà bien

⁴¹¹ *Ibidem*, p. 106.

⁴¹² « Champs électromagnétiques et santé publique: hypersensibilité électromagnétique », [En ligne : <http://www.who.int/peh-emf/publications/facts/fs296/fr/>]. Consulté le 6 mai 2020.

⁴¹³ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 57.

entamé. Cette continuité est soulignée par le narrateur quand il évoque le souvenir d'un courrier de son père :

Todavía guardo ese e-mail en mi disco duro. Es una de las ventajas de la era digital. La memoria se hace eterna y puedes revivir esos momentos cuantas veces quieras. Quedan congelados fuera de ti, y cuando no sabes quién eres o de dónde vienes, unos cuantos comandos en tu computadora traen tu pasado al presente. El problema es que ¿cuándo llega el futuro?, ¿para qué quieres que llegue? El futuro es una repetición constante de lo que ya has vivido, quizá algunos detalles puedan cambiar, quizá los actores sean otros, pero es lo mismo. Y cuando no lo has vivido, seguramente ya viste algo parecido en alguna película, en algún programa de TV, o escuchaste algo parecido en una canción.⁴¹⁴

Parue pour la première fois en 1996, « Ruido gris » anticipe, nous l'avons vu, une ère décrite comme une maladie. Même si l'invention du courrier électronique (et du web en général) date des années 70, son usage ne s'est vraiment généralisé qu'à partir de la fin du XXe siècle. L'époque d'écriture de la nouvelle est contemporaine des débuts de la révolution numérique. Ce qui était à ses balbutiements à l'époque est présenté selon des contours très proches de son usage actuel. En effet, le passage décrit avec une précision assez inquiétante la réalité banale de nos vies à travers les réseaux sociaux, des vies par procuration et en images qui ont perdu le caractère privé de nos anciens albums photos⁴¹⁵. À travers l'interpellation du lecteur, l'usage de l'apostrophe instaurant un « nous », le texte souligne la perte d'identité ou l'aliénation par l'image comme phénomène sociétal. La mémoire humaine perd son rôle de dépositaire et, surtout, son caractère sélectif, peut-être garant d'une santé mentale en empêchant une surcharge émotionnelle (comme le suggère l'un des épisodes de la série *Black Mirror*, dont la thématique est proche de la nouvelle de Rojo). Le passage suggère qu'à force de vouloir fixer le présent, on ne le vit plus, il devient tout de suite passé. L'instant est perdu à vouloir le fixer, d'où son oubli et la nécessité de le regarder à nouveau pour être sûrs de que cela a bel et bien eu lieu. La perte du Moi se traduit par l'incapacité de sortir du magma d'images du présent. Les questions

⁴¹⁴ Pepe Rojo, *op. cit.*, p. 106.

⁴¹⁵ Une nouvelle de Guillermo Lavín "El futuro es tiempo perdido" publiée dans le recueil *Final de cuento* (1993) porterait sur une thématique similaire. Gabriel Trujillo Muñoz, *op. cit.*, p. 102.

que le narrateur (nous) pose impliquent que le futur, en tant que projection individuelle, est annulé. Il est fondu dans un amas d'informations qui ne font plus de distinction entre virtuel et le réel.

On peut apprécier l'intuition chez Pepe Rojo (et d'autres auteurs de science-fiction) d'un phénomène à venir, si ce n'est du médium qui va le produire. De fait, des termes tels que « réseaux sociaux » sont absents du texte. Ainsi, le texte met davantage l'accent sur la mécanisation et la dépersonnalisation de l'être humain que sur les formes concrètes du développement des nouvelles technologies de la communication. En effet, c'est l'homme-machine, en l'occurrence le narrateur, qui enregistre les images de son quotidien :

A veces cuando estoy aburrido y voy en un camión de regreso a mi departamento, empiezo a grabar todo lo que veo. Pero entonces dejo de ver y permito a las máquinas hacer su trabajo. Entro en una especie de trance en el que mis ojos, aunque están abiertos, no observan nada, y sin embargo cuando llego a mi casa, tengo un registro de todo lo que vieron. Como si no fuera yo el que vio todo eso. Cuando veo lo que grabé, no me reconozco. Vuelvo a vivir todo lo que vi sin que me acuerde de nada. En esos momentos son mis sentidos los que están en *standby*.⁴¹⁶

Dans ces lignes est décrit un stade de dépersonnalisation totale, sujet et objet se confondant. Le passage décline l'idée de la perte du présent, le magma d'images se produisant cette fois-ci à l'intérieur du sujet. Ou, plutôt, c'est lui qui produit ce magma, étant lui-même la machine à son origine. Le présent devient une suite d'images mais qui ne sont pas pour autant mémoire du vécu, car il n'y a pas eu de vécu par les sens. Il s'agit de l'absence de l'être qui devient être-déconnecté tout en étant hyper-connecté. Cela soulève la question du sens que nous donnons aujourd'hui au terme « connexion » : prolifération d'images, de faits, d'histoires qui fusent par tous les réseaux de « communication » mais qui nous déconnectent de nous-mêmes, du monde, et en fin de compte des autres.

La construction du personnage de Rojo, dans son « incapacité d'effectuer ou de transmettre des expériences »⁴¹⁷, se situe aux antipodes, par exemple, de ceux *Bef* dans « Las últimas horas de los últimos días »

⁴¹⁶ Pepe Rojo, *op. cit.*, p. 111.

⁴¹⁷ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 62.

et leur état contemplatif et ouvert devant le néant. Il fonctionne comme emblème de ce qu'Agamben décrit comme étant la situation contemporaine liée à la disparition de l'expérience :

Nous savons aujourd'hui que pour détruire l'expérience point n'est besoin d'une catastrophe [...] : la vie quotidienne, dans une grande ville, suffit parfaitement en temps de paix à garantir ce résultat. [...]. L'homme moderne rentre chez lui le soir épuisé par un fatras d'événements - divertissants ou ennuyeux, insolites ou ordinaires, agréables ou atroces - sans qu'aucun d'eux ne se soit mué en expérience [...]. C'est bien cette impossibilité où nous sommes de la traduire en expérience qui rend notre vie quotidienne insupportable, plus qu'elle ne l'a jamais été [...].⁴¹⁸

La nouvelle de Rojo nous parle de la perte de l'inestimable au milieu d'un conglomérat de non-expériences, d'une accumulation de sons et d'images. Mais le texte ne s'arrête pas à ce portrait plutôt globalisant d'un *modus vivendi* dont la capacité d'évocation (de notre présent) et de projection (dans notre avenir) est frappante. En effet, il réalise aussi une mise au point plus fine, un zoom plus détaillé :

Hay verdades que se hacen evidentes al observar la realidad así. Los pobres son los únicos feos. Los pobres y los adolescentes. Todo el que tiene un poco de dinero ya cambió su rostro, ya tiene uno más agradable. Ya puso su cara, su identidad a la moda. No se permite realizar ese tipo de operaciones en adolescentes porque su estructura ósea todavía está cambiando [...]. Vivimos una época en la que todo el mundo, todos aquellos que se sienten bien de estar en este mundo, son perfectos.⁴¹⁹

Le portrait de société s'affine et ce faisant la ressemblance avec des phénomènes appartenant désormais de notre quotidien prend plus de netteté. La quête d'uniformisation conditionnée par l'argent est un reflet de notre réalité faite d'influenceurs et influenceuses, de Kim Kardashian et son maquillage « contouring » inspirant une cohorte de poupées siliconées vouées à l'imitation de son modèle. Même si, heureusement, nous assistons aujourd'hui à des phénomènes de contestation depuis ces mêmes réseaux sociaux (des personnes qui n'hésitent pas à mettre en avant leur « défauts », leurs échecs, leurs angoisses), cela reste marginal dans l'univers médiatique actuel. Le texte annonce également la

⁴¹⁸ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 64. Didi-Huberman cite Agamben, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, Paris, Payot, 1989, p. 20-21.

⁴¹⁹ Pepe Rojo, *op. cit.*, p. 111.

dimension qu'a pu prendre depuis quelques décennies le phénomène de la télé-réalité :

Todo el mundo está en la TV. Cualquiera puede ser una estrella. Todo el mundo actúa y se prepara a diario porque puede que hoy encuentre una cámara que haga que todo el mundo se entere de lo agradable, guapo, simpático, atractivo, deseable, interesante, sensible y sencillo que es. Lo humano que es.⁴²⁰

Le creusement des inégalités souligne que l'utopie des uns est la dystopie des autres. En effet, il y a ceux qui déambulent heureux sur la surface de la méga-machine, comme des figurines en plastique dans leur monde *Fisher Price* ou *Mattel*, et les autres, happés par la même méga-machine, sorte de nouvelle version des Morlock et Eloï. La description de cette société dans laquelle la vie devient une sorte de performance en continu culmine avec une phrase lapidaire qui fait émerger l'ironie d'un humain de façade. Et la question se pose de la définition de l'humain et des questions éthiques qui en découlent, ce qui constitue la base idéologique du courant *cyberpunk*. La condition trans/post-humaine est pointée du doigt, mais pas uniquement, en ce qui concerne la mécanisation et l'uniformisation des corps. L'usage de la technologie de l'image dénonce aussi bien l'uniformisation des êtres que celle de la culture. Celle-ci, en tant qu'élément de cohésion d'une civilisation, est atteinte d'une maladie, tout comme les gens sont atteints par le SECLE :

Es un virus virtual. Y es una enfermedad a la que estamos expuestos por vivir en este mundo. Es la enfermedad de los medios, del entretenimiento barato; es la enfermedad de la civilización. Es nuestra penitencia por haber pecado de mal gusto.⁴²¹

La nouvelle de Rojo apparaît comme une mise en (science-)fiction de la théorie d'Eco dans *Apocalypiciens et intégrés*. Si « [p]ertenecer a la industria del entretenimiento provoca un mal olor existencial »⁴²², le texte appelle à une nouvelle forme de posture existentielle, le néant de la modernité étant devenu d'une banalité extrême. Dans l'univers de l'intelligence artificielle, l'intelligence semble avoir disparu, laissant toute la place à l'artificiel.

⁴²⁰ *Ibidem*, p. 124.

⁴²¹ *Ibidem*, p. 114.

⁴²² *Ibidem*, p. 115.

Le passage de l'homme augmenté comme utopie à sa dégénérescence dystopique est souligné dans le texte à travers des anecdotes rapportées par le narrateur. Le phénomène de l'accrochage (« enganche »), l'un des risques du métier de reporter oculaire, est particulièrement parlant, comme on le voit dans un fragment du texte explicatif :

SI UN REPORTERO ENFOCA UN MONITOR QUE ESTÁ REPRODUCIENDO LO QUE ÉL ESTÁ TRANSMITIENDO, SU SENTIDO DEL EQUILIBRIO SE VERÁ GRAVEMENTE AFECTADO Y EMPEZARÁ A SENTIR UN AGUDO DOLOR DE CABEZA. [...] ES IMPORTANTE ACLARAR QUE LAS TRANSMISIONES REFLEJO ENGANCHAN AL REPORTERO [...] [Y] QUE A VECES ES CASI IMPOSIBLE DEJAR DE HACER CONTACTO VISUAL CON EL MONITOR. [...] EXPOSICIONES DE LARGA DURACIÓN A ESTOS *LOOPS* VIRTUALES PROVOCAN SÍNTOMAS PARECIDOS AL DEL SECLE. ESTA INFORMACIÓN TIENE COMO FUENTE EXPERIMENTOS RECIENTES Y LOS REGISTROS DEL CASO TOYNBEE.⁴²³

Le manuel d'instructions cortazarien, qui rendant inoffensivement étrange le quotidien, dérive ici en un avertissement fondé sur une rationalité froide. L'homme « augmenté » déraile s'il ne suit pas le mode opératoire, il risque de se fondre dans la technique qu'il a créée qui, du coup, le ramène à elle, le fait descendre. Le « cas Toynbee » est rapporté par le personnage narrateur : un reporter kidnappé par des extrémistes « anti-média » qui le soumettent à une expérience semblable à celle subie par le personnage d'*Orange mécanique*:

Bueno, como muestra y metáfora de sus críticas, amarraron al reportero, que trabajaba bajo el nombre de Toynbee, frente a un monitor. Inmovilizaron su cabeza y conectaron su retina al monitor. [...] Lo único que ven los ojos del reportero es un monitor dentro de un monitor dentro de un monitor hasta que el infinito parece ser una cámara de video que toma un monitor donde está produciendo lo que está grabado y no hay principio, no hay fin ni hay nada hasta que recuerdas que es un ser humano el que está viendo eso, que es lo único que puede ver [...].⁴²⁴

Le texte fait référence à l'historien Arnold Toynbee et à sa théorie selon laquelle toute civilisation disparaît ou arrive à une débâcle si elle ne

⁴²³ *Ibidem*, p. 107-108.

⁴²⁴ *Ibidem*, p. 108-109.

sait pas faire face aux défis auxquels elle est confrontée. Cela trouve un écho évident dans le défi technologique de notre ère et l'échec devant ce défi que le texte met en fiction. Ce que nous appelons défi technologique n'est rien d'autre qu'une création humaine. C'est un ensemble de décisions portant sur notre manière de réaliser, ou pas, des choses dont nous sommes capables, c'est la capacité de prévoir les effets de ces réalisations, prévoir qu'elles puissent altérer la condition humaine elle-même. En somme, tenter, à supposer que cela soit possible, de limiter les effets de la « supraliminarité », de réduire le « décalage entre imagination et production », pour reprendre les termes d'Anders.

Les modifications des nos façons de vivre sont le propre de l'espèce humaine depuis l'invention de l'outil. La forme dystopique montre le passage entre ces modifications et l'altération de l'humain, voire sa destruction : « Lo único que se aprende de la historia de la humanidad es que no hay nada más peligroso que una utopía »⁴²⁵. Croire à une utopie implique que l'on questionne le *status quo* de notre société. La modernisation est perçue comme utopie dans le sens où elle est censée rendre meilleure la condition humaine, générer un bien-être généralisé, d'où la lecture de la révolution trans/post-humaniste comme utopie. « Ruido gris » est un modèle de dystopie *cyberpunk* dans la mesure où elle appelle à adopter une posture anti-révolution trans/post-humaniste. Inutile de dire que l'expérience ne réussit pas au personnage appelé Toynbee. Pour des questions de *rating*, explique le narrateur, on transmet non seulement les images à l'infini mais également le visage de Toynbee : « [...] las convulsiones alejaban cada vez más el rostro del reportero de lo que conocemos como humano ». Il a des « expresiones que no corresponden al registro de las emociones humanas [...] ». Hasta que su corazón explotó »⁴²⁶.

Le texte montre la déconstruction de l'humain de différentes manières, l'idée de déconnexion de soi étant le fil conducteur. Cette déconnexion impliquait, depuis le début du récit, une dimension existentielle qui, d'un coup, prend une dimension très concrète. En effet, parmi les anecdotes rapportées par le narrateur permettant donner des

⁴²⁵ *Ibidem*, p. 108.

⁴²⁶ *Ibidem*, p. 110-111.

contours précis à l'univers de la diégèse, il est question d'une expérience subie par un reporter oculaire appelé Grayx : la séparation de sa tête de son corps, sans pour autant causer sa mort. La description pourrait prêter à sourire si l'on a en mémoire des images semblables du film *Mars Attacks!* De Tim Burton, sorti en salle en décembre 1996. La référence à une culture populaire désinvolte se heurte à ce qui se passait au Mexique cette même année. En effet, en 1996 ont eu lieu les négociations d'Ernesto Zedillo avec la guérilla zapatiste aboutissaient aux accords de San Andrés, restés depuis lettre morte. Dix ans plus tard, en 2006, débute le sexennat de Felipe Calderón, qui déclare la guerre aux cartels de la drogue, ce qui s'est traduit par une recrudescence de la criminalité et par un cortège de têtes coupées ; une violence larvée depuis des lustres ne faisait qu'éclater en plein jour. Le mot « décapitation » n'apparaît pas dans le texte, uniquement euphémisée à travers des expressions telles que « operación de la cabeza »⁴²⁷ ou « un hombre con el cuerpo separado de su cabeza »⁴²⁸ . Ces euphémismes prennent une dimension plus large lorsque le narrateur précise le contexte de l'expérience, aussi bien au niveau individuel que collectif. D'une part, on apprend que c'est en regardant ces expériences sur Grayx à la télévision qu'il a ses premiers rapports sexuels, d'autre part il donne les seuls indices sur la temporalité de la diégèse :

Yo no sé cuánta gente habrá tenido sus primeras relaciones sexuales después de la inauguración de la primera colonia lunar o cuando se transmitió el asesinato de Khadiff, el líder terrorista musulmán, o en cualquier otro punto clave de la historia de nuestro siglo que haya sido televisado, pero les puedo decir que es una experiencia inolvidable. Ver a un hombre con el cuerpo separado de su cabeza el mismo día que te haces consciente de cómo tu cuerpo se puede unir a otro cuerpo y convertirse en uno solo es algo que no se olvida fácilmente.⁴²⁹

La phrase traduit la façon dont naïveté et horreur s'amalgament dans la pensée du personnage, ce qui peut constituer une altérité discursive. En effet, dans le temps de la diégèse, il y a une façon autre de regarder la réalité, l'insoutenable étant, non du domaine de la banalité,

⁴²⁷ *Ibidem*, p. 119.

⁴²⁸ *Ibidem*, p. 121.

⁴²⁹ *Ibidem*, p. 120-121.

mais du stupéfiant dans un sens positif, tout comme cela a été de voir les hommes marcher sur la lune : un *sense of wonder* déplacé voire atrophié. De fait, il est question dans le même passage de l'existence d'une colonie sur la lune. D'autre part les termes « terrorista musulmán » et le patronyme « Khadiff » (qui renvoie à Mouammar Kadhafi, assassiné devant les caméras en 2011 mais à l'apogée de son pouvoir en 1996) viennent s'ajouter à l'ensemble et créent un réseau de références spatio-temporelles. Le siècle du narrateur est suffisamment loin du nôtre mais l'effet de familiarité créé par la mention de la télévision et la référence au monde musulman et à Kadhafi ramènent le lecteur au temps présent, à ce présent dilaté que nous avons évoqué à plusieurs reprises et qui se trouve au centre de l'équation distanciation/cognition. Un présent dilaté ici par la mention de ce « Khadiff » dont l'assassinat est transmis à la télévision et qui, dans notre présent de lecture, évoque non seulement l'assassinat de Kadhafi mais aussi la traque et l'exécution médiatisées, mais non diffusées, d'Oussama Ben Laden. La mention du terrorisme islamique (terme plus approprié) évoque la réalité de la décapitation rituelle et médiatisée, via les réseaux sociaux, de notre époque. C'est comme si le texte évoquait en négatif la réalité extra-textuelle mexicaine et ses corps décapités tout en créant la projection futuriste. Mais il faut garder à l'esprit que la première critique du texte vise la condition post/trans-humaine. Séparer une tête de son corps est par excellence un geste l'irrationnel : couper la raison de son tronc. Les mots du narrateur vont dans ce sens, même s'il en semble peu conscient : « Parece que un hombre necesita la unidad de su cuerpo para mantenerse cuerdo. Grayx perdió contacto con la realidad y dicen que ahora vive en un mundo imaginario »⁴³⁰. Grayx est comme le corps social futuriste de cette nouvelle, un corps social déraisonné et déraciné. Cette évacuation du rationnel entre en tension avec le genre littéraire qui la sous-tend, c'est-à-dire quand « l'imagination raisonnée » (la science-fiction) sert à mettre en garde contre la pente déraisonnablement dangereuse prise par notre ère. Finalement, le narrateur prend conscience de ce que la seule issue possible à une vie au sein de ce corps social insensé est de le quitter. Le personnage

⁴³⁰ *Ibidem*, p. 121.

commence à envisager le suicide. En se jetant du haut d'un immeuble, il en parle au conditionnel :

Miraría a las cámaras y después hacia el cielo, donde dicen que antes habitaban dioses que soltaban plagas entre la humanidad. En el cielo no encontraría nada. El viento empezaría a soplar, y mi cabello estorbaría a la cámara que está en mis ojos. Daría un paso hacia atrás y empezaría a caer. Y quizá, solamente quizá, me olvidaría del zumbido por primera vez.⁴³¹

Au derniers instants, il semble retrouver l'inestimable à travers les sens qu'il croyait avoir perdus. Son regard quitte les « productions » d'Anders pour se poser sur un ciel vide ouvrant sur le néant. Une sensation lui rappelle qu'il a (qu'il est) un corps dont une partie, un brin, prend le dessus sur la machine implantée en son intérieur. Le vide du ciel contraste avec une surface encombrée et encombrant la perception. Mais ce vide évoque également le temps du mythe, de l'imagination, un temps passé, un passé perdu. Dans le présent de la diégèse (notre futur ?), une nouvelle plaie a été créée par l'homme lui-même. Ou bien s'agit-il des mêmes plaies qui ont muté. Le dénouement évoque également un thème cher à la science-fiction classique : la fin de l'idée de Dieu et son remplacement par l'homme. Mais dans la nouvelle de Rojo le sacre de l'homme mène à sa propre évacuation du panthéon par la méga-machine, celle qui crée d'autres versions de nous-mêmes, non augmentés mais diminués dans notre rapport au monde.

Pepe Rojo, « Conversaciones con Yoni Rei » (*Visiones periféricas*, 2001)

Cette nouvelle a été initialement publiée en 1998 dans le recueil *Yonke* (Times editores). Le nom du personnage éponyme pourrait être un hommage à William Gibson et sa nouvelle « Johnny Mnemonic » (1981), considérée comme l'un des textes fondateurs du courant *cyberpunk*, tout comme *Neuronmancien* (1984), du même auteur.

Dans « Conversaciones con Yoni Rei », le corps du protagoniste est le lieu d'expériences qui finissent par dissoudre le sujet dans un non-sens physique, psychique, voire langagier. Macarena Areco utilise le

⁴³¹ *Ibidem*, p. 127.

terme « cyber-splatter-punk » pour qualifier un corpus de romans latino-américains : « [...] su insistencia en el cuerpo y en el dolor, las torturas y fragmentaciones a que son sometidos los personajes y su estética cercana al *gore*, la vinculan al *splatterpunk* [...] »⁴³². La trame de « Conversaciones con Yoni Rei » correspond à cette définition aussi bien sur le fond que sur la forme.

Le format du texte fait qu'il se présente comme une émission de télévision, entre reportage et publicité, ressemblant à notre télé-réalité actuelle. Le récit est encadré par les expressions « FADE IN » et « FADE OUT » (apparaître et disparaître en fondu). Entre les deux se déroule le récit de la vie de Yoni Rei. Ces marques textuelles font que la diégèse apparaisse comme une sorte d'exhibition renforçant le non-sens de la société ainsi décrite. Le récit provient de l'animateur de télévision et consiste en fragments entrecoupés par des sous-titres qui fonctionnent comme des didascalies ou des indications de montage. Des analepses permettent de comprendre le comment et le pourquoi de la vie du personnage, quoique le pourquoi soit le grand vide où s'engouffre le sens de son existence. S'insèrent dans ce récit des fragments des interviews de Yoni Rei qui passent à la télévision. Des sortes de didascalies (« sollozos », « aplausos ») suggèrent la présence de téléspectateurs. D'autres parties du récit sont consacrées aux descriptions des crises de paranoïa dont souffre le personnage ou aux descriptions d'images (des photos du personnage qui passent également à l'antenne entre un morceau d'interview et le récit de l'animateur). Cette structure fragmentaire fait évidemment écho à la fragmentation du corps du personnage, même si la diégèse reste compréhensible. Et pour cause, une diégèse peut avoir un sens alors que la vie qu'elle raconte (est-ce une vie ?) questionne précisément son propre sens.

L'*incipit*, après la mention « FADE IN » : « ¿Quién puede culpar a Yoni Rei ? ¿Hay alguien aquí que esté haciendo un mejor trabajo que él? (Aplausos) »⁴³³. D'emblée, la présence d'un narrataire est assimilé à un

⁴³² Nelson Darío González, « El neuropunk y la ciencia ficción hispanoamericana », *Revista Iberoamericana*, vol. 83 / 259, septembre 2017, p. 345-364, p. 359.

⁴³³ Pepe Rojo, « Conversaciones con Yoni Rei », in Miguel Angel Fernández Delgado, (éd.). *Visiones periféricas: antología de la ciencia ficción mexicana*, Buenos Aires, Lumen, 2001, p. 188-199, p. 188.

spectateur chez qui on essaye de susciter empathie et culpabilité. Peu à peu, le lecteur/spectateur saura en quoi consiste le travail du personnage et de quoi il peut se sentir coupable. Immédiatement après *l'incipit*, et à travers une analepse, intervient une première explication sur l'identité du personnage :

Yoni Rei era uno de esos tipos (si a los bebés de laboratorio se le puede llamar tipos), que cargaban con mala suerte de la misma manera que un intestino carga desperdicios. Yoni Rei era hijo de nadie. Era producto comerciable, era carne de cañón.⁴³⁴

Le récit de la vie du personnage débute par une mise en question de sa condition humaine, le contenu de la parenthèse révélant le rapport de causalité entre les expériences scientifiques subies par le sujet et cette condition humaine floue. Son destin est comparé avec une image corporelle guère poétique. Les dernières phrases, avec la répétition du verbe d'existence conjugué à l'imparfait, souligne le caractère révolu de cette vie marquée par une carence fondamentale, celle des procréateurs, qui semblent remplacés par un système de production à visée commerciale. La vie du personnage est assimilée à une fonction corporelle servant à se défaire de tout ce qui ne sert plus à ce mécanisme appelé corps : elle est le reflet de la société qui l'a produite. De fait, Yoni Rei est objet d'expérimentations sur la fonctionnalité ou non-fonctionnalité du corps humain. Le narrateur explique qu'il s'agit de bébés abandonnés à des corporations pour qu'on pratique des expériences sur eux. La raison avancée pour cela est la découverte que la famille est la matrice des futurs sociopathes. Il est proposé aux jeunes mères, au lieu de pratiquer un avortement, de donner leur progéniture en échange de quelques avantages. L'orthographe du prénom du personnage fait penser à la façon dont les couches populaires adaptent, avec des à-peu-près orthographiques, des patronymes anglo-saxons, ce qui situe clairement l'origine sociale du personnage et donne un cadre à son abandon par sa mère. Dans cet univers fictionnel, le geste de donner son corps à la science souffre une inversion de sa logique en plaçant ce choix au début de la vie d'un sujet, de la sorte qu'il devient un non-choix basé sur des inégalités sociales.

⁴³⁴ *Ibidem.*

Paradoxalement, le meilleur porte-parole de ces expériences, – et du post/trans-humanisme – est le personnage lui-même qui, depuis la subjectivité d'un corps qui se désagrège, et donc depuis une subjectivité « autre », s'explique :

Corte A : Primera conversación con Yoni Rei.

Entrevistador : Yoni, ¿nos podrías explicar por qué cortaste tu mano izquierda ?

Yoni : Porque no la necesitaba.

Entrevistador : Si no la necesitabas, entonces ¿por qué implantarte otra mano derecha en lugar de la izquierda ?

Yoni : Porque soy derecho.

Entrevistador : ¿Qué es lo que estás tratando de lograr ?

Yoni : Hacer que el cuerpo humano funcione mejor. Y si no mejora, entonces que deje de existir.⁴³⁵

Remplacer un membre moins performant par un autre qui l'est davantage crée un parallèle entre le corps du personnage et un corps social qui obéit à la même logique. L'aspect tranchant des réponses du personnage est un reflet de la mécanisation et des mutilations subies par son corps. Yoni Rei, son corps et ses paroles, ne font qu'un, ils se fondent dans une démonstration sinistre ayant comme fondement le postulat transhumaniste de l'homme amélioré. Et de fait, cette prémisse transhumaniste est exprimée clairement par le personnage dans sa dernière réplique. Mais son corrélat implique que devant l'échec de la dite amélioration, l'option n'est même pas un homme diminué par des mutilations mais un homme supprimé. Yoni Rei applique à son corps cette logique particulière, ce qui le pousse à l'automutilation et à d'autres expériences, plus grotesques les unes que les autres. Son rapport au corps est un non-rapport, du fait que son corps est une instance en voie de disparition, et cela depuis sa naissance. S'il n'a pas de rapport avec son corps c'est qu'il n'a pas été touché par un être humain quand il est né :

Yoni Rei fue criado por una máquina siempre sonriente, fue amamantado por un pezón de silicon, con calor simulado, para que no extrañara. Yoni Rei fue comprado como carne para experimentar. ¿Alguien tiene una idea de con qué lo alimentaron?

⁴³⁵ *Ibidem*, p. 189.

¿Alguien sabe qué canciones de cuna le cantaba una computadora [...] ?⁴³⁶

Le ton de harangue adressée aux téléspectateurs (avec une série de répétitions) cherche à évoquer l'image d'une foule mue par la goût du morbide, le voyeurisme et la complaisance envers le malheur d'autrui. Dans la première phrase, la rupture créée par l'association entre des verbes impliquant le besoin nourricier du sujet (« criar », « amamantar ») avec l'inorganique (« máquina », « pezón de silicón ») débouche tout naturellement sur la conclusion mercantilo-scientifique exposée dans la deuxième phrase. L'effet est celui d'une gradation ascendante de la dépersonnalisation à la marchandisation du sujet. Tout au long du récit, le sujet conçoit son corps comme un engrenage qui ne lui appartient pas. Sa déshumanisation le pousse à s'automutuer et à mutiler le corps d'autrui jusqu'à se greffer lui-même le corps d'un bébé mort (summum de l'horreur dans le texte) pour avoir l'illusion d'avoir un petit frère, pour ne pas se sentir seul. Cet épisode fait partie de la troisième crise de paranoïa.

Le titre de la nouvelle crée une expectative dialogique. Le dialogue comme moyen d'interaction et de (re)connaissance devient dans cette nouvelle le lieu de l'expression du non-sens. Le dialogue type science-fictionnel, entre celui qui détient un savoir et celui qui souhaite l'acquérir, éclate en morceaux à travers les réponses de Yoni Rei à l'animateur de l'émission :

Corte A : Cuarta conversación con Yoni Rei [...]

Entrevistador : ¿Qué es lo que Yoni Rei le pediría al mundo ?

Yoni : Lo que más quiero yo es que un brazo mecánico me acaricie en las noches, antes de dormir.

Entrevistador : Si hay algo que le quisiera decir al mundo, ¿qué sería ?

Yoni : Que chinguen a su madre, ya que por lo menos tienen una.

⁴³⁷ [Nous soulignons]

Ce dialogue instaure un jeu de parallélismes et d'oppositions révélateur. Le discours du personnage dessine le trajet qui va de la demande (« pedir »), à la supplication (« lo que más quiero ») puis à la proclamation/invective (« que chinguen... »). Les éléments de ce discours entrent en relation les uns avec les autres, mais il s'agit d'un croisement

⁴³⁶ *Ibidem*.

⁴³⁷ *Ibidem*, p. 196.

d'éléments discordants : « brazo mecánico »//« madre »; « acariciar »//« chingar ». La logique des rapports à l'autre, ici à la mère, à l'affection au sens général, apparaît disloquée. De sorte que l'amour maternel est une formulation impossible, quelque chose qui ne peut être ni dite ni demandée. L'insulte par lequel se clôt ce dialogue cache un cri enfantin indicible : « je veux ma maman! ». Essentiels dans la constitution de l'être, la figure maternelle ou de substitution, le fait d'être touché par un autre être humain sont des choses absentes de la vie de Yoni Rei. La description précédente fait mention d'une série d'éléments nourriciers d'un point de vue physiologique et psychologique (sein maternel, mamelon, chaleur, berceuse), qui constituent le monde pour le nouveau-né ; mais dans l'univers de la diégèse et du personnage, ils sont devenus mécanisés.

L'expression « chingar a su madre » renvoie à une réalité langagière profonde. Les gros mots, par leur caractère viscéral, révèlent quelque chose de l'ordre du vital. Pour celui qui les prononce, cela revient en quelque sorte à postuler haut et fort son être-au-monde. Celui-ci en particulier implique une action liée à un interdit ancestral, il s'attaque à quelque chose de sacré : l'amour maternel. D'autre part, il s'agit du seul élément de la diégèse renvoyant au Mexique. C'est ce caractère unique qui incite à approfondir le sens de sa profération dans le texte et les circonstances dans lesquelles elle intervient. L'expression, renvoyant à un imaginaire collectif et, selon Paz, au conflit du Mexicain avec sa mère symbolique, apparaît dans la bouche d'un personnage dont le corps se désagrège. Yoni Rei, comme corps qui perd sa corporéité, comme lieu du non-sens, pourrait être une métaphore du Mexique ou de la peur que ce corps social, ce pays, se désagrège dans le non-sens ou la violence.

Le dénouement du récit raconte comment Yoni trouve sa moitié (dans le cadre de cette nouvelle l'expression peut impliquer le pire). Il (ou elle) s'appelle Sari. Il/elle a été un bébé de laboratoire sur lequel a été réalisé un nombre impressionnant d'opérations de changement de sexe, de sorte qu'il est impossible de déterminer quel était son sexe d'origine. Pour Yoni c'est l'idéal : « Es lo mejor, es hombre, es una mujer, no es ninguno de los dos. No opina. Siempre sonríe. Y lo mejor de todo, es

buenísima en la cama »⁴³⁸. Sari meurt et Yoni se consacre à un dernier but, créer un langage à son image :

[...] su nuevo implante cerebral, en el que gastó una fortuna, era para revolver el lenguaje, y hacer del lenguaje un revólver. [...] El lenguaje estaba vivo pero todo el mundo lo quería muerto. El implante iba a cambiar todas las palabras que Yoni Rei elegía al hablar, y las iba a sustituir aleatoriamente por una selección de miles de palabras que Yoni había escogido. Después de usarlas todas, iba a empezar con el Real Diccionario de la Lengua Española.⁴³⁹

Le projet de Yoni Rei, énoncé à travers un chiasme un peu topique, contraste par son schématisme binaire avec son résultat. Un langage vivant est celui qui avance, qui se transforme, qui montre des traces d'hybridité. Le vouloir mort implique le fixer, le rendre statique et immuable. La dernière étape du projet langagier de Yoni Rei revient à s'attaquer à la Norme. Elle est le reflet d'un conflit centre-périphérie dont les théories postmodernes ont fait l'un de leurs soubassements. Le projet de Yoni Rei implique que le langage devienne une arme de défense de son propre être en transformation permanente. C'est un moyen de survie. Paradoxalement, la création de ce langage-survie a comme point de départ, et comme moyen, la technique ; cette même technique à l'origine de la désagrégation du personnage comme sujet. Il n'est donc pas étonnant que le résultat de l'expérience soit un langage totalement désagréé :

CORTE A : Quinta [et dernière] conversación con Yoni Rei.

Entrevistador : ¿Cómo te has sentido después de la muerte de Sari ?

Yoni : Como los esfínteres que adornan mi bicicleta.

Entrevistador : ¿Cómo has logrado superar esta etapa ?

Yoni : Por una adicción celular al poliéster.

Entrevistador : Qué planes tienes para el resto de tu vida ?

Yoni : Ejercer hidrofobia en sobretiempo.

Entrevistador : Muchas gracias, Yoni. Suerte. ¿Algo que quieras agregar ?

Yoni : Viva la evolución technicolor del espectáculo.⁴⁴⁰

Ce dialogue est construit sur le décalage entre les questions pleines d'humanité, et qui font état du travail du deuil, et les réponses qui

⁴³⁸ *Ibidem*, p. 198.

⁴³⁹ *Ibidem*.

⁴⁴⁰ *Ibidem*, p. 198-199.

font émerger un langage déconstruit. Ce déploiement de non-sens fait penser à l'Oulipo ou Dada, suggérant ainsi que non-sens peut rimer avec liberté retrouvée. Mais ce dialogue peut être lu comme une façon de mimer un langage-machine, un langage qui n'instaure pas un savoir humain. La dernière phrase prononcée par Yoni Rei, logique et transparente par rapport aux autres, ramène le lecteur à la banalité : l'imposition de la société du spectacle et du voyeurisme à outrance.

La fin du texte :

Yoni pasó el final de sus días como una masa de carne con orificios que había copulado con una masa de metales oxidados e inútiles. Poco antes del final de su vida, un grupo de investigación decidió llevar a cabo un último experimento que consistía en conectar las terminales eléctricas y neuronales que quedaban de Yoni a un procesador de palabras.

El resultado fueron 13.553 cuartillas de material completamente incoherente. Pero en la hoja 13.552, se encontró una oración, rodeada por cientos de signos sin sentido: *Estoy cansado*.

A los pocos días Yoni Rei murió.

¿Quién lo puede culpar? ¿Alguien ha estado haciendo un mejor trabajo que él?

FADE OUT⁴⁴¹

A la fin de sa vie, le personnage semble avoir récupéré son humanité, avec cette phrase qui émerge d'un magma langagier. Il y a un autre magma dans ce texte, un magma invisible, celui de la masse des téléspectateurs dont les seuls signes de présence dans la diégèse sont des bruits émis par eux et retranscrits. Cette masse informe et absurde, tout comme le personnage, est anesthésiée et submergée dans un non-sens général ou dans ce que Nancy appelle la « structution » : un « amoncellement privé d'assemblage »⁴⁴². Dans « Conversaciones con Yoni Rei », les lucioles peinent à se faire voir, tout est submergé par les lumières aveuglantes des projecteurs et les acclamations de cette foule invisible. Le corps du personnage est le lieu où l'utopie transhumaniste mute monstrueusement en dystopie pas forcément post-humaniste. En effet, Yoni Rei ne devient pas une entité distincte d'homo sapiens. Il est un procédé raté en train d'exhiber son ratage. Il est l'image de la

⁴⁴¹ *Ibidem*, p. 199.

⁴⁴² Jean-Luc Nancy, *L'équivalence des catastrophes (Après Fukushima)*, Paris, Éditions Galilée, 2012, (« La philosophie en effet »), p. 61.

technostructure à son origine. La nouvelle de Rojo anticipe ces propos de Raymonde Ferrandi, psychologue très présente dans *Mediapart* :

Des évolutions qui impliquent le franchissement de la surface corporelle et l'organisation de l'hérédité des caractères acquis semblent faire rupture avec l'ordre ancien. Pourtant, malgré tout ce qui a pu être dit de la peau comme limite imaginaire du corps et comme support à la représentation des limites de notre « moi » (Anzieu, 1985), ce ne sont pas tant les transformations de l'intérieur du corps ou l'artificialité de certains organes, de certains processus, qui peuvent nous modifier profondément, mais plutôt l'externalisation généralisée des centres de décision. Au point que nous pouvons craindre de voir nos corps et ce qui nous reste de pensée transformés en terminaux d'une technostructure : c'est aller plus loin que le contrôle social dans sa forme actuelle, par rapport auquel, dans certaines conditions, la déprise est encore possible. Mais alors, en vertu du caractère mouvant de nos enveloppes psychiques, la transformation a sans doute déjà commencé.⁴⁴³

En effet, elle a déjà commencé au sein de la réflexion menée par la science-fiction en général et le courant *cyberpunk* en particulier. « Conversaciones con Yoni Rei » accomplit ce devoir d'imagination dont parle Anders et place la science-fiction mexicaine au niveau d'un insolite hautement politique.

Gerardo Horacio Porcayo, « El caos ambiguo del lugar » (*Visiones periféricas*, 2001)

D'après le site *Tercera Fundación*, cette nouvelle a été initialement publiée en 1996 dans la revue argentine de science-fiction *Axxón*. D'après le paragraphe de présentation dans *Visiones periféricas*, avec cette nouvelle Porcayo a obtenu en 1994 la deuxième mention honorifique du concours « Más allá » de la nouvelle inédite de science-fiction, octroyée par le *Círculo Argentino de Ciencia-Ficción y Fantasía*⁴⁴⁴. Sorte de réécriture d'*Alice au pays des merveilles* version *cyberpunk*, « El caos ambiguo del lugar » préfigure certaines fictions portées aussi bien au grand écran (de la série des films *Matrix* à *Eternal sunshine of the spotless mind*), qu'au petit écran (de *Black Mirror* à *Maniac*). Le cerveau,

⁴⁴³ Raymonde Ferrandi, « Homme augmenté...ou diminué », *Passages*, Quels transhumanismes?, Troisième trimestre 2016, p. 23-27, p. 27.

⁴⁴⁴ *Visiones periféricas: antología de la ciencia ficción mexicana*, op. cit., p. 163.

et l'inconscient deviennent un espace à conquérir. Un personnage féminin, Alicia, entre dans les méandres du cerveau d'un personnage qui est médicalement plongé dans un état inconscient, proche du coma. Les détails de l'expérience et l'identité de ce dernier personnage se dévoilent vers la fin du récit. D'aucuns ont vu dans cette thématique, l'incursion dans le cerveau et l'inconscient, une sous modalité du courant *cyberpunk*, à savoir le *neuropunk* : « Como *neuropunk* se debe entender aquella literatura en la que el órgano del cerebro oficia de foco neurálgico del relato, ya sea como tema, personaje, clave de lectura o incluso lugar »⁴⁴⁵. Cependant, avant d'être une variante du *cyberpunk*, traiter de l'inconscient et du cerveau se situe dans la continuité du surréalisme. Ce rapport de continuité apparaît dès l'épigraphe de la nouvelle, tiré de *Comment on devient Dalí* (1973, traduit par *Confesiones inconfesables*) : « La forma es una reacción de la materia bajo la coerción inquisitorial envolvente del espacio duro. La libertad es lo informe. La belleza es el espacio final de un riguroso proceso inquisitorial. Todas las rosas nacen en una prisión »⁴⁴⁶. Il s'agit de la réflexion autour de la création et des contraintes qui pèsent sur elle. Les objets de la réalité empirique sont le résultat d'une transsubstantiation contraignante et imposée par nos sens. Le véhicule de cette contrainte est l'espace et ses dimensions, en tout cas celles auxquelles nous avons accès avec notre perception. L'informe, le chaos, est la preuve d'une liberté qui suspend tout idéal esthétique. Il libère l'art de sa prison. Cela indique la visée ambitieuse de ce texte comme projet esthétique.

Le courant *neuropunk* vise l'aspect technique et scientifique de l'incursion dans les mécanismes de fonctionnement du cerveau. Il se penche sur les possibilités de le manipuler, non par des substances mais par la science et la technique. Il faut souligner que les recherches esthétiques de Dalí avaient une dimension technique et scientifique qui apparaît en filigrane dans le texte de Porcayo. D'autre part, la nouvelle, publiée à la fin du XXe siècle, anticipe la révolution technique liée à la

⁴⁴⁵ Nelson Darío González, *op. cit.*, p. 345.

⁴⁴⁶ Gerardo Horacio Porcayo, « El caos ambiguo del lugar », in Miguel Angel Fernández Delgado, (éd.). *Visiones periféricas: antología de la ciencia ficción mexicana*, Buenos Aires, Lumen, 2001, p. 164-170, p. 164.

réalité virtuelle, l'une des déclinaisons de l'homme augmenté. Au sujet de la réalité virtuelle, Raymonde Ferrandi écrit :

Il s'agit d'expériences totales laissant peu de place à la possibilité de s'en retirer, comme dans l'hallucination. Ce qui représente un pas supplémentaire par rapport au caractère réversible, amovible des augmentations antérieures : on peut poser son fusil ; bien qu'avec difficulté, on peut retirer pour le changer son pacemaker. On peut lever les yeux de son livre. L'individu plongé dans un monde fictif où il se retrouve ligoté va-t-il encore pouvoir ôter son casque occultant et ses gants sensoriels?⁴⁴⁷

Le dénouement de la nouvelle cherche à mettre en lumière l'invasion du virtuel dans la sphère du réel et cela comme point culminant d'un processus de brouillage des dimensions spatio-temporelles à travers la perception du personnage principal.

La deuxième épigraphe provient des paroles de la chanson « Amor amarillo » (tirée de l'album homonyme de 1993), du chanteur argentin Gustavo Cerati. Les paroles de la chanson ne coïncident pas exactement avec l'épigraphe de Porcayo. Dans la citation qui suit, nous mettons entre crochets les paroles de la chanson telles que nous les avons trouvées reproduites sur différents sites web : « Al vientre tuyo [adentro tuyo] // caigo del sol. // Al vientre tuyo [adentro tuyo] // de silición [es único] // de silicón [es único]. Il est difficile de déterminer l'origine de cette modification, de savoir s'il s'agit d'une volonté de l'auteur de modifier ces paroles en introduisant un élément de corporéité artificielle (un ventre de silicone) et donc annonçant la thématique post-humaine. Acoustiquement, étant donnée la sonorité psychédélique de la chanson qui déforme la voix du chanteur, la différence entre les deux versions n'est pas très perceptible. De plus, le titre de la chanson (« Amor amarillo ») consiste en une sorte de synesthésie qui paraît directement sortie d'un texte de Roberto Arlt et qui fait penser également à une image psychédélique. En effet, l'interprétation du chanteur cherche à créer un effet « planant », tout comme le texte de Porcayo.

L'épigraphe et le titre établissent ainsi un pacte de lecture : le texte va nous plonger dans un univers mouvant. Dès l'*incipit* apparaissent des motifs qui renvoient au texte de Carroll (une montre avec une chaîne, un

⁴⁴⁷ Raymonde Ferrandi, *op. cit.*, p. 24.

arbre avec une entrée), mais qui se trouvent insérés dans un espace indéfinissable :

El vómito podía quedar atrás...

Alicia miró por segunda vez la rayada esfera del reloj. Era uno grande, ciclópeo y añejo como el mismo universo. Su cadena se extendía como la cola de un ratón infinito, se perdía en la distancia, en el caos ambiguo del lugar... La entrada semejaba a un árbol contrahecho y podrido. Quizás algo más, algo que no se concretaba: un diseño geométrico volcándose sobre sí mismo, generando un espectro de confusión⁴⁴⁸.

Ce lieu où se trouve le personnage est composé de carrefours mouvants et de seuils qui séparent des strates spatiales. La dimension hallucinatoire de la description établit un parallèle évident avec l'altération de la perception produite par certaines drogues, notamment le LSD. Ces multiples passages modifient non seulement la perception que le personnage a de ce qui l'entoure mais également de lui-même. En effet, Alicia vieillit à toute vitesse, puis elle subit le processus inverse jusqu'à se retrouver dans le corps d'une petite fille. Un lapin (référence évidente à Carroll) qui se trouve dans une de ses poches (une peluche) subit également des transformations. La mention de la montre, outre la référence à Carroll, renvoie de façon claire à la toile de Dalí *Persistence de la mémoire* (1931), populairement connu comme *Les montres molles*. En fait, le texte cherche à établir un dialogue avec le surréalisme et ses recherches sur l'inconscient, l'œuvre de Dalí représentant un aspect majeur de ce dialogue. L'une des premières visions qu'a le personnage quand il accède à ce lieu étrange, fait penser non seulement à certaines toiles de Dalí mais aussi à d'autres représentants du surréalisme ou d'autres courants artistiques s'éloignant du réalisme:

Esto no puede estar pasando, no puede ser, se dijo observando detenidamente el ovoide de tela que, en un bordado deslucido, mostraba el corte transversal de un cerebro, híbrido de metal y materia orgánica. Lejos de asegurarle su estancia en el plano real la remitía a un nuboso conjunto de experiencias disímiles.⁴⁴⁹

La forme ovoïde renvoie aux figures de mannequins récurrentes dans les toiles de Chirico. Mais ici, c'est la toile elle-même qui a cette

⁴⁴⁸ Gerardo Horacio Porcayo, *op. cit.*, p. 164.

⁴⁴⁹ *Ibidem*, p. 165.

forme. Elle représente un cerveau hybride, ce qui produit une fusion ou superposition faisant écho à l'espace où déambule le personnage, qui n'est autre chose que le cerveau de quelqu'un. La scène, par sa dimension spéculaire, constitue une *mise en abyme* du décor de la diégèse. Elle fait penser également à des toiles telles que *Tatlin à la maison* (1920) de Raoul Hausmann, où l'on peut voir la tête d'un homme ayant des formes mécaniques superposées, ou bien à sa sculpture *Tête mécanique* (1919-1920), maquette en bois d'une tête humaine avec des appareillages incrustés. La nouvelle est une sorte de métaphore d'une quête artistique, de la quête d'une forme d'expression capable de rendre compte des mécanismes cérébraux à l'origine de cette même création. Ce lieu chaotique et ambigu est une image de l'inconscient :

Tal vez aquí la lógica está prohibida, razonó, abrió los ojos, sin mirar a su alrededor, dando media vuelta, regresando sobre sus pasos. Y la encrucijada había crecido. De hecho ya no podía llamarse encrucijada. Era un asterisco hipertrofiado. Los umbrales múltiples y llamativos se extendían en seductores arcos de diferentes tendencias, por allá surrealismo y otras, inclasificables.⁴⁵⁰

Au sujet du « déplacement de la réalité » qui traverse son œuvre, appelé « aberration visuelle », Dalí affirmait ne jamais déformer mais transformer⁴⁵¹. En suivant les postulats de l'artiste présents dans l'épigraphe choisi par Porcayo, il ne peut pas en être autrement. En effet, la déformation implique que, préalablement à l'acte créateur, il y eu un stade de représentation coïncidant avec ce que nous croyons être le réel. Or, d'après Dalí, la forme est à son origine « réaction de la matière » devant l'action exercée sur elle par l'espace. On ne peut pas déformer ce qui l'est déjà. L'ordonnancement des formes du monde, tel que nous le percevons, est donc un leurre de nos sens et certaines quêtes artistiques explorent les possibilités de transformation de ces formes et, de la sorte, révèlent le potentiel du monde à nous apparaître autrement.

Les « aberrations visuelles » daliniennes (stéréoscopies, anamorphoses, images virtuelles) apparaissent suggérées dans les

⁴⁵⁰ *Ibidem*, p. 166.

⁴⁵¹ Salvador Dalí et Daniel Abadie, *Salvador Dalí: rétrospective 1920-1980, 18 décembre 1979-21 avril 1980, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, 414 p., p. 391.

descriptions de ce lieu où le personnage se trouve immergé avec, ne l'oublions pas, un lapin. Dalí raconte une anecdote de son enfance. Son père lui offrit une devinette en image consistant dans le dessin d'un bois touffu dont les branches dissimulaient soit un lapin soit une poupée, qu'il fallait découvrir. Dalí ne se contentait pas de retrouver le lapin ou la poupée, mais plusieurs lapins ou poupées en même temps, ce qui suscitait la stupéfaction de son entourage. Il mentionne cette anecdote comme étant le germe de ce qu'il appellera des « visions paranoïaques »⁴⁵². L'holographie fait partie des derniers champs de recherche de Dalí. Pour lui il s'agissait de « l'anamorphose des anamorphoses » :

Les anamorphoses les plus réussies sont celles qui représentent la mort, concrètement, un crâne. Elles déforment par des voies optiques, étirent, rallongent légitimement l'existence vers le réseau du moiré des interférences qui nous ont amenés aujourd'hui à l'immortalité des images enregistrées holographiquement grâce à la lumière cohérente du provisoire laser.⁴⁵³

Cette citation, ne serait-ce que par son baroquisme, ressemble à l'univers aux reflets moirés de la nouvelle de Porcayo. Dans cet univers, tout est soumis au changement. Le lapin, personnage central de la nouvelle, mute également. Á un moment donné, il n'a plus l'aspect innocent de la peluche mais d'un être menaçant et lubrique :

Su ternura había trocado en una acidez mortal. Numerosas arracadas pendían de su oreja izquierda. Sus ojos de botón estaban cubiertos por gafas llenas de leds y superficies de azogue. Lo demás era demasiado. Su cuerpo estaba exento de peluche y tela; sólo músculos inverosímiles y en su bajo vientre una erección enorme se combaba fuera del bolsillo de su chamarra.⁴⁵⁴

Dans ce passage, le baroque vire au grotesque dans toute la polysémie des deux termes. Tant de références visuelles contribue à l'ambiguïté et au chaos comme matrice textuelle. Le lapin aidera le personnage à trouver quelqu'un ou quelque chose dont il a perdu la trace, non sans lui faire comprendre que cela ne sera pas gratuit... Mais lors du passage du personnage d'une strate spatiale à une autre, le lapin se

⁴⁵² *Ibidem*, p. 393-396.

⁴⁵³ *Ibidem*, p. 391.

⁴⁵⁴ Gerardo Horacio Porcayo, *op. cit.*, p. 166.

désintègre en os et poussière. La montre tombe et se désintègre en pépites d'or qu'Alicia aura le temps de ramasser. Soudain, le but de l'aventure se concrétise, du moins du point de vue du personnage :

La pauta estaba dada... Dadá. Sí, esa era la clave. Un mundo sin lógica, la sinrazón pura. Y aun así toda demencia tiene su origen. Imágenes probables plagaron su materia gris: ojos desorbitados, boca espumosa, un dios babeante al final del laberinto.⁴⁵⁵

L'ensemble de la diégèse comporte une dimension onirique, mais dans cette dernière citation nous trouvons l'un des procédés du rêve pour raconter : la figurabilité. En effet, le rêve transforme les pensées inconscientes en images. Les mots et les phrases deviennent des « choses ». Ce qui compte n'est pas le sens de ces mots ou phrases mais leur image acoustique. Le segment de la citation souligné procède à une reduplication de mots qui se distinguent entre eux par le déplacement de l'accent tonique et par l'apposition de l'accent diacritique sur le deuxième. Ce jeu de mots se trouve immergé dans une masse informe d'images. L'anecdote de la devinette de Dalí trouve ici un écho textuel. Au lapin dissimulé, il faut substituer le courant artistique dont le signifiant et le signifié émergent comme clé pour le personnage. Cette révélation, dans le sens premier du terme, se trouve insérée à l'intérieur d'un espace représentant l'inconscient. Ce qui normalement se passe à l'extérieur (l'interprétation du rêve) se passe à l'intérieur : le rêve s'auto-analyse au moyen d'une incursion dans ses mécanismes.

D'autre part, le texte jouant sur la superposition des références diverses, en suggérant des ruptures des frontières de tout genre (évident dans l'émergence du terme Dada), et créant un cadre spatio-temporel rhizomique, il va de soi qu'il cherche à établir un jeu avec les théories sur la postmodernité. Il est significatif que le quatrième chapitre de l'anthologie *Visiones periféricas* soit « Posmodernidad y cyberpunk », comme si ce sous-genre de la science-fiction se prêtait particulièrement bien à refléter cette « universalité de la contingence », ce « pouvoir de la subjectivité » et ce « décloisonnement culturel » décrits par Lyotard. Nelson Darío González l'exprime de cette façon, à propos du courant *neuropunk* :

⁴⁵⁵ *Ibidem*, p. 167.

Así, un aura de indeterminismo distingue a la ciencia ficción con el cambio de milenio, en consonancia con el sentimiento preponderante de incertidumbre tras la caída en descrédito de las grandes metanarrativas descrita por teóricos como Jean- François Lyotard y Fredric Jameson. Así que la perplejidad es una condición ligada a la consolidación del *neuropunk*.⁴⁵⁶

L'irruption du monstre au centre d'un labyrinthe fonctionne comme une image codifiée (en tout cas reconnaissable) pouvant être rattachée aisément à une tradition culturelle. Et son apparition au milieu d'un magma d'images hétéroclites vient souligner une volonté de donner au texte une dimension postmoderne.

La façon dont la nouvelle évoque des courants artistiques, en mimant par l'écriture leurs procédés formels, souligne l'intention de l'auteur de lui donner une densité conceptuelle. Cette quête vire rapidement à la prétention intellectualiste et la façon dont s'imbriquent des références plurielles fait que l'anecdote perde en intelligibilité. C'est le reproche que nous pouvons faire à bon nombre de représentants du courant *cyberpunk* au sein de la science-fiction mexicaine, le texte de Porcayo n'étant pas un cas isolé.

Arrivant au dénouement, Alicia se retrouve en train de livrer un combat à mort avec le Minotaure. Mais l'image-symbole courante cède également sa place à une autre : le Minotaure apparaît soudain « disfrazado de ejecutivo, la calva brillando y la sonrisa inmaculada ». Cette nouvelle image est à rapprocher, dans l'imaginaire populaire mexicain, de celle du « licenciado ». Pour le moment, signalons que, tout comme au lapin, il lui propose un arrangement, mais cette fois-ci la proposition est matérielle : « el oro del mundo, las perlas de la virgen, lo que quieras »⁴⁵⁷. Le Minotaure/licenciado n'arrive pas à résister à la tentation quand Alicia secoue sa cape car il charge aussitôt (« Embistió »). Avant de mourir sous l'épée d'Alicia, il lui dit : « Te puedo dar la realidad ». « Alicia extrajo la navaja. Cerró los ojos y se concentró en el frío acero hasta transformarlo en bisturí laser. Lo demás fue sencillo. Emergió agotada. Hastiada de su oficio »⁴⁵⁸. Et à ce stade le lecteur peut être également épuisé... Le verbe « embestir » ajouté aux images

⁴⁵⁶ Nelson Darío González, *op. cit.*, p. 357.

⁴⁵⁷ Gerardo Horacio Porcayo, *op. cit.*, p. 168.

⁴⁵⁸ *Ibidem*, p. 168-169.

phalliques de l'épée et du bistouri, quoique déplacées sur le personnage féminin, donnent une connotation sexuelle à la scène, qui se confirmera brutalement quelques lignes plus loin.

Mais juste avant, le lecteur dispose enfin d'une explication scientifique de tout ce qu'il vient de lire. On enlève des électrodes à Alicia, il est précisé qu'elle et d'autres personnages se trouvent dans un hôpital de « servicios mentales », qu'elle vient de sauver le président (ou le monde, comme le précise le personnage) et enfin : « Estaba harta de ser la experta en eliminación de traumas, de hundirse, vía computadora y realidad virtual, en psiques rebosantes de patologías »⁴⁵⁹. L'assimilation du texte au *neuropunk* ne peut se faire qu'après avoir lu l'ensemble. L'explicitation/explication du *novum* est parallèle à l'acte de quitter le lieu du chaos ambigu et de se retrouver dans un cadre plus « normal » qui, avec la mention de ce président, nous incite à faire le lien avec le hors-texte.

Le cadre temporel de l'écriture de la nouvelle oscille entre 1994 et 1996. La description, même sommaire, du « licenciado » (dernier avatar du lapin mutant) ressemble beaucoup à Carlos Salinas de Gortari, président entre 1988-1994. On peut donc à juste titre se poser la question du sens de la proposition du « licenciado »⁴⁶⁰ : « te puedo dar la realidad ». Au niveau de la diégèse, cela voudrait dire tout simplement qu'il permettrait au personnage d'Alicia de sortir de sa tête, de ce chaos ambigu. Et si on cherche à transposer à la réalité extratextuelle, cela ouvre la voie à une interprétation politique liée au contexte mexicain de ces années-là. Ce lieu du chaos ambigu ne peut-il être une métaphore du Mexique néolibéral ? Ce Mexique qui a oscillé entre l'entrée en vigueur du TLC en 1994 et la signature des accords de San Andrés entre le président suivant (Zedillo) et la guérilla néo-zapatiste, accords restés lettre morte ? Entre ces deux moments, un candidat à la présidence est assassiné, ce qui sème le chaos. S'agit-il de la métaphore d'un pays dont la constitution est issue d'une révolution mais dont le modèle économique est

⁴⁵⁹ *Ibidem*, p. 169.

⁴⁶⁰ Il ne faut pas oublier qu'au Mexique l'ère des « licenciados » se réfère à l'arrivée au pouvoir des civils. En 1946, cette nouvelle époque est inaugurée par Miguel Alemán, premier président du Mexique post-révolutionnaire à ne pas être militaire. Ces « licenciados » étaient diplômés des grandes universités nord-américaines. Salinas de Gortari en était un emblème.

capitaliste ? Le Mexique, le lieu du chaos ambigu. Quelle réalité peut-il proposer, ce président-licenciado ? N'est-ce pas une ruse pour ne pas dévoiler des faits cachés ? Faut-il comprendre « vérité » à la place de « réalité » ?

Le dénouement de la nouvelle est un anti-dénouement, tant l'anecdote s'embrouille ou montre des plis cachés. Une fois dans sa chambre, Alicia retrouve dans l'une de ses poches les pépites d'or (tels des *hrönir* de Tlön). Avec inquiétude, elle plonge sa main dans l'autre poche... Devant elle, le lapin a pris des dimensions humaines. Il se jette sur elle et la viole.... Au beau milieu de cette scène de violence, un terme sur l'anatomie d'Alicia surprend (ou plutôt, cloche) : « Alicia sintió que su cabeza giraba vertiginosamente mientras la enorme erección penetraba más allá de su cavidad incubadora »⁴⁶¹. Curieuse façon de se référer aux organes génitaux féminins... Le lecteur n'a pas le temps d'intégrer cette altérité lexicale car le récit s'achève, avec les mêmes mots avec lesquelles il avait commencé : « El vómito... », sauf qu'après la phrase reprise dans le titre, « el caos ambiguo del lugar », des chiffres viennent vraiment clore le texte : « 02.04.93. 16 :10/18.08.93. 00 : 51 »⁴⁶², comme des dates et des heures en provenance d'une montre digitale. Ces dates et heures, présentées comme un intervalle de quelques mois au cours de l'année 1993, peuvent-elles correspondre à l'écriture de la nouvelle, à sa conception ? Par leur place typographique elles remplacent la façon traditionnelle de consigner la date et le lieu d'écriture d'une œuvre par son auteur. Mais leur aspect digital, associé à la mention d'une montre dans les lignes précédentes, fait penser qu'elles font partie de la diégèse. À la circularité du texte s'ajoute la confusion entre niveaux narratifs, l'extra-textuel et le textuel. D'autre part, l'identité du personnage également reste floue : femme ou machine ? De sorte que le lecteur est invité à relire le texte (s'il en a le courage... ou l'obligation) pour trouver des indices sur l'identité d'Alicia. Des phrases comme « Alicia hizo de sus laberintos neuronales un dedalo perfecto »⁴⁶³ ou « [r]ebuscó en su conciencia el sentimiento de venganza »⁴⁶⁴ ou « [s]u mente se convirtió en una

⁴⁶¹ Gerardo Horacio Porcayo, *op. cit.*, p. 169.

⁴⁶² *Ibidem*, p. 170.

⁴⁶³ *Ibidem*, p. 166.

⁴⁶⁴ *Ibidem*, p. 167.

computadora. Fórmulas conformando el universo consensual » ⁴⁶⁵ qui, à la première lecture, et vu le caractère alambiqué du récit, passent un peu inaperçues, suggèrent soudain l'existence de plis cachés pouvant révéler une intelligibilité dissimulée, tout comme le lapin de Dalí. La nouvelle de Porcayo parvient à fondre fond et forme. Même laborieusement, son projet esthétique postmoderne cristallise dans son texte, et les thématiques du courant *cyberpunk* lui servent de véhicule efficace pour construire sa poétique du chaos.

Les nouvelles appartenant au *cyberpunk* sont celles qui mettent le mieux en lumière la critique d'un monde devenu machine. Il ne s'agit pas d'une *hard science fiction*, ce versant du genre qui s'appuie sur une complexité scientifique nécessitant des connaissances pointues pour pénétrer dans ses univers fictionnels, mais des fictionnalisations des sociétés du non-sens créé par la technocratie, fondées sur la recherche des grands profits. Marc Angenot parle d'une « inintelligibilité rationnelle » pour qualifier une étape du récit science-fictionnel dans laquelle la foi dans la rationalité du progrès a été dépassée : « Cet oxymoron est essentiel : c'est un monde structuré et monstrueux, fonctionnel et débile, compact et fluide, barbare et hyper-civilisé, totalitaire et cloisonné, où règne la violence feutrée de l'irresponsabilité générale » ⁴⁶⁶. Ces jeux de contradictions sont d'autant plus effroyables qu'ils font penser aussi bien aux univers diégétiques décrits par les nouvelles *cyberpunks* qu'à ce qui se passe *maintenant*. La gageure de ces textes est de représenter ce monde-là, son fonctionnement et le processus menant à cet état de société, le tout en rendant intelligible (lisible) quelque chose qui ne l'est pas. Si le catastrophisme relève des théories de la discontinuité qui postulent qu'un état donné est la conséquence d'une rupture ⁴⁶⁷ (et que l'histoire est une suite des ruptures ou de crises), les dystopies en général, et le *cyberpunk* en particulier, sont des tentatives de dire ce morcellement, de représenter le non-sens, de s'engouffrer dans les entrailles de la méga-machine pour mieux la conjurer.

⁴⁶⁵ *Ibidem*, p. 168.

⁴⁶⁶ Marc Angenot, *op. cit.*, p. 236.

⁴⁶⁷ Grégori Jean, *op. cit.*, S/P.

Cependant, au milieu de ces éclats informes (de cette « structuration », selon le néologisme créé par Nancy) on perçoit des mouvements relativement harmonieux. C'est comme si d'une forme rhizomique émergeait une suite d'accords parfaits se répétant à intervalles réguliers. Il s'agit du mouvement inhérent à toute métamorphose. Ce motif ou figure, la métamorphose, est présent dans presque toutes les nouvelles étudiées jusqu'ici, plus largement que celles qui s'inscrivent dans le courant *cyberpunk*. Pour Francis Berthelot, dans le genre science-fictionnel, centré sur le principe de la mutation au sens large, tout est « prétexte à métamorphose »⁴⁶⁸. Il ne s'agit pas d'une métamorphose centrée sur l'homme mais d'une métamorphose généralisée. Si elle est généralisée, c'est parce qu'elle ne se limite pas à l'homme (le sujet) mais comprend d'autres paramètres : l'agent (qui provoque le changement ?), le processus (comment se déroule-t-il ?) et le produit (quel en est l'aboutissement ?)⁴⁶⁹.

Dans les récits étudiés, le paramètre de la métamorphose généralisée le plus mis en avant est le sujet. Au sein de celui-ci, ce que Berthelot dénomme le substrat (ce qui est « effectivement transformé »⁴⁷⁰ chez le sujet) prend plus d'importance. Que ce soit le corps dans son ensemble ou une donnée de base comme la taille ou la consistance (monstruosité de Yoni Rei chez Pepe Rojo ou du chef de la bande des Panchólares chez César Rojas ; femmes devenues stalactites chez Ignacio Padilla, femme transformée en petite fille chez Horacio Porcayo, un corps séparé de sa tête chez Pepe Rojo), ou une partie du corps (implant oculaire chez Rojo, excroissances ou déformations d'un organe chez Rojo ou Porcayo), la métamorphose porte d'abord sur l'extérieur ou le visible. En tant que vecteur d'identité (car garant de l'unité du sujet), l'enveloppe extérieure que constitue le corps est le lieu d'une reconnaissance par rapports aux autres corps. La solitude du monstre est celle de celui qui se sait différent dans le regard d'autrui. Quand la monstruosité va de pair avec l'hybridisme, comme dans le cas extrême de Yoni Rei, la limite de la reconnaissance est repoussée dans un ailleurs

⁴⁶⁸ Francis Berthelot, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁶⁹ *Ibidem*.

⁴⁷⁰ *Ibidem*, p. 17.

très périphérique. Toutes ces figures déformées sont à l'image de ce corps littéraire (ce corpus) à la recherche d'une reconnaissance. L'importance des thématiques de la transformation du corps, de la monstruosité et de l'hybridisme dans la science-fiction mexicaine plus récente⁴⁷¹ montre bien que celles-ci sont un véhicule privilégié du discours méta-textuel.

Mais le substrat de la métamorphose implique également des éléments intérieurs, les « facultés de l'être », c'est-à-dire des modifications des capacités mentales ou des acquisitions de pouvoirs que l'homme normal ne possède pas⁴⁷². Dans notre corpus, la plupart du temps cela relève davantage de la perte que d'une véritable augmentation, la déshumanisation impliquant une régression (Schwarz, Rojas, Rojo), tout comme peut l'être la disparition de la conscience citoyenne (Pacheco). En tout cas, ces métamorphoses intérieures relèvent davantage du sens figuré, tout comme des facultés telles qu'un cauchemar partagé (*Beñ*) ou la capacité de prendre l'énergie de ses agresseurs (les femmes violées chez Padilla). Leur rapport avec la science et la technique sont plus que minces. Il s'agit surtout de métaphores des effets d'un mode de fonctionnement sociétal sur l'ensemble du « groupe humain », dernière catégorie du substrat selon Berthelot, très privilégiée dans la science-fiction plus classique. D'autres facultés, telles que pénétrer l'inconscient de quelqu'un (Porcayo), enregistrer des images avec un implant oculaire (Rojo), créer un langage aléatoire (Rojo), s'inscrivent davantage dans la mécanique science-fictionnelle mais sont étroitement liées à l'agent de la métamorphose, donc déconnectées du sujet qui les subit.

Quant à l'agent des métamorphoses, selon Berthelot, il faut tenir compte de son identité et de son but⁴⁷³. Dans la plupart des récits abordés, l'agent des métamorphoses n'est pas un être ou une entité identifiable. Qu'il s'agisse de la nature elle-même (les femmes-stalactites) ou des détenteurs du pouvoir (à l'origine des catastrophes nucléaires, des expériences sur l'humain, voire des mécanismes de contrôle de la

⁴⁷¹ *Teknochtitlán: 30 visiones de la ciencia ficción mexicana*, éd. Federico Schaffler González, Primera edición, Ciudad Victoria, Tamaulipas, Gobierno del Estado de Tamaulipas, 2015, (« Colección Agua firme »).

⁴⁷² Francis Berthelot, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁷³ *Ibidem*, p. 49.

démographie), la surpuissance de l'agent est proportionnelle à sa corporéité diffuse. Son but ne l'est moins ; il s'agit souvent d'une pure entropie poursuivant son mouvement par inertie ou de projets utopiques retournés sur eux-mêmes et n'exhibant que leur côté insensé.

Dans l'intégralité des récits présentés, le processus de la métamorphose en soi est passé presque intégralement sous silence. Que ce soit la technique (le comment, par quel moyen), ou la cinétique (de quelle manière se déroule la métamorphose), ce sont des éléments très accessoires dans notre corpus. Il est évident que ce qui compte est davantage le sujet. C'est dans cette logique que s'inscrit la faible présence du *novum* technologique ou scientifique, même dans les nouvelles dont la base est une supposée avancée technoscientifique, comme dans le *cyberpunk*. Quant au produit (le résultat de la métamorphose), son type (aspect minéral des femmes stalactites, animalité ou monstruosité hybride de bon nombre de personnages) est à mettre au même niveau d'importance que son futur (que va-t-il advenir du produit), lequel, dans la presque totalité des récits, se solde par la mort du sujet, sinon par la mort de la planète. Il peut difficilement en être autrement, car la logique du produit (le pourquoi de la métamorphose) est à rapprocher de ce que Nancy appelle une « catastrophe du sens »⁴⁷⁴, tellement la mort de l'homme, de l'humanité, de la planète, de tout existant est un dénouement tragique qui ne révèle rien du tout : l'apocalypse sans royaume selon Anders⁴⁷⁵. Ou bien si : cela révèle le non-sens de la méga-machine nous menant à notre perte et la capacité de la fiction (et de la science-fiction) à mettre en lumière son imposture.

Si les nouvelles de notre corpus montrent des positions diverses devant la possibilité de la fin (dés-espérance, disponibilité hospitalière, cynisme voire nihilisme), toutes mettent en place un rapport dynamique entre les balises temporelles ayant pour effet un présent en expansion qui redouble de façon spéculaire l'acte de lecture (des lectures). Ces lectures plurielles, nourries par l'histoire, par un contexte qui continue d'avancer, produisent un corpus également en expansion. Les jeux de montages temporels qu'elles mettent en œuvre servent un projet pluriculturel et

⁴⁷⁴ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁷⁵ Christophe David, *op. cit.*, p. 194.

politique dont le maître mot est l'hybridisme. La « mexicanité » apparaît épurée et cela malgré même l'hybridisme des formes qui peuplent ces récits, et malgré l'éclatement de l'espace emblématique que constitue la ville de Mexico. Les métamorphoses généralisées qui les traversent sont des reflets des images-lucioles, la marque textuelle de la recherche d'une nouvelle forme (ou formes) cherchant, non plus à intégrer le canon national, mais à le transformer depuis leur position périphérique, en percutant son centre pour laisser éclater la nouveauté.

Troisième partie

**Et si ce n'était pas la fin du monde mais la naissance de mondes
pluriels ? D'autres formes pour la science-fiction mexicaine**

C'est qu'il n'y a pas trente-six manières de recommencer un monde.
Il faut recommencer par le commencement⁴⁷⁶

⁴⁷⁶ Jean Clet-Martin, *op. cit.*, p. 11.

Autodérision et parodie : l'humour comme pivot entre extrapolation et analogie

No por mucho megaRam carga Windows más temprano⁴⁷⁷

Le modèle de l'extrapolation, auquel s'attachent les nouvelles vues jusqu'ici, a une valeur prédictive sur notre monde, que ce soit à court, moyen ou (très) long terme. Le modèle de l'analogie propose des reflets déformés de notre monde ; elle instaurerait un autre temps, hors du nôtre. Mais il peut y avoir un territoire intermédiaire où la prédiction de ce qui pourrait arriver se mêle avec ce qui arrive. Nous ne serions ni dans ce présent intensifié que les nouvelles *cyberpunk* mettent en place ni dans une autre trame temporelle. Dans certains textes, passé, présent et futur fusionnent ; prédiction et reflet analogique (et parabolique) s'entrechoquent, produisant une secousse. Ce lieu de pivot, de frottement, voire de désidentification des catégories est celui du rire. Les nouvelles de science-fiction mexicaine, à travers les exemples abordés dans la partie précédente, prennent position, par rapport à l'état de nos sociétés, à travers des prédictions désolantes. Mais la science-fiction peut également être le lieu où s'exprime un besoin de se consoler d'en être là et/ou de se diriger inéluctablement vers cela.

Le premier chapitre de l'ouvrage de Daniel Sibony *Les Sens du rire et de l'humour* s'intitule « Rire c'est se secouer l'identité »⁴⁷⁸. En effet, c'est de cela qu'il s'agit dans certaines nouvelles de notre corpus. Qu'il s'agisse d'identités génériques, d'identités collectives ou individuelles, l'humour les secoue, les décape, au point que leurs contours deviennent de fines couches facilitant l'osmose entre ces identités désidentifiées. Ces textes invitent au jeu, à se moquer des autres comme de soi-même, à se moquer des formes identifiées à travers la parodie : « Le ressort majeur

⁴⁷⁷ Anna Fernández Poncela, « La cultura popular: los refranes hoy », [En ligne : <http://www.cervantesvirtual.com/>]. Consulté le 15 avril 2020, S/P.

⁴⁷⁸ Daniel Sibony, *Les Sens du rire et de l'humour*, Odile Jacob, Paris, p. 15.

du comique : se prendre pour ceci ou cela ; se faire prendre par d'autres pour ce qu'on est ou ce qu'on n'est pas ; faire prendre un mot pour une chose ; une partie pour un tout ; etc. »⁴⁷⁹ Autant de situations que nous trouverons dans les textes présentés dans cette sous-partie. Le malentendu (confusion) comme base de l'humour sert à mieux pointer le malentendu (divergence) que ces textes expriment sur l'état de notre monde en général et du Mexique en particulier.

Alberto Chimal, « Veinte de robots » (*Siete. Los mejores relatos de Alberto Chimal*, 2012)

Dans la première partie de ce travail, nous avons exposé les apports de cet écrivain à la réflexion sur la science-fiction mexicaine. Dans ses écrits théoriques Chimal souligne la nécessité de trouver une catégorie ou étiquette moins contraignante pour une production littéraire qui ne se reconnaît pas dans la dénomination « science-fiction ». Nous tenterons de montrer, à travers l'analyse de quelques fictions de cet auteur, par quels mécanismes il parvient à concrétiser ce projet d'écriture. Antonio Jiménez Morato réunit dans le recueil *Siete* une série de textes de Chimal déjà publiés et des inédits, « Veinte de robots » faisant partie des derniers⁴⁸⁰.

Le texte est composé de vingt micro-récits numérotés selon un système binaire sur la base des possibilités de permutation des chiffres 1 et 0 dans une suite de cinq chiffres. Un seul micro-récit, le premier, échappe à ce système. Ces chiffres remplissent la fonction de titres et cherchent à reproduire le langage informatique. Certains de ces micro-récits prennent des allures de paraboles de l'existence humaine, l'ensemble ayant une dimension parodique visant cet objet de fantasmes : le robot. Créature issue l'imagination humaine, concrétisée par le pouvoir de la science et de la technique, ses antécédents (mannequins ou autres entités inorganiques venant à la vie) ont peuplé notre imaginaire. La

⁴⁷⁹ *Ibidem*, p. 19.

⁴⁸⁰ Ce texte sera la contribution d'Alberto Chimal à l'anthologie *Teknochtitlán* publiée en 2015. *Teknochtitlán: 30 visiones de la ciencia ficción mexicana*, op. cit.

première scène condense une série de procédés et motifs. Nous la reproduisons *in extenso* :

00000

- Los sueños de los robots saben a aceite y a electricidad, como los de cualquiera. Pero tienen flores y cristales que nadie más puede ver, angustias más insondables, trampas lógicas...
- ¿También los sueños de los humanos saben a aceite y a electricidad, maestro?
- Los robots, dentro de varios siglos, crearemos la tecnología para enviar sueños a los humanos del pasado remoto. Impulsados por ellos, los humanos empezarán (o empezaron) a construir robots. No es verdad que ellos sean nuestros creadores, como dicen algunos descarriados. ¿Ha descargado y estudiado todas sus lecciones de religión, jovencito?⁴⁸¹

La suite de cinq zéros rompt avec la logique binaire des autres titres des micro-récits qui comportent toujours les chiffres 1 et 0. Le zéro renvoie à la course de l'astre solaire consistant dans un demi-cercle involutif qui se voit complété par un demi-cercle évolutif. Il évoque l'image de l'œuf cosmique, ici transformée en spirale ou sinusoïde avec cette suite de cinq zéros. Le zéro, concept découvert par les mayas et lié au mythe de la création du soleil, est non seulement le signe numérique sans valeur (le vide), mais également celui qui confère de la valeur aux autres chiffres (par l'addition, la soustraction ou la division) ou qui absorbe la valeur des autres (par la multiplication). Ces premières considérations pointent la valeur germinale de ce micro-récit, soulignée par sa place liminaire.

Il est significatif que le récit s'ouvre sur une référence intertextuelle reconnaissable par le lecteur de science-fiction, en reprenant des éléments du titre du roman de Phillip Dick déjà mentionné (*Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?*). En outre, le titre, ainsi que le contenu de l'ensemble de micro-récits (des estampes ou portraits de « vie » de robot), sont à rapprocher de *I, Robot* d'Isaac Asimov. Les allusions intertextuelles à des œuvres de science-fiction ponctuent la lecture de ces micro-récits. Ces intertextes multiples pourraient remplir une fonction précisément de « multiples » au sens mathématique. Ils produisent un effet de dilatation : le succinct (les micro-récits) se déploie dans l'acte de

⁴⁸¹ Alberto Chimal, « Veinte de robots », in Antonio Jiménez Morato, (éd.). *Siete: los mejores relatos de Alberto Chimal*, Madrid, Salto de Página, 2012, p. 205-216, p. 205.

lecture, la référence intertextuelle étant le déclencheur de ce déploiement. Ces intertextes rencontrent un architexte absent, car la dénomination générique n'apparaît nulle part dans le volume *Siete*. Ce sont ces robots, en tant que personnages emblématiques du genre science-fictionnel, qui l'identifient sans le dire. Le titre même contribue à désigner par omission. En effet, nous pouvons nous questionner sur cette case vide entre « Veinte » et « de » : manque-t-il un substantif qui qualifierait même de façon très générale ce que nous sommes en train de lire ? Il s'agit de vingt formes créatives dont le surgissement est étroitement lié à une culture science-fictionnelle partagée. Il s'instaure donc un pacte de lecture fondé sur cette dernière. Cela correspond, comme l'ont souligné bon nombre de spécialistes, à une particularité du genre de la science-fiction en général, à savoir son rapport avec un lectorat qui constituerait un groupe fermé de connaisseurs partageant un intérêt quelque peu exclusif pour celui-ci. Chaque micro-récit contenant des renvois à d'autres textes de science-fiction, la culture science-fictionnelle du lecteur est mise à l'épreuve. Cependant, l'absence d'embrayeurs génériques en dehors du texte (l'architexte) vient questionner cette vision du lectorat de science-fiction comme *ghetto*. Toute une réflexion en filigrane sur la science-fiction traverse ces micro-récits. Aux deux mécanismes transtextuels mentionnés (intertextualité, architextualité) vient s'ajouter un troisième mécanisme : la métatextualité.

Dans ce premier micro-récit, Chimal condense en quelques lignes des procédés et thématiques propres au genre. En premier lieu, nous pouvons partir du constat que ce micro-récit liminaire consiste en un dialogue science-fictionnel type (selon la typologie établie par Langlet) entre celui qui possède un savoir et son disciple. Ce dialogue au présent met en scène un monde dans lequel cohabitent deux types de vie, l'organique (les êtres humains) et l'inorganique (les robots). Mais le cadre de l'énonciation (un échange dans un lieu de savoir) évince les humains de ce même cadre : ils deviennent d'emblée les autres. De plus, ce dialogue ajoute une autre référence à la culture science-fictionnelle partagée. En effet, il fait penser à la scène de clôture d'un des films *La planète des singes*, dans laquelle un maître raconte aux petits singes

l'histoire de l'émergence de ce monde qui a évincé les humains de leur place à la tête du vivant.

Les explications du maître dessinent à peine l'étrangeté globale ; elles se centrent plutôt sur son origine, et cela à travers un paradoxe temporel, thème de prédilection de la science-fiction. En effet, ce discours parle de l'autocréation des robots. Ces machines auraient elles-mêmes insufflé aux humains le désir de concrétiser de vieux rêves. Nous pouvons percevoir une dimension prométhéenne et le mode opératoire de la pensée religieuse, soulignés dans la dernière phrase. S'émanciper de son créateur, s'autodésigner comme son propre concepteur signifie évincer Dieu, le créer à son image, tout comme l'a fait *Homo sapiens* qui, en créant Dieu s'est sacré lui-même.

Le résultat est la création d'un autre monde, qui se déploie dans les autres micro-récits. Le caractère exponentiel de cette création est souligné par la suite des cinq zéros, comme image d'un nid d'où éclore d'autres mondes possibles. Un nid fait à partir d'un langage lié à la science et à la technique : le langage de la machine elle-même. Ce langage chiffré se transforme en autre chose, en discours fictionnel. La phrase initiale du maître décrit les rêves des robots comme une pensée hybride mêlant des éléments disparates. Dans leur disposition syntagmatiques, ces éléments suggèrent le mouvement allant de la machine à l'humain (huile, électricité ; fleurs et cristaux ; angoisse insondable) et culminant sur un élément commun aux deux : les pièges logiques. Dans l'univers de cette micro-fiction, l'humain est détrôné en tant que détenteur du pouvoir de rêver et de créer. Celui-ci étant déplacé sur l'objet rêvé et créé, ces micro-fictions suggèrent le paradoxe d'une imagination émancipée de celui qui l'héberge. La somme de tous ces éléments configure l'idée d'un genre qui s'autoalimente, ce qui contribue à donner de l'épaisseur à la dimension métatextuelle.

À partir de cette première mise en situation, le micro-récit suivant instaure l'étrangeté globale. Le monde des robots prend forme :

00010

- Entre mis últimas palabras – explica HAL 9000 a través de la médium, quien es una andreida apropiadamente vieja- estuvo esta frase: « Ahora me siento mucho mejor... »

Los robots alrededor de la mesa se estremecen. La médium sigue en su trance, desconectados todos sus sensores, comunicándose con un lugar que a los seres electrónicos les parece aún más misterioso que a los seres humanos, porque todos saben que HAL 9000 es un personaje de ficción, salido de una antigua película.⁴⁸²

La constitution de l'étrangeté globale à partir d'une culture science-fictionnelle se confirme avec la référence à la nouvelle d'Arthur C. Clarke, *La sentinelle*, et surtout à sa version cinématographique dirigée par Stanley Kubrick (et dont il a coécrit le scénario avec l'écrivain). HAL est devenu un personnage classique du genre, emblème de l'Intelligence Artificielle qui déraile. Le néologisme « andreida », impliquant une distinction de sexe entre robots, contribue à créer l'impression d'un monde *autre* au sein duquel la langue s'adapte au *novum*. Cependant, une autre référence cohabite dans ce micro-récit. En effet, la vieille médium fait penser à une scène emblématique du film fantastique *The Others* d'Alejandro Amenábar de 2001. Ce lieu atteint par la médium, où se trouve HAL 9000, correspond à ce qui, dans l'imaginaire des humains, est l'au-delà, le lieu des morts. La médium communique avec un au-delà qui est le monde de la fiction, ou la base de données de la culture science-fictionnelle. La coïncidence de la date 2001, de la diégèse pour le film de Kubrick, de production pour celui d'Amenábar, suggère un croisement porteur de sens entre les deux références. En effet, ce micro-récit instaure un amalgame entre deux genres, la science-fiction et le fantastique, qui, de fait, correspond à la façon dont Alberto Chimal aborde la question des étiquettes génériques. Dans les micro-récits suivants foisonnent les références à d'autres films de science-fiction (par exemple *Terminator* de James Cameron), les parodies de films catastrophe (de type *Godzilla*) ou appartenant à la culture de masses (*Astroboy* ou *Naruto*). L'hybridisme de l'ensemble correspond au programme d'écriture de l'auteur et à son intention de brouiller les frontières, qu'elles soient génériques ou de hiérarchisation culturelle.

Une fois ce monde autonome instauré, d'autres éléments viennent souligner un rapport en miroir avec le nôtre. Par exemple, la plupart des robots portent des noms d'outils (Alfonso Broca, Benito Punzón, la petite Cincel, Polipasto, Cortafrío, Rondana, Alicate, Escariador, Terraja, Gramil,

⁴⁸² *Ibidem*, p. 205-206.

Goniómetro). Cette prolifération d'outils se condense dans l'image de l'*Homo Faber*, l'homme technique, celui qui produira la technologie pour créer des machines et des robots. Dans le film de Kubrick (sur lequel Chimal a écrit des articles⁴⁸³), une scène devenue célèbre juxtapose en une ellipse de milliers d'années l'image de l'os devenu arme empoignée par un hominidé et celle de la navette spatiale en orbite, avec l'accompagnement du *Danube Bleu* de Strauss : une métaphore du bond exponentiel réalisé par l'humanité grâce à la maîtrise de la technique. Dans « Veinte de robots », ces derniers portent en eux-mêmes des marques de leur origine, de leur préhistoire. Cet effet de condensation trouve un écho dans la forme hyper-brève choisie par l'auteur et c'est l'un des procédés employés par lui pour amalgamer fond et forme. Les robots ont le nom de leur fonction, tout comme cela a été l'origine des patronymes pour les êtres humains. Ce jeu spéculaire basé sur l'origine de la culture patronymique (propre à notre espèce) souligne le caractère de parabole de l'existence humaine de ces micro-récits. En effet, certains se présentent comme des scènes de notre quotidien fait de précarité, mal-être au travail, ambition et faux-semblants du monde des mass-media. Les situations vécues par les robots entrent dans un rapport d'analogie avec les dérives de nos sociétés. Il en est ainsi du robot « *free lance* »⁴⁸⁴, qui cherche à gagner sa vie avec de petits boulots ou du « Señor Granete », qui met fin à ses jours et dont un collègue culpabilise de ne pas avoir vu venir ce geste ; ce même collègue montrant des signes de mal-être (comme le « tic en la pinza derecha » et son « programado estado de ebriedad y descontrol »⁴⁸⁵). Il y a aussi le cas d'un robot star d'un *reality show*, dont il reprogramme le scénariste pour qu'il donne plus d'envergure à son rôle. Tous ces exemples questionnent avec humour notre condition présente, de même que notre rapport à la technique. Le progrès dont elle est censée être garante apparaît « personnifié » chez ces robots comme un tissu de postures. Posséder la technique ne fait que mettre en lumière les inégalités face à cette possession.

⁴⁸³ Alberto Chimal, « El amanecer del hombre », *CIENCIA ergo-sum*, vol. 6 / 2, 1999, p. 217-220.

⁴⁸⁴ Alberto Chimal, « Veinte de robots », p. 206.

⁴⁸⁵ *Ibidem*, p. 207.

Comme cela apparaît dès le premier micro-récit, à la dimension intertextuelle s'ajoute une dimension métatextuelle. Le micro récit 01111 porte un sous-titre (c'est le seul) entre parenthèses : « (O PRIMER CAPÍTULO DE UNA NOVELA NEGRA) »⁴⁸⁶. Le fait de nommer explicitement le genre littéraire s'appliquant à ce micro-récit établit un jeu de grandeurs paradoxal : il est une petite fraction d'un ensemble plus vaste, d'un genre se situant, quant à la taille, à l'extrême opposé : le roman. D'autre part, il s'agit du roman policier, sous-genre souvent rapproché de la science-fiction par la dynamique de lecture qu'il met en place. Il s'agit également du premier micro-récit à la première personne. La présence de ce moi narrateur qui, dans ce cas précis, cherche à définir ce qu'il écrit, fonctionne comme un miroir inversé aussi bien de l'auteur et de sa réticence à se voir enfermé dans une quelconque étiquette que de l'omission renfermée dans le titre du texte contenant (« Veinte de robots »).

Par la suite, la figure de l'auteur apparaît avec plus de netteté à travers l'autoréférentialité. En effet, le micro-récit 10000 est une allusion à sa nouvelle « Se ha perdido una niña », à laquelle nous consacrons le dernier chapitre de ce travail, dans laquelle utopie, fantastique et science-fiction entrent en synergie. À ces références s'ajoute ici le *comic* mettant en scène des super-héros, faisant de ce micro-récit une illustration de la définition de la science-fiction de Gabriel Trujillo Muñoz vue comme monstre hybride et paradoxal :

10000

Mi sobrina vive en un mundo paralelo en el que las cosas son muy distintas de como son aquí. Ella nos escribe con frecuencia y nos cuenta. Por ejemplo, dice, hay más robots, son más inteligentes, y uno de los más conocidos, el ruso Gramil, es una especie de superhéroe, que viaja por el mundo ayudando a la gente y capturando criminales diversos con su hoz y martillo. Lo más curioso de todo es que este Gramil, además de muy fuerte, parece ser verdaderamente honesto y bondadoso, al contrario de nuestro Capitán América (que es un agente de la CIA con mallones) o de Batman (que, la verdad, es únicamente un psicópata con mucho dinero).

Outre l'autoréférentialité à sa nouvelle « Se ha perdido una niña », ce micro-récit est une fictionnalisation de la réflexion de Chimal sur le

⁴⁸⁶ *Ibidem*, p. 212.

comic et le monde de super héros. Dans son article « ¿Quién vigila a los vigilantes ? »⁴⁸⁷, Chimal s'arrête sur le cas de *Watchmen*, le *comic* écrit par Alan Moore et illustré par Dave Gibbons, récemment porté au petit écran sous forme de série télévisée. Le micro-récit condense l'idée de ce *comic* sur un monde parallèle dans lequel les super héros existent vraiment, en ajoutant l'élément justifiant sa présence dans le texte conteneur : les robots. Il est à remarquer que le narrateur s'exprime depuis un lieu où *Captain America* ou *Batman* font partie d'un patrimoine commun, malgré leur supercherie. Nous pouvons nous demander où sont passés *El chapulín colorado* ou *Señor Barrio*, héros de la télévision, héros de la rue, personnages emblématiques d'une culture mexicaine dans laquelle les héros masqués, « vraiment honnêtes et généreux », peuplent l'imaginaire collectif. Ce monde alternatif, comme souvent dans le *comic*, reproduit une géopolitique bipolaire qui éjecte les cultures périphériques.

Si certains des micro-récits sont des paraboles de notre quotidienneté, d'autres le sont plutôt d'un passé archaïque. Le micro-récit 01100 décrit une sorte de *performance* réalisée par le robot Benito Punzón :

Pero el más curioso de todos estos artistas es Benito Punzón, quien cada noche aparece en el escenario, impecablemente vestido, y no utiliza ningún instrumento ni siquiera su altavoz integrado. En cambio, zumba como planta eléctrica, martilla como antigua caja registradora, incluso imita el rascar de la piedra en las minas profundas: todos esos sonidos que para los robots son signos del pasado más remoto, de antes de la existencia del primer cerebro electrónico. La mayoría nunca los ha escuchado en otra parte pero todos se conmueven: alguno tiembla, otro arroja chispas que son como lágrimas.⁴⁸⁸

Cette scène atavique fait penser à une version machiniste d'une danse du feu. Benito Punzón se mue, aussi paradoxal que cela paraisse, en totem inorganique fait uniquement de sons. Le rassemblement de robots décrit évoque une cérémonie au sein de laquelle des bruits mécaniques sont assimilés à des chants tribaux, qui touchent à quelque chose de « viscéral » chez ces créatures et, de la sorte, les rend « humaines ». La *performance* du robot les transporte à l'aube du temps,

⁴⁸⁷ Alberto Chimal, « ¿Quién vigila a los vigilantes? », *CIENCIA ergo-sum*, vol. 6 / 1, 1999, p. 99-102.

⁴⁸⁸ Alberto Chimal, op. cit., p. 211.

de leur temps, au mystère de leur existence, qui n'est autre que l'étincelle de l'intelligence humaine. La dernière comparaison, des étincelles assimilées à des larmes, arrive à point nommé et fonctionne comme une conclusion de ce processus d'humanisation de la machine. Mais la véritable conclusion de ce processus d'humanisation se trouve dans les deux derniers micro-récits :

00001

Uno, que así le decían, trabajaba como prototipo de los nuevos obreros de la planta y tuvo 1,6 horas libres (o bien 1:36 horas). Se dio cuenta cuando nadie fue a buscarlo durante dicho lapso.

Después se reanudaron las pruebas y demás actividades para las que Uno había sido diseñado y construido, pero el concepto de tiempo libre se había asentado en su cerebro electrónico y se asoció con la palabra libertad, que Uno tenía almacenada en su vocabulario pero no ligada especialmente a ninguna instrucción ni recuerdo de su propia experiencia.

Diez segundos más tarde (fueron las reflexiones más largas y torturadas de toda su vida), Uno comprendió que no era libre. Peor, que nunca lo había sido. Y aún peor, que el ser libre era, supuestamente, de lo más grandioso, de lo mejor que podía pasarle a una entidad consciente. Entonces tuvo su idea genial, su mayor inspiración, y acuñó una palabra nueva: NO | POSIBLE | CONCIENCIA | ALTERACIÓN | MAL | ESTAR, que más o menos podría traducirse como « amargura ».⁴⁸⁹

Le prénom, ou surnom, du robot, « Uno », par sa double nature d'adjectif numéral et de pronom (en espagnol), non seulement contribue à l'humanisation de la machine, mais rappelle également le système chiffré des titres des micro-récits. Dans ce cas précis, le chiffre 1 vient clore une suite de quatre zéros. La présence d'un moi narratif, appuyée auparavant par l'autoréférence, est dans ce cas-ci implicite, mais elle prend une ampleur supplémentaire avec ce patronyme qui, de plus, rompt avec la règle des robots portant le nom d'un outil. « Uno » est une pure immanence reléguée à la queue d'un groupe. Il postule une condition profondément humaine. Et ce qui est décrit dans ce micro-récit constitue une pure création humaine : le travail. Le concept apparaît quasiment absent du micro-récit ; il prend corps à travers ceux qui lui sont opposés (le temps libre, la liberté). La prise de conscience de « Uno » est de faire partie d'un engrenage qui mutile et qui contraint. Il s'agit d'une estampe taylorienne au sein de laquelle c'est l'outil lui-même qui souffre

⁴⁸⁹ *Ibidem*, p. 214-215.

d'aliénation. Le texte dépeint la déconnexion de soi-même et de l'état de nature. La perte d'un âge d'or, qui provoque ce sentiment au fond de soit (de « uno »), se condense dans un seul terme : l'amertume. Terme qui pourrait très bien être remplacé par un autre : l'insatisfaction ; un état prométhéen propre de l'humain. Le déplacement vers la machine des éléments propres à la condition humaine non seulement vise à souligner la mécanisation de nos vies mais suggère également la dimension métatextuelle du micro-récit. Georges Bataille, dans *La littérature et le mal*, écrit que la littérature est l'« enfance enfin retrouvée »⁴⁹⁰, qu'elle crée un sentiment de culpabilité chez l'écrivain, car il ne « travaille » pas quand il écrit. Si cela est valable pour la littérature en général, cela l'est *a fortiori* pour une littérature qui affiche ostensiblement une certaine frivolité, donc sa liberté. Les références puériles (*Astroboy*, *Naruto*) ajoutées à celles appartenant à la culture de masses (y compris les références science-fictionnelles) s'insèrent dans cette logique, de même que l'allusion à un état « infantin » de l'humanité (le temps des mythes, des légendes...), présent dans le dernier micro-récit :

01000

Hoy se cumple el primer aniversario de la desaparición de los robots.

Todo fue muy rápido y muy extraño: un día estaban aquí y al siguiente no. Dejaron plantados a quienes los esperaban, no estuvieron más en sus casas de metal y de plástico.

Nadie dijo nada en las noticias, nadie publicó nada en Internet, no salió nada en la televisión. Fue como si los robots nunca hubieran existido.

De hecho, en estos días se ha vuelto muy popular que la gente diga eso: que los robots no existen. Que nunca sacaron sus antenas ni sus tenazas. Que algunas máquinas industriales son llamadas así pero eso es todo. Que esos seres inteligentes y llenos de chispas son como los duendes, las hadas y otras criaturas en las que sólo creen (dicen) los ignorantes.

Y también se dice que la impresión que tenemos muchos es errónea: que no es que el mundo sea un poco más pequeño y más triste desde hace un año. Que así ha sido siempre.

Sólo me consuelan las leyendas, que apenas se escuchan, que todo el mundo dice no creer, de las figuras que se ven desde lejos, a veces ; de las pintas en las paredes con pinturas y mensajes

⁴⁹⁰ Georges Bataille, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1990, p. 10.

binarios ; de que los robots no se han ido, de que sólo están escondidos, esperando el momento de volver.⁴⁹¹

La disparition soudaine de l'objet rêvé et le sentiment de manque ainsi produit fonctionnent comme métaphore d'une Idée tant recherchée, dont l'évanescence rappelle le moment du surgissement de l'inspiration créatrice. L'imagination, les croyances, les dieux, font tous partie d'un monde en extinction. L'oubli de ces temps primordiaux produit un monde étriqué et rétréci qui a éliminé l'imagination et l'irrationnel. Paradoxalement, c'est un élément matériel (le robot) qui est ici symbole de ce monde immatériel qui se dissipe. Il s'agit d'une inversion des perspectives qui traverse l'ensemble des micro-récits. Chimal brouille les pistes en faisant cohabiter l'archaïque (croyances, légendes...) et une modernité marquée par l'immédiateté (Internet, télévision), ce qui s'intègre à la logique de déhiérarchisation culturelle qui régit l'ensemble. Un moment-clé quant à l'inversion de perspectives a lieu dans un autre micro-récit où un robot, Polipasto, prend des cours de magie et est prêt à :

ofrecer a robots chicos y grandes, obsoletos y avanzados, humanoides o no, un vistazo amable del mundo que no es físico, que no se rige con la lógica perfecta de los circuitos cerebrales estándar y que, por lo mismo, tanta desconfianza inspira a los ciudadanos eléctricos.⁴⁹²

La méfiance envers la technique se voit inversée et remplacée par une autre : celle envers le monde abstrait des idées humaines. L'inversion produit une équivalence entre deux formes de pensée et met en évidence la subjectivité inhérente à la méfiance envers tout système de pensée autre. Le texte invite ainsi à accepter une continuité entre des formes de pensée *a priori* antagonistes.

Dans le dernier micro-récit, le monde rêvé peuplé de robots est une création éphémère et fragmentaire, tout comme ces vingt micro-récits pourraient s'opposer à une forme plus « aboutie » et plus pérenne, comme le roman. En ce sens, ces micro-récits sont une prémisse du projet de littérature éphémère à travers les réseaux sociaux, la « tweeterature » (que nous aborderons ultérieurement). Les inscriptions sur les murs (des messages binaires) sont comme des étincelles de ce qui

⁴⁹¹ Alberto Chimal, *op. cit.*, p. 215-216.

⁴⁹² *Ibidem*, p. 208-209.

reste de l'idée imaginée, d'un moment d'inspiration qui reste en latence, prêt à resurgir ; comme le retour au point de départ de ces micro-récits, au moment de leur éclosion. Ces inscriptions rappellent ces images-lucioles qui sont toujours là quoique invisibles si l'on n'adopte pas la posture de retrait adéquate pour les percevoir. Leur forme chiffrée évoque le langage de la machine et de la technique. Cette même technique dont Chimal se servira pour son projet littéraire. La réapparition du moi narrateur à la fin du micro-récit, exprimant son espérance, révèle sa foi dans la création de nouvelles formes littéraires.

Si nous avons choisi de commencer cette deuxième partie avec ce texte d'Alberto Chimal, c'est parce qu'il trouble la distinction établie par Darko Suvin entre le modèle de l'extrapolation et celui de l'analogie. En effet, « Veinte de robots » propulse le lecteur dans un avenir où l'Intelligence Artificielle prend de l'autonomie par rapport à ses créateurs, en même temps qu'il nous propose un miroir de nos vies quotidiennes. C'est le ton parodique qui facilite le passage entre l'extrapolation et l'analogie. La question qui se pose est de savoir si la dimension parodique gomme la mécanique science-fictionnelle ou si la seule présence d'un thème science-fictionnel (ici les robots) justifie l'appartenance du texte au genre. Il s'agit de la même problématique présente chez Ray Bradbury et ses *Chroniques martiennes*. Ces robots inoffensifs et parodiques sont un contre-discours par rapport au *cyberpunk* et sa vision du progrès et de la technologie comme menace pour l'humanité, tout en montrant les travers de nos sociétés. Le message n'est donc pas univoque, pas plus que le rattachement au genre science-fictionnel. Au sujet de *2001 Odyssée de l'espace*, Chimal explique : « no es un alegato contra la tecnología ni un cuerpo de creenciasseudorreligiosas »⁴⁹³. C'est dans ce même espace interstitiel, ce territoire mouvant, que se situent non seulement « Veinte de robots » mais bon nombre de fictions d'Alberto Chimal.

Le projet littéraire d'Alberto Chimal fait également du pluriculturel un élément clé. Nous pouvons même déceler une volonté de s'éloigner du canon nationaliste pour embrasser l'universalité. Il cherche à placer la parodie dans un faisceau de références culturelles larges. Cependant, la

⁴⁹³ Alberto Chimal, *op. cit.*, p. 220.

parodie peut révéler tout son potentiel de pivot entre extrapolation et analogie quand elle plonge dans le Mexique profond.

Gonzalo Martré, « Los antiguos mexicanos a través de sus ruinas y sus vestigios » (*Visiones periféricas*, 2001)

Quand le Mexique cessera d'exister, il faudra reconstruire ce qu'il a été à partir de l'étude de ses vestiges. Gonzalo Martré nous propose une Apocalypse sous le sceau de la parodie. Sa nouvelle présente de façon hilarante le malentendu qui pourrait découler de l'interprétation des vestiges archéologiques d'une « civilisation » oubliée, la civilisation mexicaine. Dans un futur très lointain, les archéologues entreprennent un travail de compréhension de cette civilisation et des raisons de sa disparition. Les vestiges en question sont une accumulation hétérogène d'éléments provenant de la réalité extra-littéraire : livres, fragments de pellicules filmiques, revues sensationnalistes, etc., sans oublier la statue de la déesse Coatlicue. C'est ainsi que la thématique archéologique, comme une variante du voyage spatial dans la science-fiction, permet de critiquer, avec une bonne dose d'humour, les productions culturelles du pays et leurs traits constitutifs. Certes, le fait que la diégèse se situe dans un futur lointain fait que cette nouvelle corresponde au modèle de l'extrapolation. Cependant, l'humour et la parodie font que l'extrapolation perde en prédictibilité. De la sorte, le modèle de l'analogie (la lecture d'un état présent de culture) se juxtapose à celui de l'extrapolation futuriste. Martré réalise une déviation de ce que Roger Bozzetto présentait comme la particularité de la présence de l'archéologie dans la science-fiction, par rapport au genre fantastique. En effet, le scandale pour la raison provoqué par l'exhumation du passé dans le texte fantastique serait remplacé dans le texte de science-fiction par un effet d'étrangeté cognitive qui magnifie la raison. D'où cette dimension de l'archéologie comme variante du voyage dans l'espace dans la science-fiction⁴⁹⁴. Dans le texte de Martré se produit un décalage entre la raison magnifiée (du point de vue des personnages

⁴⁹⁴ Roger Bozzetto, *L'obscur objet d'un savoir: fantastique et science-fiction: deux littératures de l'imaginaire*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1992, p. 61-62.

scientifiques) et la consternation et/ou hilarité du lecteur découvrant en quoi consistent ces vestiges. Ce même décalage, qui s'appuie sur le jeu de perspectives créé par les temporalités (l'ici et maintenant, le futur lointain), produit l'amalgame entre extrapolation et analogie.

Nous pouvons percevoir un retournement de références comme les cycles des romans *Foundation* d'Isaac Asimov. Le premier roman de cette trilogie raconte la volonté de créer une encyclopédie colossale en prévision, grâce à la psycho-histoire, de la disparition de l'Empire galactique, et ainsi de préserver son savoir et faciliter sa reconstruction. On pourrait également percevoir une allusion voilée à l'encyclopédie de Tlön, dans la célèbre nouvelle de Borges. Dans le texte de Martré, il s'agit plutôt d'une encyclopédie du hasard, voire d'une anti-encyclopédie, qui vise à désacraliser les savoirs ou la culture érudits.

L'*incipit* : « Al llegar el año de 2910, la Sociedad Mundial de Geografía e Historia, con sede en Calcuta, dedicó el año a México, país del cual se había perdido la pista histórica hacía unos cinco siglos »⁴⁹⁵. Les deux données temporelles renvoient à des moments ou périodes historiques clé pour le Mexique. La diégèse a lieu un millénaire après le début de la révolution mexicaine. Ces cinq siècles écoulés depuis la disparition de toute trace de la civilisation mexicaine renvoient de façon évidente à la durée de l'époque coloniale. La notion de cycles est ainsi convoquée dès ces premières lignes, soulignée par d'autres détails traçant une carte géopolitique qui constitue le *novum* ou l'étrangeté globale. La référence spatiale (Calcutta) est un premier élément de ce *novum* géopolitique. En effet, au moment de la publication de la nouvelle (et encore aujourd'hui) cette mégalopole est considérée comme une capitale de la misère. Le texte s'ouvre avec l'image d'un décentrement hégémonique politique et culturel à mettre en rapport avec les « visions périphériques » du titre de l'anthologie dont il fait partie et avec la position également périphérique du genre auquel il est censé appartenir. Dans ce futur lointain, Calcutta sera un centre du savoir et de sauvegarde culturelle, ce qui souligne l'idée des cycles et du destin imprévisible des

⁴⁹⁵ Gonzalo Martré, « Los antiguos mexicanos a través de sus ruinas y vestigios », in Miguel Angel Fernández Delgado, (éd.). *Visiones periféricas: antología de la ciencia ficción mexicana*, Buenos Aires, Lumen, 2001, p. 130-137, p. 130.

pays et des peuples. La mention d'autres grands centres culturels dans ce futur va dans le même sens, car les vestiges du Mexique perdu ne se trouvent pas dans la triade New-York/Londres/Paris : « La fundación Gandhi aportó los fondos necesarios para la expedición científica que buscaría entre los paralelos 16 y 32 de América del Norte algo más que los vestigios diseminados en los museos de El Cairo, Pekín, Budapest y Praga »⁴⁹⁶.

Voici les vestiges sur lesquels les scientifiques doivent se pencher pour déceler les mystères de la civilisation mexicaine, appartenant pour la plupart à une culture périphérique. Dans un premier temps, il est question de fragments de trois films. Le premier, *Vámonos con Pancho Villa*, de Fernando de Fuentes, est décrit comme une « cinta que aludía a una guerra civil denominada, no se sabe por qué ni por quién, “Revolución mexicana” [...] »⁴⁹⁷. Dans la réalité extra-littéraire, il s'agit d'un film de 1936, au tout début de « l'âge d'or » du cinéma mexicain, qui a eu une certaine reconnaissance. La mention de ce film quelques lignes après la référence temporelle (2910) évoquant le début de la révolution mexicaine, et la façon très approximative de parler de celle-ci, place cet événement fondateur de l'histoire du pays dans une nébuleuse historiographique. Car l'histoire du XXe siècle au Mexique a été également l'histoire du questionnement du projet incarné par la révolution mexicaine. Le futur ne fait donc que poser comme résultat logique le renvoi de cet événement aux oubliettes historiques, le temps ayant démenti sa transcendance. De fait, ce qui interloque les scientifiques du futur est la dénomination « révolution » et non l'adjectif de nationalité, le toponyme Mexique étant présent dès l'*incipit*. Elle apparaît comme un non-sens depuis cette perspective futuriste ; la trajectoire imaginée de ce pays ne laisse aucunement comprendre le pourquoi d'une telle dénomination impliquant, outre un mouvement cyclique, une idée d'évolution. Et les vestiges semblent le prouver. Les deux autres films sont *Charros contra gansters*, de Juan Orol⁴⁹⁸ (réalisateur considéré comme le Ed Wood du cinéma mexicain), qui offre une « pintura fiel -se suponía- del acontecer urbano de

⁴⁹⁶ *Ibidem*.

⁴⁹⁷ *Ibidem*.

⁴⁹⁸ Le titre exact de ce film de 1948 est *Gánsters contra charros*.

aquella macrópolis [...], et « *Las ficheras* de director desconocido, considerada no como una película de entretenimiento sino como un documental »⁴⁹⁹. Ce type de films, de piètre qualité et produits dans les années 70, s'inspiraient du cinéma érotique italien et des films de *rumberas* de l'âge d'or du cinéma mexicain. Ce qui est à remarquer est leur dimension ethnologique en tant que documents permettant d'expliquer les caractères d'un groupe humain perçu comme primitif dans le présent de la diégèse. Il s'agit d'un glissement de perspectives qui questionne l'objet des disciplines visant à la reconstitution du passé ou à la compréhension des cultures « primitives ». Il n'est pas anodin que le vestige suivant soit un monolithe « conocido como la Gran Madre Mexicana, horrorosa figura con un cinto de cráneos »⁵⁰⁰. Il s'agit bien évidemment de *La Coatlicue Mayor*, statue dont la trajectoire a suscité, par exemple chez Octavio Paz, toute une réflexion autour de l'évolution de la perception de l'art préhispanique par les européens. Par la mention de cette statue se crée un jeu de miroirs entre des figures historiques (comme León y Gama ou Alexandre Von Humboldt), qui ont exhumé la statue afin de l'étudier et de percer ses mystères, et les scientifiques de ce futur fictif qui font de même, mais en la mettant au même niveau que les autres productions culturelles. Pour compléter le tableau des vestiges, ceux qui représentent la littérature sont des fragments d'un roman en deux tomes de L. Zamora Plowes, « Quince uñas y Casanova »⁵⁰¹. Ce texte « intrigaba mucho a los investigadores chinos, impedidos de reconstruirla en su totalidad, porque no podían entender la psicología del personaje central, un tal Antonio López de Santa Anna, delirante surrealista »⁵⁰². Tout comme la révolution mexicaine, à travers ce vestige l'histoire du pays se retrouve en abyme par le biais d'une création visant sa représentation. La double adjectivation appliquée au personnage historique du général Santa Anna (celui qui a organisé des funérailles pour sa jambe amputée ; d'où le surnom « quinze ongles ») pointe le stéréotype du Mexique (et de l'Amérique latine) comme pays où la réalité dépasse la fiction. Dans ce

⁴⁹⁹ Gonzalo Martré, *op. cit.*, p. 130.

⁵⁰⁰ *Ibidem*.

⁵⁰¹ Le titre exact du roman est : *Quince uñas y Casanova : aventureros, novela histórica y picaresca*, publié en 1945 par l'auteur lui-même.

⁵⁰² Gonzalo Martré, *op. cit.*, p. 130.

futur, les sources historiques à proprement parler (archives) ont disparu. Pour remplir ce rôle, il faut se contenter d'un tome entier de la Revue *Alarma* et ses 52 numéros de l'année 1983 : « el documento más extenso proveniente de aquel exótico país de la antigüedad »⁵⁰³. Dans la réalité extra-littéraire, il s'agit d'une revue sensationnaliste, spécialisée dans les récits de crimes, publiant des photographies assez explicites et souvent censurée pour pornographie.

Cette panoplie de l'absurde pose la question de savoir ce qui définit la culture d'un pays, quelles sont les traces qui méritent de se constituer en patrimoine et, de la sorte, de sauvegarder une mémoire culturelle. Le texte se moque du caractère hasardeux de la lecture des vestiges et questionne l'arbitraire des mécanismes de reconnaissance et valorisation des produits culturels. Il est certain que ces vestiges, posés les uns à côté des autres, pourraient constituer une nature morte *sui generis*, un *topos* mort s'exhibant en toute autodérision et se délestant de tout le *pathos* espéré d'une Apocalypse.

Avec l'ensemble de ces données, des spécialistes de domaines divers avancent des thèses sur la naissance, le zénith et la décadence de cette civilisation perdue. Tous sont d'accord sur un point : « los mexicanos fueron unos auténticos hijos de puta »⁵⁰⁴. Visiblement, *El laberinto de la soledad* ne faisait pas partie des vestiges trouvés, sans quoi ils auraient utilisé un autre terme... Avec ces vestiges quelle œuvre sur la mexicanité, quel autre *Laberinto de la soledad* pourrait être écrit ? Pas forcément un ouvrage très différent. En effet, malgré leur caractère limité numériquement et hasardeux, l'ensemble conduira à des interprétations assez parlantes. Ainsi, pour comprendre le Mexique préhispanique il faut se contenter de la *Coatlicue Mayor*, pour le XIXe il faut se contenter de Santa Anna et pour la révolution mexicaine de Pancho Villa. Les deux personnages historiques dont il est question avaient en commun le fait d'être des égocentriques dangereux et loufoques. Pour le Mexique du XXe siècle, *charros*, gangsters (*chingones*) et *ficheras* (*chingadas*) feront l'affaire, sans oublier la masse populaire avec la revue *Alarma*. Le texte suggère qu'en fin de compte il y a peut-être tout ce qu'il faut pour

⁵⁰³ *Ibidem*.

⁵⁰⁴ *Ibidem*, p. 131.

comprendre l'essentiel du Mexique. Raison pour laquelle, parmi les conclusions des scientifiques, on peut lire : « Los primeros todólogos universales fueron precisamente los mexicanos », comme le souligne dans le présent de la diégèse le Docteur Rabrindanath Shankar, « especialista en todo »⁵⁰⁵. La culture savante est passée aux oubliettes, ce qui reste, cette « todología », faisant penser à l'équivalence culturelle de notre temps, par le biais des réseaux sociaux et nouvelles technologies. Et le Mexique apparaît comme pionnier de cette « révolution culturelle ».

L'autodérision atteint des sommets avec la description des autres conclusions tirées par les scientifiques à partir des vestiges. Ainsi, l'analyse de la revue *Alarma*, à l'aide d'ordinateurs, permet de conclure que les Mexicains s'entre-tuent « por causas baladíes »⁵⁰⁶. La luxure a également joué un rôle majeur dans leur disparition. En effet, les anciens Mexicains passaient leur temps à forniquer, ce qui a produit une surpopulation et leur extinction « por falta de espacio vital »⁵⁰⁷. Les scientifiques réalisent une étude croisée du contenu de la revue *Alarma* avec des faits racontés dans le roman de Plowes, dont Santa Anna était le personnage principal, et en concluent : « los mexicanos se acabaron por su nulo sentido de visión histórica, vivían para el presente, y el futuro los ahogó »⁵⁰⁸. Ils concluent également à leur « ineptitud economicista » : ils étaient de piètres économistes, ont conduit leur pays à la banqueroute, ont dû émigrer et ont été « absorbidos por otras nacionalidades »⁵⁰⁹. Dans cette première série de conclusions sont perceptibles des motifs qui parcourent l'histoire du pays. La surpopulation, une constante depuis la période pré-cortésienne, est à mettre en rapport avec la folie meurtrière des sacrifices aztèques. Puis il y a la violence extrême liée à la corruption, la banqueroute économique poussant à l'émigration, un contrôle de la natalité (et donc une éducation) défaillant, une incapacité de tirer les leçons des erreurs du passé... Toute une idiosyncrasie passée au crible, ce qui fait que le message de la nouvelle de Martré n'est pas très loin de

⁵⁰⁵ *Ibidem*.

⁵⁰⁶ *Ibidem*.

⁵⁰⁷ *Ibidem*.

⁵⁰⁸ *Ibidem*.

⁵⁰⁹ *Ibidem*, p. 132.

celui de « La catástrofe » de José Emilio Pacheco. C'est une catastrophe citoyenne qui a causé la disparition du Mexique.

D'autre part, l'analyse morphologique et symbolique de *La Coatlicue* permet d'en déduire : « adoradores de la muerte, para los antiguos mexicanos la perfección misma estaba en el holocausto ecuménico »⁵¹⁰. La première tentative de le réaliser fut celle de la révolution mexicaine (« ese [intento] de 1910 »⁵¹¹). La scientifique qui présente cette thèse avance comme preuve une phrase trouvée quelque part dans les vestiges : « Ahora que ya están enterrando gratis, vámonos muriendo todos » et « dedujo que ese era el lema nacional de esa nación suicida »⁵¹². La culture populaire (la phrase fait partie des refrains populaires au Mexique) apparaît comme clé de lecture, comme condensé d'une identité profonde. D'aucuns prétendent que l'« holocausto [fue] producto del subconsciente » ; les Mexicains « raparon todos los montes », ce qui va produire la mort de l'environnement naturel, l'expansion du désert, la contamination, etc... C'est donc un désir refoulé d'autodestruction qui explique la trajectoire tragique du pays, désir inscrit dans le langage, comme témoigne la phrase populaire citée et qui se manifeste dans cette volonté de faire table rase du paysage lui-même, de s'effacer eux-mêmes de la surface de la terre. Non loin du projet de lecture du Mexique proposé par Octavio Paz dans *El laberinto de la soledad*, la nouvelle de Martré fonctionne comme une réécriture parodique et en version réduite de ses thèses.

Afin de pouvoir corroborer toutes ces hypothèses, les scientifiques décident de se rendre sur place et organisent une expédition. Ils disposent d'un « Plasmocerebro »⁵¹³ (l'une des rares altérités lexicales du texte) leur permettant d'analyser, synthétiser et traduire toutes les données. Ils feront une grande découverte : au milieu du désert gît un cimetière de tracteurs oxydés appartenant à « la Edad de la 'Combustión Interna' »⁵¹⁴ et datant plus précisément, d'après un spécialiste en protohistoire, de 1981.

⁵¹⁰ *Ibidem*.

⁵¹¹ *Ibidem*.

⁵¹² *Ibidem*.

⁵¹³ *Ibidem*.

⁵¹⁴ *Ibidem*, p. 133.

Ils réussissent finalement à tracer les événements grâce à l'interrelation réalisée par le « Plasmocerebro » avec les données de la revue *Alarma*. Un certain Antonio Toledo Porro⁵¹⁵ vend des épaves appartenant à la J. Deere⁵¹⁶ aux « ejidatarios », ce qui les pousse à la ruine. C'est ainsi que les scientifiques découvrent des termes tels que « corrupción », « ejidatario » et « latifundista »⁵¹⁷. À l'intérieur des cylindres des tracteurs (comprendre ce qu'est un cylindre est l'objet d'une autre anecdote ; une fois de plus c'est *Alarma* qui fournit la réponse), les scientifiques trouvent des rouleaux qui racontent ce qui s'est passé, comme dans *La planète des singes*. C'est la corruption qui a détruit la civilisation mexicaine (avec des conséquences diverses : criminalité, désastre écologique...). Afin de pourvoir l'éradiquer, il est décidé de supprimer la population : d'abord ceux de plus de 30 ans, ensuite ceux de plus de 15 ans, puis de plus de 8 ans. La démographie baisse mais pas pour autant la corruption, jusqu'à ce qu'il ne reste que quatre enfants, qui devaient s'entre-tuer en suivant leurs dates de naissance. Le troisième de la liste refuse de mourir, tue les autres et erre vers le nord où se trouvait un pays que « había tendido a lo largo de su frontera un cordón sanitario »⁵¹⁸. C'est là qu'il trouve les tracteurs et qu'il écrit son histoire avant de mourir piqué par un serpent. Cette fin du Mexique reprend des éléments de son mythe de fondation (la tribu venant du nord et s'installant là où se posait un aigle dévorant un serpent sur un figuier de barbarie) et les retourne. Dans la réalité extra-littéraire, l'errance (l'immigration) en sens inverse (vers le nord) a été souvent signalée comme la manifestation d'une volonté de récupérer un territoire national perdu. Le groupe laisse la place à un seul individu, un enfant, qui ne retrouve pas un serpent, mais qui est retrouvé et tué par celui-ci. L'espace lacustre est remplacé par le désert inhospitalier, l'aigle s'est envolé ailleurs. La fin de la course réduit en poussière le projet de nation.

À la fin du récit, les scientifiques veulent déterrer les villes principales de l'ancien Mexique, mais il n'en reste rien car les matériaux

⁵¹⁵ Il s'agit d'un homme d'affaires et homme politique mexicain, gouverneur de l'État de Sinaloa durant le sexennat de López Portillo (1981-1986).

⁵¹⁶ Deere & Company, ou John Deere, est un fabricant américain de machines agricoles.

⁵¹⁷ Gonzalo Martré, *op. cit.*, p. 133.

⁵¹⁸ *Ibidem*, p. 137.

utilisés pour les construire étaient non conformes et ne purent supporter le pouvoir abrasif du sable, si bien ce que la seule chose qui demeure est « una gran piedra circular », utilisée comme « altar de la muerte ». C'était là que « se sacaban el corazón unos a otros »⁵¹⁹. D'après la tradition, le prêtre devait oindre la pierre avec les cœurs des sacrifiés mais « sólo les daba una talladita y luego vendía los corazones frescos en el tianguis de vísceras de Tlatelolco »⁵²⁰. La description du monument coïncide avec la pyramide de la station de métro Pino Suárez, déjà mentionnée.

La nouvelle se clôt avec, à nouveau, l'image de la pierre aztèque comme élément de pérennité d'une culture de la violence. Nous avons déjà signalé que cela fait écho à la thèse, avancée de façon quelque peu simpliste, selon laquelle le passé aztèque sanglant explique l'extrême violence qui a traversé et traverse les siècles au Mexique. Mais ici, ce passé sanglant est évoqué sans aucun dramatisme. Il est même dévié pour accentuer la parodie. En effet, l'image du grand prêtre exécutant le sacrifice d'un geste puissant et grandiose se voit inversée par sa façon mesquine de tirer un petit profit du rituel. L'intensité de ce passé et d'une cosmogonie est présentée comme une mascarade de plus, qui cache le véritable fil conducteur d'une culture de la corruption à tous les niveaux : il faut savoir tirer profit en toute circonstance, autrement quelqu'un d'autre le fera à notre place.

Tout comme des cœurs sanglants figuraient comme un étal de marchandises, les vestiges de la nouvelle de Martré fonctionnent comme un étalage de la civilisation mexicaine. L'emblème de cette nécessité de répertorier et désigner des objets culturels comme représentatifs de notre espèce, nous le retrouvons dans l'encyclopédie envoyée dans l'espace sidéral par *Voyager*, où figurait (ou figure, qui sait...) la 5^e Symphonie de Beethoven. Selon Jean Clet-Martin, la *Logique* de Hegel pourrait mériter également d'être envoyée à l'espace, comme faisant partie des données encyclopédiques utiles pour donner une idée de la culture humaine⁵²¹. La nouvelle de Martré est-elle un autodénigrement ou une invitation à reconsidérer la valeur que nous octroyons, ou pas, à certaines

⁵¹⁹ *Ibidem*.

⁵²⁰ *Ibidem*.

⁵²¹ Jean Clet-Martin, *op. cit.*, p. 11.

productions culturelles ? Sans doute les deux en même temps... Ce qui est certain, c'est que les vestiges de Martré n'auraient pas de place dans *Voyager*, non par leur caractère populaire, mais tout simplement par leur non-appartenance à la culture occidentale, c'est-à-dire leur appartenance à l'Extrême Occident d'Alain Rouquié.

C'est une revendication tiers-mondiste que nous trouverons dans un autre versant de la science-fiction mexicaine, celle qui traite de la thématique de la vie extra-terrestre.

Ils arrivent!

Los marcianos llegaron ya
Y llegaron bailando ricachá,
Ricachá, ricachá, ricachá
Así llaman en Marte al cha cha chá⁵²²

Le thème de l'invasion extra-terrestre apparaît de façon un peu tangentielle dans les anthologies. Cette rareté montre bien que la peur ou la crainte envers des éléments extra-terrestres n'a pas grand sens dans des pays comme le Mexique. Voici, à grands traits, ce que nous disent ces textes : comment pourrions-nous avoir peur des *aliens* ou autres si nous avons assez de mal à survivre à nous-mêmes. De plus, l'assimilation de l'*alien* à l'étranger, porteuse de sens idéologique dans la science-fiction anglo-saxonne, se retourne contre elle-même dès lors qu'il s'agit d'un pays exportateur de migrants, quoique ayant lui-même une population d'immigrants (essentiellement en provenance d'Amérique centrale) alimentant des discours xénophobes. La parodie des formules de l'héroïsme anglo-saxon (quand Bruce Willis ou Will Smith sauvent le monde) permet d'exprimer une revendication tiers-mondiste, visant la reconnaissance de l'importance du pays et de classes sociales qui sont les piliers du système et l'ignorent (ou s'en moquent). Deux récits illustrent ces aspects avec beaucoup d'humour et correspondent (par leur ton et leur thématique) à la « nopal fiction » : « De cómo el Roñas y su mamá

⁵²² Tito Rodríguez, *Los marcianos llegaron ya. Cha cha cha* très populaire des années 40.

salvaron al mundo » de Héctor Chavarría⁵²³, et « ... Y el ovni cayó o El evento Ros. Huelitlán » de F. G. Haghenbeck.

**Héctor Chavarría, « De cómo el Roñas y su mamá salvaron al mundo »
(1994, *Visiones periféricas*)**

Le titre de ce court récit évoque le genre picaresque, notamment *El Lazarillo*, dans lequel les titres des chapitres sont un résumé diégétique d'une anecdote du petit voyou. Dans notre cas, ce dernier, répondant au surnom de « El Roñas », et sa mère, vont réaliser l'acte héroïque qui va sauver le monde. Le décalage présent dans le titre va se déployer tout au long de ce court texte et, de fait, l'article : tout le texte s'organise à partir du décalage entre les répliques (ou pensées) des extraterrestres et celles du Roñas, sans compter les incises explicatives et ironiques du narrateur qui ajoutent de l'humour. C'est ainsi que tous les ressorts didactiques sont au service de la parodie. Le regard inquisiteur propre à la science-fiction ne se porte pas uniquement sur le présent de la société décrite (pauvreté, chômage, drogues, précarité) mais aussi sur un ordre mondial global (politique, social, culturel) qui ne reconnaît pas le caractère protagoniste du Tiers Monde.

Le titre réalise le saut depuis l'apparemment insignifiant (le surnom du personnage le dénotant, ajouté à la mention de sa mère, telle la *mamita* de *Trespatines*, toujours à l'origine des bêtises du petit voyou) et la grandeur (l'acte héroïque par antonomase : sauver le monde). Dès l'*incipit* la volonté de renverser des images ancrées dans l'imaginaire collectif mexicain, telle celle de « la région la plus limpide », est assez évidente :

Indetectable y poderosa, aunque solo era un explorador subalterno,
la nave descendió entre las capas atmosféricas, dejó atrás las altas

⁵²³ Héctor Chavarría est l'auteur de deux romans de science-fiction : *Adamas* (Narrativa milenium, 1995), et *El mito del espejo negro* (Editorial Vid, 1997).

montañas que coronaban el valle y se metió de lleno en el smog capitalino. Ahí comenzaron sus problemas.⁵²⁴

La première phrase s'allonge en suivant le mouvement de descente de l'appareil qui, ajouté à l'adjectivation avec laquelle elle s'ouvre, crée une image stupéfiante : le *sense of wonder* propre au genre s'installe, il ne manquerait que la petite musique de fond du genre *Twilight zone*... Les étapes qu'il traverse (« capas atmosféricas », « altas montañas/valle », « smog capitalino »), outre dessiner le mouvement de descente, donnent le cadre de la diégèse : la ville de Mexico. D'où la rupture avec la deuxième phrase, simple et percutante. Le ton parodique s'instaure immédiatement ; on peut aisément deviner que le lieu d'atterrissage des extra-terrestres n'est pas idéal, reste à connaître la nature des problèmes auxquels se verront confrontés les visiteurs. Comme si cela ne suffisait pas, le lieu précis de la capitale où ils vont se poser est le quartier populaire de *Tepito*, ce qui multiplie de façon exponentielle le potentiel parodique du récit. La dernière étape de la descente apporte une autre dimension au texte, qui se déploiera par la suite : « [...] la nave descendió en un baldío a causa de los sismos del 85. »⁵²⁵ Il s'agit de la critique sociale et ici plus particulièrement est pointée du doigt l'incapacité – ou l'inertie – des instances gouvernementales pour reconstruire après le séisme meurtrier de 1985. La mention de cette catastrophe souligne l'idée que, pour certains secteurs de la population, la fin du monde est déjà arrivée et qu'ils vivent en état de survie. Le ton parodique fait que l'étiquette générique « science-fiction », déjà mouvante, prenne une allure particulière : ni extrapolation futuriste ni analogie *stricto senso*, le monde décrit étant exactement le nôtre (ou plutôt le leur). La présence d'autres marqueurs génériques vient également brouiller la mécanique science-fictionnelle. En effet, le *novum* est décliné en quelques altérités lexicales qui se limitent à la désignation des extraterrestres (les « Linx »), et leur technologie (« armas multipropósitos », « omnivacunas »), les préfixes utilisés impliquant un dédain envers la nécessité de dénoter pour créer

⁵²⁴ Héctor Chavarría, « De cómo el Roñas y su mamá salvaron al mundo », in Miguel Angel Fernández Delgado, (éd.). *Visiones periféricas: antología de la ciencia ficción mexicana*, Buenos Aires, Lumen, 2001, p. 120-122, p. 120.

⁵²⁵ *Ibidem*.

l'étrangeté globale. Ils font partie de la parodie, la configuration d'une quelconque xéno-encyclopédie n'étant pas nécessaire. Ce qui a de l'importance, c'est le cadre de la rencontre avec le personnage du Roñas et l'état de celui-ci :

Eran lo suficientemente humanoides para poder pasar por personas un tanto extrañas, pero las diferencias que podrían ser advertidas por cualquiera a la luz del día, quedaban minimizadas en la noche por la poca iluminación de las calles de Tepito, el smog capitalino y porque el *Roñas* estaba en su estado natural, cruzado con cemento, mota y una buena dosis de alcohol de teporocho.⁵²⁶

La description des extraterrestres est prétexte pour souligner la précarité des infrastructures du quartier ; le parallèle « terrain vague / peu de lumières » se trouvant sur un même axe de sens quant à la critique sociale. L'état du personnage est décrit avec une énumération dont le caractère spécifique de chaque substance l'expliquant rompt avec la grille ouverte des attributs des extraterrestres. C'est toute la misère des classes populaires urbaines qui est montrée en peu de lignes, avec l'idée sous-jacente de la criminalité liée à la consommation de drogues (y compris frelatées).

Le dialogue, comme ressort didactique du genre science-fictionnel (Langlet), entre un personnage qui cherche des explications et un autre, le sage, qui le lui fournissent, est ici totalement malmené et condense les mécanismes parodiques et le décalage comme base de construction du texte:

- ¡Qui'hubas, joy, chale, hijo, presta el traje!
- Los extraños intercambiaron rápidos pensamientos y contuvieron el deseo de lanzarle una descarga de alcance medio.
- Saludos, hombre- dijo uno de ellos con acento terrible, pero bastante bien si se toma en cuenta que conocían el español por programas de televisión.
- ¿Son gabachos?- inquirió el *Roñas* al advertir la coloración azul oscura de sus pieles.
- Venimos de muy lejos y nos gustaría hablar con su líder- eso se decía en las películas que los extraños habían visto.
- Y, ¿tienen sus papeles por si vienen los agentes?
- Los extraños intercambiaron nuevamente pensamientos acerca de los papeles.
- Eso no aparecía en el guión de las películas.
- No los tenemos, hombre, ¿podríamos conseguirlos?

⁵²⁶ *Ibidem.*

-¡Ah, indocumentados!- exclamó el *Roñas* consciente de su súbita importancia-. ¿Traen dólares?
 Nuevo intercambio de pensamientos.
 - Traemos cosas que podrían ser valiosas, pero quisiéramos hablar con su jefe.
 -¿Mi jefe? No, joy, el viejo se chispó hace tiempo...pero está mi jefa.⁵²⁷

Au fur et à mesure du dialogue, *El Roñas* replace la situation d'énonciation par rapport à sa réalité faite de combines, de références à la situation des sans-papiers et la famille monoparentale. Si toute tactique d'invasion repose sur la capacité d'obtenir au préalable des informations sur la cible, les extraterrestres partent du mauvais pied en puisant cette information dans une culture de masse terrestre mais dont l'origine (anglo-saxonne) ne correspond pas au sujet censé représenter l'espèce humaine : el *Roñas*. Des allusions génériques sont perceptibles dans l'évocation des films de science-fiction. Le comportement des extraterrestres est dicté par des références à une culture hégémonique qui se heurte à un cadre culturel qui les rejette. Ils ont beau parler espagnol, cela ne changera en rien la suite. Cette dernière information (la langue) provient également de la culture de masse, mais réduite ici au petit écran ; nous pouvons deviner (vue la date de publication) la référence, soit à des programmes télévisés populaires, soit à des versions doublées, dont le Mexique a été le grand producteur pour une bonne partie de l'Amérique latine. Quoi qu'il en soit le texte fait d'un élément propre de la thématique extra-terrestre, à savoir le problème du déchiffrement du message en provenance d'un ailleurs et preuve que nous ne sommes pas seuls dans l'univers, son principal mécanisme parodique. Sur le défi impliquant cette hypothétique communication, et dont bon nombre de films nord-américains de science-fiction ont fait leur centre, Gérard Klein se pose la question dans les termes suivants : « [...] les structures de la raison sont-elles universelles, et si elles le sont, quelle est la formulation la plus générale d'une proposition qui laisse le moins de champ possible à l'ambiguïté et qui permette l'ouverture d'une conversation ? »⁵²⁸ Dans le texte de Chavarría, l'universalité est clôturée

⁵²⁷ *Ibidem*, p. 120-121.

⁵²⁸ Gérard Klein, « Sommes-nous seuls dans l'univers? », [En ligne : https://www.quarante-deux.org/archives/klein/divers/seuls_1.html]. Consulté le 4 mars 2020, S/P.

et l'ambiguïté est la façon dont la conversation n'avance pas ou se ferme sur le point de vue exclusif du personnage. Si bien que ce dialogue entre en synergie avec les éléments mentionnés auparavant, qui cherchent à diluer l'étiquette « science-fiction » à travers les mécanismes de la parodie. Dans ce dialogue, on peut aussi voir une référence à *Cantinflas*, personnage de cinéma très populaire, dont la capacité d'embobiner ses interlocuteurs (en général des figures d'autorité et/ou de savoir) est remarquable. L'information normalement fournie par le dialogue-type science-fictionnel (ici, cela pourrait être davantage de détails sur les extraterrestres) se trouve remplacée par le rappel du rôle de la mère du *Roñas*, annoncé dans le titre. En effet, son rôle sera d'accueillir les étrangers « como buena mexicana tepiteña »⁵²⁹ en leur offrant des restes des *antojitos* non vendus ce jour. Et c'est ce qui viendra à bout des envahisseurs :

Los Linx eran muy resistentes pero nadie es capaz de aguantar los antojitos de Tepito, ni siquiera los tepiteños. Además, el Roñas les dio cerveza, cemento y mota...una combinación explosiva. Se desintegraron antes del llegar al pulque y al alcohol del 96... ya no hacen extraterrestres como antes.⁵³⁰

La revendication d'une stratégie de survie empirique et surtout intuitive met en lumière l'idée d'une sagesse populaire. D'autre part, les bases du stratagème sont des vices provoqués par la pauvreté, ici détournés en faveur de leurs victimes. Est également à remarquer la satire de l'extrême cordialité des Mexicains, qui se situe dans la veine, par exemple, de l'œuvre de Guillermo Prieto (journaliste, écrivain, homme politique de la deuxième moitié du XIXe siècle, membre fondateur de la *Academia de Letrán*), traversée par des références au peuple (langage, coutumes, caractère propre) et plus particulièrement sa nouvelle « ¡¡Vaya unas personas obsequiosas !! »⁵³¹, dans laquelle le personnage principal se voit submergé de nourriture par des amphitryons très préoccupés de *quedar bien*.

⁵²⁹ Héctor Chavarría, *op. cit.*, p. 121.

⁵³⁰ *Ibidem*, p. 122.

⁵³¹ Guillermo Prieto, « ¡Vaya unas personas obsequiosas!! », in *Cinco cuentistas mexicanos del siglo XIX*, Offset, México, 1983, p. 61-73.

L'épilogue de cette rencontre du troisième type implique une continuité de l'état de choses rencontré par les extraterrestres: « El Roñas sigue hasta atrás y doña Eréndira preguntándose a dónde se fueron los gabachos que su hijo llevó a casa y a los que agasajó con los tacos, tamales y antojitos recalentados que no había vendido aquel día »⁵³². La navette spatiale est démembrée par les habitants de *Tepito* et ses restes vendus au *tianguis*, ce qui se serait produit dans n'importe quel quartier déshérité de la planète où les habitants sont experts en recyclage de tout genre. Une image du caractère immuable de la réalité du peuple et de son invisibilité clôt la nouvelle :

En el sitio donde descendió la nave y se salvó la Tierra no hay monumento alguno, salvo un adefesio del programa de vivienda para damnificados.

México sigue igual, sin que se sepa que salvó al mundo. Ni siquiera los héroes lo saben, pero todos pueden dormir tranquilos... si los invasores vuelven, Tepito vigila...

Y mientras Tepito no sea potencia mundial, la Tierra está a salvo...

⁵³³

L'importance des classes populaires comme base de la sauvegarde d'un système est donc passé sous silence. Mais l'espèce de syllogisme présent dans les trois derniers segments de la citation suggère ironiquement le contraire ou, plutôt, que cet effacement est la clé de leur rôle en tant que garants du système. Dans ce sens, l'année de publication de la nouvelle, 1994, et les événements qui y sont associés (l'entrée en vigueur du TLC et le surgissement de la guérilla néo-zapatiste au Chiapas), finissent de configurer le message idéologique du texte. Les voies du peuple sont multiples et impénétrables ; la résistance peut s'inscrire dans la banalité de la vie quotidienne d'un quartier.

La diégèse s'inscrit dans un présent dont l'analogie se trouve dans le passé. Ainsi, quand les *Linx* découvrent le *Roñas*, ils pensent : « Será fácil [...]. La conquista será juego de niños. [...] utilizaremos a esta raza primitiva como abono »⁵³⁴. Si la réplique fait penser à *Las guerre des mondes* de H. W. Wells, au Mexique le fantôme de la conquête plane dès qu'il est question d'envahisseurs. Si, dans la science-fiction anglo-

⁵³² Héctor Chavarría, *op. cit.*, p. 122.

⁵³³ *Ibidem*.

⁵³⁴ *Ibidem*, p. 121-122.

saxonne, la thématique extra-terrestre sert comme projection des peurs d'une future invasion d'éléments étrangers, dans la science-fiction mexicaine la figure est inversée : cette invasion a déjà eu lieu, la conquête espagnole et les invasions successives des puissances européennes, et finalement celles des États-Unis. De sorte que la thématique est porteuse par son pouvoir analogique. De fait, avant la parution de la nouvelle de Chavarría, l'écrivain Hugo Hiriart publie *La destrucción de todas las cosas* (1992) une « crónica de una nueva conquista de México, realizada esta vez por unos extraterrestres tan intransigentes, autoritarios y atrabilados como las propias autoridades del gobierno mexicano a las que desafían a principios del siglo XXI »⁵³⁵. La date de publication montre bien l'appartenance de ce roman à une myriade de textes (comme les romans historiques réalistes) qui sont revenus sur les événements de la conquête. Mais, en ce qui concerne la science-fiction, c'est son versant uchronique qui sera le plus à même d'exprimer un questionnement sur l'histoire du pays, comme nous le verrons plus loin.

F. G. Haghenbeck, « ... Y el ovni cayó o El evento Ros. Huelitlán » (*Los viajeros*, 2010)

Avant d'être publiée dans l'anthologie *Los viajeros*, cette nouvelle l'a été en 2008 par la revue espagnole *Andrómeda*, spécialisée dans la science-fiction humoristique, dans un numéro intitulé *Sonrisas y Asteroides*. Son caractère hilarant est rapproché par son auteur de *Monty Python* ; il la qualifie comme appartenant à sous-genre qu'il dénomme « cachava y boina : ciencia ficción de la del pueblo. Con raíces. »⁵³⁶. Le récit se présente comme une suite de onze scènes précédées d'un préambule. L'auteur provient du monde de l'audiovisuel et du *comic* (tout comme *Bef*), et nous en trouvons un écho dans la structure séquentielle et la dimension visuelle du récit.

⁵³⁵ Gabriel Trujillo Muñoz, *op. cit.*, p. 215.

⁵³⁶ F. G. Haghenbeck, « ... Y el ovni cayó o El evento Ros. Huelitlán », in Bernardo (BEF) Fernández, (éd.). *Los viajeros: 25 años de ciencia ficción mexicana*, Mexico, Ediciones SM, 2010, (« Gran angular », 48M), p. 67-78, p. 79.

Le titre fait référence au célèbre « Événement Roswell » (*The Roswell Incident*). Au Nouveau Mexique, en juillet 1947, un objet s'écrase au sol. La version officielle parle d'un ballon-sonde utilisé pour espionner les Soviétiques. Pour d'autres, il s'agit d'un OVNI que le gouvernement et les militaires ont caché depuis dans la fameuse zone 51. Cela a alimenté un imaginaire autour de l'existence des extra-terrestres, ainsi que des théories du complot. De nombreux films et séries télévisées (dont la populaire *X-Files*) l'ont repris. Et voici sa version mexicaine, haute en couleurs.

Le préambule :

Nuestro sistema solar posee siete planetas. Dos o tres son unas inmensas bolas de gas y polvo que no hacen nada más que estorbar. Muy parecido a ciertos jugadores de la selección mexicana de futbol. Existen otros que son un pedazo duro de roca. No gran cosa. Por último, uno que otro puede contener la vida. Quizá el rojito de la izquierda no es muy bueno para eso. Pero el azulito de la derecha tiene potencial. [...] Recuerden que en cada galaxia hay sistemas con esos planetitas. ¡Exacto! ¡Como el azulito! ¿Cuántos son como la tierra y pueden tener vida? Eso no lo sabemos. Sólo queríamos poner en claro el punto de que hay muchas posibilidades de que exista la vida en otro planeta.⁵³⁷

Le caractère prosaïque du discours et le contexte d'énonciation qu'il cherche à recréer enlèvent toute dimension érudite à son contenu scientifique. L'usage des diminutifs et les phrases exclamatives suggérant la présence des interlocuteurs font que la voix narrative soit marquée par l'oralité. Les indications du narrateur guidant le regard de ses interlocuteurs de gauche à droite contribuent à la focalisation du récit et dessinent un contexte d'énonciation : le lecteur peut se projeter dans une salle de cours, par exemple, avec un maître qui montre une maquette ou un dessin du système solaire. Le destinataire/narrataire se trouve ainsi assimilé à des enfants qui auraient besoin des expressions et des comparaisons renvoyant à des choses qui les intéressent vraiment, ici le football, pour capter l'attention du maître, jusqu'au moment où celui-ci émet sa thèse sur l'existence des extraterrestres. Cette thèse, fondée sur le principe de probabilités, est ici formulée de façon succincte et simple pour attirer l'attention des interlocuteurs. À la base de ce principe de

⁵³⁷ *Ibidem*, p. 67-68.

probabilités se trouvent des recherches scientifiques des plus sérieuses, sans oublier les sommes faramineuses qui lui sont consacrées. Derrière la scène anodine se cache une réalité scientifique qui sera le point de départ du narrateur. Ce maître se dispose à dispenser son enseignement par le biais de la fiction : il va raconter une histoire pour illustrer son propos. Il spécifie ce qui est du domaine de son discours et ce qui ne l'est pas : « Como esto es un relato y no un ensayo científico, seguiremos pensando que ya llevan un rato vigilándonos, y que una de sus naves vigías podría estrellarse en la Tierra »⁵³⁸. Scène d'école ou histoire racontée au coin du feu, il s'agit d'une mise en fiction qui, sous les apparences de la banalité, montre ce qui a été considéré par la critique comme le nœud problématique de l'étiquette « science-fiction », à savoir l'union de deux termes *a priori* antagonistes. En effet, avant de démarrer son récit, le narrateur revendique le point de départ scientifique de son histoire (« seguiremos pensando que... ») et extrapole, grâce au pouvoir de l'imagination, ce qui pourrait en découler (« podría estrellarse... »). Il réalise donc la jonction de deux discours : le récit de « science-fiction » peut démarrer.

Chacune des onze séquences commence par apporter des données temporelles très spécifiques (heure/jour/mois) et spatiales (le lieu, répété anaphoriquement), sans spécifier l'année. Par exemple, pour la première séquence : « 23:30h, sábado 22 de marzo / Ros. Huelitlán, Oaxaca »⁵³⁹. La dénomination de l'espace consiste dans l'association d'un toponyme qui n'a pas de référent dans la réalité extra-littéraire avec un autre, qui lui en a (l'État et la ville de Oaxaca). Le premier, à partir du jeu de mots avec le nom du lieu réel mentionné précédemment et la sonorité autochtone recherchée, annonce la parodie en relocalisant la diégèse dans un lieu imaginaire qui, en même temps, se situe au Mexique.

Quant à la donnée manquante (l'année), elle est laissée à la charge du lecteur qui doit puiser dans la culture de masses afin de la restituer. En effet, sur trois pages se trouvent disséminés des indices qui permettent de situer la diégèse de façon approximative. Les deux personnages qui feront la rencontre de troisième type écoutent, sur la radio de leur camionnette,

⁵³⁸ *Ibidem*, p. 68.

⁵³⁹ *Ibidem*.

juste avant, une chanson de l'année 1991 sur laquelle toute l'Amérique latine a dansé : « Los dos iban cantando “Sopa de caracol” con un estilo libre campirano que difícilmente llegaría a ser un éxito. Un chivo que iba en la parte de atrás les hacía coro⁵⁴⁰. Un autre personnage, un jeune médecin échoué à Ros. Huelitlán, écoute la chanson de 1988 « La negra Tomasa » du groupe Los Caifanes⁵⁴¹ et accroche dans sa chambre un poster de Pamela Anderson⁵⁴² (très populaire actrice de la série *Alerte à Malibu*, diffusée entre 1989-2001) pour se consoler du manque de *güeras* dans la région. Ce qui importe n'est pas que ces données permettent de situer *grosso modo* la diégèse à la fin du XXe siècle, mais qu'il s'agit des seules données renvoyant à la réalité extra-littéraire. Tout comme dans le préambule, on peut percevoir une intention de mener le lecteur vers un terrain précis, le registre populaire, et de la sorte désamorcer toute velléité de lecture « sérieuse ».

Et cette absence de sérieux s'impose dès la description de l'événement à proprement parler dans la première séquence :

Rosendo y Melesio son compadres. Viven en ejidos contiguos. Entre los dos suman nueve chamacos. Generalmente, después de ir a la ciudad para vender la cosecha se echan unos quiebres. Los suficientes para regresar al pueblo culebreando todo el camino. [C'est là qu'ils écoutent “Sopa de Caracol” avec le bouc suivant le rythme].

- ¡Pinche compa, lo quiero un chingo!- dijo Rosendo. No es una frase muy brillante para un borracho. Pero se sorprenderían de la cantidad de veces que se dice un sábado. Tantas como el universo.

- Yo también, compadre. Y he sido recabrón –dándole un trago a su botella, sacó la verdad -: ¡Me estoy cogiendo a su vieja!

[...]

- ¡'inche cabrón!- le gritaba Rosendo tratando de alcanzarlo. [...]. Rosendo estaba a punto de darle un golpe en la cara cuando oyó una explosión que iluminó la noche.

Los dos compadres se quedaron admirados mirando el cielo: un enorme cigarro con brillantes luces como foquitos navideños tenía una gran columna de fuego y humo. Lo que más les impresionó era que esa madrezoza iba cayendo directito a la camioneta.

- Yo también me ando tumbando a su vieja- le dijo Melesio a Rosendo. Trató de ser sincero antes de morir aplastados. Pero no fue así. Cayó a sólo unos metros de ellos, en su vehículo.

⁵⁴⁰ *Ibidem*, p. 69.

⁵⁴¹ *Ibidem*, p. 71.

⁵⁴² *Ibidem*, p. 70.

El chivo que compraron quedó debajo de la camioneta, de la nave espacial y de un órgano de cactus que se cargó en su caída. Los dos hombres se levantaron a ver el desmadre. Solo hubo un comentario: - ¡Qué par de viejas putas tenemos en casa, compadre! [Fin de la séquence].⁵⁴³

Dans cette description de l'événement, les personnages caricaturaux, le ton burlesque et la dimension cocasse des faits évoqués dévient les images habituelles d'une rencontre du troisième type. L'état d'émerveillement dans lequel sont plongés les personnages devant ce type de rencontre dans le cinéma hollywoodien (regards extasiés et illuminés, musique grandiose...) se trouve plus que nuancé par une combinatoire d'éléments (la chanson, le bouc, l'ivresse, la langue employée, les topiques machistes et les faits évoqués) qui nous conduisent dans la direction diamétralement opposée. Une couture interne à l'intérieur de la séquence (entre les premières phrases et la dernière réplique) met l'accent sur la logique qui est privilégiée, celle qui observe le fait insolite avec des yeux qui ne quittent pas l'immédiateté : à la fin, on comprend mieux la phrase « entre los dos suman nueve chamacos ». Une autre façon de faire descendre le regard vers le quotidien est perceptible quand le narrateur, au moyen d'une apostrophe, fait la comparaison entre la phrase banale de l'ivresse (« lo quiero un chingo ») et l'univers infini d'où arriveront les extraterrestres. Tout comme dans *De cómo el Roñas...*, l'événement ne tire que très momentanément les personnages de leur quotidienneté.

Dans le reste de la nouvelle (entre les séquences 2 à 10) sont décrites les conséquences de l'arrivée des extraterrestres. Des faits étranges se produisent, que les personnages ne perçoivent pas. Les mécanismes de l'humour s'appuient sur le décalage entre le savoir du lecteur et ceux des personnages ancrés dans leur univers quotidien. Ainsi, quand le jeune médecin (Santiago) mange des *tortillas*, il les trouve particulièrement savoureuses et il interroge la femme qui les fait : « -Están a toda madre, ¿qué les puso ahora? – Na'más aquí el comal. Fíjese que pongo la mano y no quema. [...] – Pinches japoneses, ya no saben ni qué inventar. Se echó dos quesadillas más »⁵⁴⁴. Le même Santiago, quand il

⁵⁴³ *Ibidem*, p. 68-70.

⁵⁴⁴ *Ibidem*, p. 73.

reçoit dans son cabinet un enfant avec les yeux verts fluorescents, se dit que s'il n'avait jamais vu un cas semblable, c'est sans doute parce qu'il était ivre le jour où ce sujet a été abordé à la faculté de médecine. Des cas semblables, plus loufoques les uns que les autres, défilent dans les pages suivantes jusqu'à l'épilogue de l'histoire (la séquence onze).

Derrière l'aspect léger du récit se cache tout de même une critique sociale de taille. La description sommaire du village de Ros. Huelitlán en dit long : « Roshuelitlán no es muy grande. Tiene un palacio municipal madreado por el último temblor, una iglesia, la tienda de raya de Don Julián y siete perros callejeros »⁵⁴⁵. En peu de lignes sont évoqués l'abandon des villages reculés et des emblèmes de la soumission des classes paysannes, notamment cette survivance de l'ère porfirienne qu'est la *tienda de raya*. Sa mention, dans un récit dont les éléments renvoyant à la culture des masses le situent à la fin du XXe siècle, souligne la permanence des structures d'assujettissement : la révolution mexicaine est-elle passée par Ros. Huelitlán et par d'autres villages de l'espace référentiel réel de Oaxaca ? L'emplacement du village imaginé par l'auteur n'est pas anodin, l'état de Oaxaca étant l'un de ceux qui abritent la population paysanne la plus misérable du Mexique et qui produisent le plus d'émigrés... qui seront reçus comme des *aliens* au-delà du Rio Grande.

De ce fait, il n'est pas étonnant que les personnages incarnant des figures notoires de pouvoir ou qui connaissent certains codes (le médecin, le maire Don Sebas, les fédéraux) soient tous ridiculisés avec un humour incisif. Ce peuple (Melesio, Rosendo et toute une myriade de personnages), par leurs impropriétés de langue (« Nosoitros no hemos icho nada ») et d'autres détails, n'est autre que le Mexique indien.

Le texte expose les abus commis contre le peuple. Outre la « tienda de raya », l'analphabétisme et surtout le harcèlement subis de la part de la police fédérale. En effet, la nouvelle de l'arrivée des étrangers arrive à leurs oreilles et ils font immédiatement (et facilement) le lien avec des trafiquants de drogues. Ils accusent les paysans de complicité avec les *narcos*, ce qui renvoie à la réalité de l'amalgame narco/paysans, à l'origine des massacres. Cet arrière-fond perd de sa gravité grâce à la

⁵⁴⁵ *Ibidem*, p. 68.

thématique et à la forme parodique. Par exemple, la rencontre entre la police fédérale et les extraterrestres reproduit une scène d'interrogatoire avec des méthodes de torture connues :

El teniente Vaca terminó de vaciarle el tehuacán al chaparro verde. Lo tenía amarrado con alambre de púas. El pobre lo miró con sus grandes ojos negros. Se parecía mucho a Bambi cuando le matan a su mamá.

-¡Chale, teniente, con el tehuacanazo como que hacen burbujitas! ¡Ni aguantan nada!- le dijo el Caco. El teniente de puro coraje lo golpeó de nuevo en el hígado. No lo tenía ahí, pero eran años de usar esa técnica como para cambiarla nada más porque no eran humanos.⁵⁴⁶

Par un effet de miroir avec la réalité, la parodie réussit à dénoncer les exactions commises par la police. Le caractère inoffensif des extraterrestres entre en collision avec la toute puissance des fédéraux. La stupidité extrême de ceux-ci et leur connivence avec les *narcos* sont raillés : « A mi me huele que son rusos que quieren el mercado gringo...¡Se la van a pelar! ¡Nosotros ya nos arreglamos primero! »⁵⁴⁷

Après une série de péripéties, les fédéraux s'apprêtent à exécuter Rosendo dans sa ferme, où se trouvent également Santiago et Don Sebas. Une scène digne d'un *comic* clôt le récit avant l'épilogue :

Nadie vio venir el rayote.

Fue como un cohétón de feria. Santiago y don Sebas se tiraron al piso ante el fogonazo. Cuando Santiago alzó la vista solo quedaban las botas de los judiciales, humeantes. Rosendo se había meado en los pantalones. Miraba a su esposa, que seguía apuntándoles con una pistolita como de juguete con colores extraños. Santiago pensó que sería muy puta, pero que aún quería a su marido.⁵⁴⁸

Le petit pistolet en tant que gadget à fonction d'embrayeur générique, et son effet, souligné de façon hyperbolique (« rayote », « cohétón de feria », « fogonazo »), miment l'univers des dessins animés. Et, encore une fois, le fait insolite n'empêche pas que la perception du personnage ne s'éloigne pas de son vécu immédiat, comme en témoigne la fin de la citation.

⁵⁴⁶ *Ibidem*, p. 76.

⁵⁴⁷ *Ibidem*.

⁵⁴⁸ *Ibidem*, p. 77.

L'épilogue consiste en une scène festive. Le gouverneur et son escorte sont invités pour célébrer l'heureux dénouement de l'événement. Ils dégustent de succulentes grillades. Sans surprise nous lisons : « El gobernador estaba chupando el huesito de una costilla de extraño color verde », tandis que Don Sebas touche dans sa poche un chèque « [d]izque para arreglar las cuarteaduras del palacio municipal »⁵⁴⁹. Le cours des choses continue, chacun tirant profit de la situation comme il le peut.

Les deux nouvelles portant sur la thématique de la vie extra-terrestre s'appliquent à disloquer la notion de témoignage comme base de la recherche en ufologie. Les personnages n'ont jamais eu conscience d'avoir été témoins de l'insolite (le *Roñas* et sa mère) ou s'ils l'ont fait (comme les personnages paysans de Haghenbeck), en fin de compte cela n'a aucune incidence sur leur façon d'appréhender le monde. Les supports de leurs témoignages en négatif sont des fictions qui font de leur ignorance le moteur de la diégèse. Si leur parole ne porte pas sur une réalité prodigieuse et très séduisante (la vie extra-terrestre), car impliquant une révolution de la vision de notre place dans l'univers, c'est peut-être parce que cette question n'est pas si essentielle que cela. Du coup, la mécanique mise en place par les deux textes les éloigne de la science-fiction, tout en restant dans son territoire. Ce qui peut être perçu comme un manque science-fictionnel s'avère être un réel questionnement politique. À l'heure où des budgets faramineux sont consacrés à la conquête spatiale, où les yeux des surpuissances sont encore une fois rivés vers l'espace sidéral, ces textes disent, au regard de ce qui se passe ici-bas et de la nécessité de conserver la planète à même d'abriter la vie (nos vies), le caractère superflu de ces rêves. Et au regard des probabilités de trouver d'autres planètes pouvant abriter la vie (et d'autres formes de vie) et de l'horizon-temps pour réaliser cette très hypothétique découverte, ces rêves s'avèrent scandaleux, car dépourvus de véritable sens, même à long terme.

La critique politique vêtue de parodie n'est pas le seul élément entravant la mécanique science-fictionnelle classique dans ces deux

⁵⁴⁹ *Ibidem*, p. 78.

nouvelles. En effet, autre chose s'immisce dans l'interrelation entre les circonstances et les personnages et suggère que les derniers sont, en quelque sorte, à l'abri des circonstances. Darko Suvin a utilisé ce critère pour distinguer la science-fiction d'autres genres non mimétiques. Pour ce faire, il a employé deux termes : l'éthique et la métaphysique, le premier non dans sa synonymie avec le concept de morale ; le deuxième éloigné de son sens philosophique comme recherche de causes premières. En effet, Suvin utilise le terme « éthique » en référence à la théorie ou doctrine ayant pour objet la détermination des fins de l'existence humaine ou les conditions d'une vie heureuse. Et par « métaphysique », Suvin se réfère à ce qui n'appartient pas au monde physique. L'application de ces deux termes, selon l'approche de Suvin, balise certains territoires génériques. Ainsi, les genres non mimétiques (non réalistes) sont métaphysiques, car ils décrivent des mondes empiriques autres que notre monde physique et « les circonstances [l'éthique] ne sont pas neutres, par rapport au héros »⁵⁵⁰. Par exemple, dans le conte de fées ou le fantastique, « l'éthique correspond aux forces physiques »⁵⁵¹. Les lois physiques y sont en rapport direct avec le devenir du personnage, soit favorablement, soit défavorablement. Puisque « l'univers représenté nie l'autonomie du monde physique ces lois sont plutôt *métaphysiques* »⁵⁵². Par contre, le monde d'une œuvre de science-fiction n'est pas *a priori* orienté vers ses protagonistes, ni positivement, ni négativement ; rien dans son contrat de vraisemblance ou dans ses lois physiques ne présume de leur succès ou de leur défaite. Selon Suvin, « la science-fiction est donc le seul genre non mimétique qui ne soit pas métaphysique »⁵⁵³.

Les deux nouvelles portant sur la thématique extra-terrestre empruntent l'éthique du conte de fées. C'est la forme parodique qui détermine l'incidence forcément positive des lois physiques sur le devenir des personnages ; elle détermine donc la dimension métaphysique des deux récits. Leur caractère non mimétique réside uniquement dans l'irruption dans un monde physique banal de l'*alien*, irruption qui s'appuie

⁵⁵⁰ Darko Suvin, *op. cit.*, p. 18.

⁵⁵¹ *Ibidem*, p. 19.

⁵⁵² *Ibidem*, p. 26.

⁵⁵³ *Ibidem*, p. 19.

cependant sur un discours scientifique dont le fondement est de l'ordre des probabilités. Il s'agit de deux fictions non mimétiques *a minima* et dont le caractère métaphysique se fonde sur une modalité (la parodie) visant à questionner l'usage d'une thématique propre au genre par un centre hégémonique, la culture anglo-saxonne. De la sorte, ces deux nouvelles, à partir de cet élément *a minima et constitutif*, se situent dans (voire créent) un autre territoire science-fictionnel. Dans la perspective de Suvin, les fictions mimétiques qui lient « les lois morales aux lois physiques (comme dans le modèle du *happy end* hollywoodien) [...] s'enfoncent dans le sentimentalisme et, à proprement parler, dans la sous-littérature »⁵⁵⁴. Une science-fiction, en tant que fiction non mimétique, qui réaliserait le même type de liage, la rendant métaphysique, perdrait sa dimension de science-fiction «valable ». Elle plongerait également dans la catégorie de la « sous-littérature » ou « paralittérature », chose que Suvin reproche, comme nous l'avons vu dans la première partie de cette étude, à une bonne partie des productions littéraires science-fictionnelles. Pour nous, il s'agit plutôt de textes qui sont capables de développer des saveurs *autres*, tout comme les *tortillas alienígenas* de la nouvelle de Haghenbeck.

Cependant, l'assimilation du paralittéraire au populaire pose problème, compte tenu des diverses connotations de ce dernier terme. Selon Alain-Michel Boyer, le populaire peut balayer plusieurs acceptions. S'agit-il des créations qui émanent du peuple en exprimant ses valeurs ? Ou bien celles qui ont les faveurs du plus grand nombre ? Ou bien des créations produites pour le peuple pas des écrivains qui n'en font pas partie ?⁵⁵⁵ Les nouvelles que nous venons d'aborder se situent dans des fréquences à l'intérieur de deux de ces possibilités. Elles expriment les valeurs du peuple et sont produites par des écrivains qui vraisemblablement ne font pas partie du peuple, si l'on considère que dans le contexte mexicain cette notion est liée à l'analphabétisme, l'illettrisme et une déconnexion générale des savoirs académiques. S'agissant d'une littérature qui peine à trouver ses réseaux de diffusion, la notion de « plus grand nombre » doit forcément être nuancée. Le

⁵⁵⁴ *Ibidem*, p. 25.

⁵⁵⁵ Alain-Michel Boyer, *op. cit.*, p. 12.

problème de fond réside dans ce que nous entendons par « peuple », l'évolution du terme et son rapport à la création littéraire. Dans le contexte romantique, ces questions se rapportaient à la littérature orale. L'expression « littérature populaire », souligne Boyer, relevait alors souvent de « mythologies presque messianiques : celles qui exaltent un peuple naturellement créateur, porteur d'une parole originale »⁵⁵⁶. Cette acception reste présente dans les cas qui nous occupent. Les nouvelles de Chavarría et Haghenbeck font appel à la voix du peuple et correspondent à ce corpus catalogué par Chimal comme la « nopal fiction ». Selon cette optique, ils se trouvent attrapés dans le piège identitaire. Il faut garder à l'esprit qu'une nouvelle comme « El que llegó hasta el metro Pino Suárez », de César Rojas, met vraiment en place une voix populaire et porteuse d'une parole originale. Ce qui semble rédhibitoire aux yeux de certains (comme Chimal), c'est une sorte d'auto-complaisance, par le biais de l'humour, d'une culture de la petite débrouillardise du mexicain *ladino*. En effet, dans ces textes, savoir et sagesse populaire y sont synonymes de sens de la « débrouille » ; mais surtout de survie. Ces textes parviennent à montrer les travers des sociétés qu'ils dépeignent en faisant de la stéréotypie un élément porteur de sens. D'une part, la présence de ce Mexique profond cherche à poser sa culture en face de celle du géant du Nord. L'autodérision dont ils sont capables (et le regard sur soi cru et finalement sans complaisance que cela implique) est diamétralement opposée à celle de la culture anglo-saxonne, avec l'exception d'un Tim Burton et son *Mars Attacks !* (qui d'ailleurs n'a pas été bien accueilli aux États-Unis). D'autre part, ces textes donnent à l'image stéréotypée la capacité de dire autrement, c'est-à-dire de se libérer des délimitations qui l'ont placée dans cette catégorie. En effet, et en revenant sur les propos d'Angenot cités dans la première partie de cette étude, ce sont des textes révélateurs de la capacité des « en dehors » de la littérature à dire la répétition et la stéréotypie en même temps que la mouvance, et de la sorte montrer l'émergence de logiques et de saveurs *autres*.

⁵⁵⁶ *Ibidem*, p. 13.

Temps alternatifs et uchronies : réécrire la littérature, réécrire le Mexique

And yet, and yet... Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos.⁵⁵⁷

Lorsque notre monde est à ce point insatisfaisant et décadent, ou lorsque l'avenir s'annonce sombre et chaotique, la consolation peut consister à envisager l'existence d'autres mondes. Il ne s'agirait plus de sauver un monde mort ou de survivre dans celui-ci, ni même de concevoir une vie extra-terrestre, mais d'en inventer un autre. Anders se référait à une « liberté acosmique »⁵⁵⁸, celle d'un homme sans monde de le choisir et de le construire. S'évader de son temps en en créant d'autres est une expression forte de cette liberté acosmique : s'émanciper de ce qui est le cadre de notre existence. Voyages dans le temps, univers parallèles, lignes temporelles multiples, sont des thématiques chères à la science-fiction classique, dans lesquelles se croisent la dystopie et l'uchronie ou l'utopie, et dont la base sont les paradoxes temporels.

On distingue habituellement deux types de paradoxes temporels. D'abord le « paradoxe du grand-père » : « Par ses actions, le voyageur peut supprimer la cause d'un événement à venir ou faire en sorte de créer lui-même les causes de l'événement »⁵⁵⁹ Cette dénomination provient du roman de René Barjavel, *Le Voyageur imprudent* (1943), dans lequel le personnage tue son ancêtre ; donc, soit il n'existe pas, soit il n'a pas tué son ancêtre... Nous avons ensuite le paradoxe du « circuit fermé » que certains appellent « *paradoxe de l'écrivain* »⁵⁶⁰. Il intervient quand le voyageur est lui-même le germe de la situation paradoxale, comme c'est le cas dans le premier volet de la série des films *Terminator*, de James

⁵⁵⁷ Jorge Luis Borges, « Nueva refutación del tiempo », in *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1960, p. 235-257, p. 256.

⁵⁵⁸ Christophe David, *op. cit.*, p. 180.

⁵⁵⁹ Eric B. Henriët, *op. cit.*, p. 175.

⁵⁶⁰ *Ibidem*, p. 177.

Cameron. Les univers parallèles apparaissent comme la solution la plus logique aux situations paradoxales. La notion de multivers, un espace comprenant une infinité d'univers, provient de la théorie de Hugh Everett⁵⁶¹. Andreï Sakharov a imaginé en 1967 un univers « miroir » ou « négatif » du nôtre, composé d'antimatière, théorie qui a largement inspiré la science-fiction.

Les récits qui se construisent sur des paradoxes temporels peuvent avoir une dimension ludique, dans laquelle l'humour et la parodie trouvent souvent une place de choix. Il peut s'agir de visions plus sombres frôlant la dystopie ou bien d'exploration de temporalités idéales et utopiques. Réécrire l'histoire, comme c'est le cas des uchronies, peut comporter une dimension utopique. Autant de variétés que la science-fiction mexicaine a exploitées et dont nous trouvons de nombreux exemples dans les anthologies qui nous occupent.

Avec « El viajero », José Luis Zárate obtient le Prix Puebla en 1987, puis le prix Kalpa lors de sa première édition en 1992. Elle figure dans de nombreuses anthologies dont *Los viajeros*⁵⁶². Dans cette nouvelle, un homme invente une machine à voyager dans le temps. Il se déplace dans le futur afin de se rencontrer lui-même et d'avoir des informations concernant l'avancée de son invention. Il se rend compte qu'il a été assassiné. C'est un voisin, terrifié par sa présence, qui lui révèle sa mort et lui mentionne le nom d'un détective qui à ce moment-là s'est présenté pour mener l'enquête. L'inventeur/voyageur se déplace quelques mois avant son meurtre pour trouver ce détective, qui s'avère être le narrateur. C'est lui qui rapporte l'histoire en dévoilant peu à peu ce qu'il découvre sur les implications des déplacements temporels de l'inventeur (qui incluent des modifications de sa propre vie). Dans le dénouement, sans trop de surprise, sauf pour la victime, le meurtrier est le narrateur. Zárate construit son récit en mettant en scène le « paradoxe de l'écrivain » ou du « circuit fermé », quoique par moments la frontière avec le « paradoxe du grand-père » n'est pas claire du tout. L'auteur avait sans doute en tête le film de Robert Zemeckis, *Retour vers le futur* (1985), dont

⁵⁶¹ *Ibidem*, p. 183.

⁵⁶² José Luis Zárate, « El viajero », in Bernardo Fernández, (éd.). *Los viajeros. 25 años de la ciencia ficción mexicana*, Mexico, Ediciones SM, 2010, (« Gran angular », 48M).

le personnage créateur de la machine (« Doc ») se retrouve, les yeux exorbités, perplexe devant la logique inextricable des paradoxes temporels, tout comme peut l'être le lecteur de cette nouvelle.

Antonio Malpica mêle paradoxe temporel et thématique post-apocalyptique dans *Un juguete para Justine*⁵⁶³, un court récit énigmatique qu'il écrit spécifiquement pour l'anthologie *Los viajeros*. Le monde a été dévasté. Un grand-père et sa petite-fille, Justine, comme les quelques milliers de survivants, mènent une vie ennuyeuse dans un milieu artificiel. La jeune fille languit et désire en finir. Le grand-père possède une machine à voyager dans le temps qui lui a permis d'offrir à Justine des cadeaux pour rendre sa vie moins ennuyeuse. Comme le setter que le grand-père a trouvé dans le Dublin du XIXe siècle et qu'il lui a offert quand elle était petite. La jeune fille, préparant son suicide à l'aide de son grand-père, souhaite que le chien soit de nouveau avec elle au dernier moment. Le grand-père se déplace sept ans plus tôt, quand Justine avait onze ans, pour le récupérer. C'est à ce moment qu'il a une autre idée de cadeau pour éviter que sa petite-fille se dirige vers cet état mélancolique dont la seule issue pour elle est la mort. Il décide d'accomplir le désir de Justine, de l'aider à mourir, mais dès le lendemain il planifie de chercher un autre cadeau ailleurs dans le temps et de le lui offrir quand elle était encore petite : un jeune enfant. Justine pourra faire de lui ce qu'il lui plaira... le vice sera le moteur pour désirer la vie.

La notion de multivers (ou univers « miroir » ou « en négatif ») est un autre versant de la thématique des temps alternatifs. Il ne s'agit pas de se déplacer dans le temps mais de remettre en question notre conception de l'univers et, par conséquent, de notre temporalité : quand la fin du monde consiste en la fin de l'idée de notre monde. Il n'est pas celui que nous imaginions, une découverte qui conduit à contredire notre perception de celui-ci. Il s'agit d'une thématique peu abordée par la science-fiction mexicaine⁵⁶⁴. Dans la nouvelle « El duelo »⁵⁶⁵, de Rodolfo Jiménez

⁵⁶³ Antonio Malpica, « Un juguete para Justine », in Bernardo Fernández, (éd.). *Los viajeros: 25 años de ciencia ficción mexicana*, Mexico, Ediciones SM, 2010, (« Gran angular », 48M), p. 80-84.

⁵⁶⁴ Il y a dans la littérature mexicaine un antécédent de la thématique de la possibilité d'existence des multivers. Il s'agit de « La fundación de Roma » (1969) de Salvador Elizondo, un texte, curieusement, absent des anthologies de la science-fiction mexicaine que nous connaissons. À la manière de Borges, le point de départ du texte est une spéculation scientifique dépourvue d'anecdote à proprement parler. Il y est question d'une découverte, par un scientifique, de la

Morales, une découverte scientifique, celle de « l'univers fantôme », met en question notre conception de l'univers. Le texte met en scène une société en proie à la confusion créée par la découverte que notre univers, et nous-mêmes, ne sommes que le résidu ou les déchets d'un univers disparu après avoir explosé. Le narrateur tente d'expliquer cette nouvelle conception de l'existence humaine en faisant l'analogie avec la théorie du chat de Schrödinger. Ce méta-univers serait un énorme chat qui est mort lors du Big Bang et en même temps un autre qui a survécu : « Nosotros somos el gato muerto »⁵⁶⁶. Une découverte qui ébranle le sens de la vie et qui produit de nouvelles formes de petites guerres intestines et existentielles entre les gens, dont le duel que le personnage narrateur doit livrer à la fin du récit avec l'un de ses rivaux dans la conception de l'existence ; un deuil (duelo) qui est aussi celui de l'acceptation de cette nouvelle condition humaine : celle de n'être rien⁵⁶⁷.

Ces exemples montrent, d'une part, que la thématique du voyage dans le temps et celles des multivers peuvent adopter des registres multiples. D'autre part, et concernant les paradoxes temporels, ces textes montrent la difficulté à manier l'exercice et rendre lisibles l'anecdote ; le lecteur s'y perd facilement, même dans le cas d'un texte bref comme celui de Malpica. Quand l'exercice est réalisé avec maîtrise, anecdote et jeux d'esprits se fondent dans un seul clin d'œil pouvant révéler, paradoxalement, des profondeurs de sens.

possibilité de l'existence d'un autre univers : l'univers faustien. La particularité de cet univers est que le temps fait marche arrière. Le récit consiste en une énumération d'exemples (des comparaisons) qui permettraient de concevoir le fonctionnement de cet univers faustien. La spéculation scientifique se double d'une spéculation philosophique très poétique. Salvador Elizondo, « La fundación de Roma », in *El retrato de Zoe y otras mentiras*, Mexico, D.F, Vuelta, 1992, p. 72-75.

⁵⁶⁵ Sa première version aurait vu le jour en 2004 au sein de l'atelier d'écriture d'Alberto Chimal. Elle a été publiée depuis, dans sa version finale, dans le premier recueil de l'auteur, *Todo esto sucede bajo el agua*, avec lequel il a obtenu le prix Julio Torri en 2007, puis dans l'anthologie *Los viajeros*.

⁵⁶⁶ Rodolfo Jiménez Morales, « El duelo », in Bernardo Fernández, (éd.). *Los viajeros: 25 años de ciencia ficción mexicana*, Mexico, Ediciones SM, 2010, (« Gran angular », 48M), p. 196.

⁵⁶⁷ La série nord-américaine *The Leftovers* (2014-2017) traite remarquablement cette thématique et montre à quel point une frontière diffuse entre les genres (et une science-fiction à peine suggérée), peut s'avérer très suggestive.

Alberto Chimal, « El viajero del tiempo » (*Las Historias*, 2012)⁵⁶⁸

Alberto Chimal est l'un de ces écrivains pionniers dans l'expérimentation des pratiques littéraires à travers les nouvelles technologies. Le concept de littérature électronique ou digitale (appelée également cyberlittérature) circonscrit un territoire très précis de pratiques de création littéraire. Pour Eduardo Ledesma, il ne s'agit pas de la digitalisation de textes écrits initialement sur support papier ; ni de textes de science-fiction ayant pour cadre le monde des nouvelles technologies⁵⁶⁹. Ce sont des productions créées à partir des moyens offerts par l'informatique et conçues pour être lues et/ou vues sur les supports créés par cette même technologie informatique. Pour Ledesma, leur dimension va au-delà de celle de l'écrit pour embrasser celle du visuel, du sonore, du cinématique et du participatif⁵⁷⁰.

Le réseau social *Twitter* est devenu au cours des dernières années le support digital d'une nouvelle forme littéraire que certains dénomment « Twitterature »⁵⁷¹. En 2010, Alberto Chimal écrit une série de micro-récits intitulée *83 novelas*, à partir de ce réseau social⁵⁷². Avec *El Viajero del Tiempo*⁵⁷³, il a renouvelé l'expérience en mettant en scène un personnage emblématique de la science fiction : l'Explorateur du temps. Pour Chimal, le personnage du roman de H. G. Wells, *La machine à explorer le temps*, disparu à la fin de celui-ci, revient dans ces minuscules aventures à travers le temps et l'espace⁵⁷⁴. Le roman de Wells étant un point de départ et les micro-récits de Chimal des dérivations du premier, nous nous

⁵⁶⁸ Alberto Chimal, « El Viajero del Tiempo (minificciones) », *Las Historias*, 2012.

⁵⁶⁹ Eduardo Ledesma, « Ciencia-Ficción digital iberoamericana (mutantes, ciborgs y entes virtuales): la red y la literatura electrónica del siglo XXI », *Revista Iberoamericana*, vol. 83 / 259, septembre 2017, p. 305-326, p. 306.

⁵⁷⁰ *Ibidem*.

⁵⁷¹ L'origine du terme provient du livre *Twitterature : The World's Greatest Books in Twenty Tweets or Less*, d'Alexandre Aciman et Emmet Rensin publié en 2009. Il s'agissait de parodies de textes célèbres, sous la forme de *tweets*, afin qu'on ne soit pas obligé de les lire, ce qui revenait à affirmer la frivolité d'Internet et le caractère obtus de ses usages.

⁵⁷² Chimal, Alberto, « 83 Novelas », [En ligne : <https://twitter.com/albertochimal?lang=es>]. Consulté le 30 septembre 2017.

⁵⁷³ Ces micro-récits ont fait l'objet d'une édition papier dans la collection *Hormiga iracunda* des Ediciones Posdata. Chimal en propose une sélection sur son site personnel *Las Historias*.

⁵⁷⁴ Alberto Chimal, *op. cit.*, S/P.

trouvons, en termes genettiens, dans un rapport d'hypertextualité entre les deux. Selon Genette, ce type de dérivation relève soit de la transformation, soit de l'imitation. Si la transformation est un procédé de transposition assez simple, l'imitation s'avère être un procédé plus complexe :

[...] il exige la constitution préalable d'un modèle de compétence générique (appelons-le épique)⁵⁷⁵ extrait de cette performance singulière qu'est l'*Odyssée* (et éventuellement de quelques autres), et capable d'engendrer un nombre indéfini de performances mimétiques.⁵⁷⁶

Ce que Chimal « imite » de l'hypotexte (le roman de Wells) est le fait insolite à la base de l'anecdote : se déplacer dans le temps. De la sorte, il imite un « modèle de compétence générique » (ici la science-fiction) et plus précisément une thématique du genre, devenue classique grâce à la publication de ce même hypotexte. Ces micro-récits se construisent comme des performances mimétiques engendrées par un noyau science-fictionnel ; leur support (le *tweet*) vient renforcer leur potentialité de production infinie. Ce support suggère un autre rapport mimétique, voire métonymique, à savoir celui entre les machines à leur origine. Nous reviendrons sur ce jeu de continuité des machines. Pour le moment, notons que la continuité est un fondement de la littérarité de ces micro-textes. Genette (reprenant Riffaterre), avance que la transtextualité est un aspect de la textualité ou de la littérarité, tout comme le sont ses diverses composantes (hypertextualité, intertextualité...) ⁵⁷⁷, dont les frontières ne sont pas étanches : « [I]eurs relations sont au contraire nombreuses, et souvent décisives » ⁵⁷⁸. *El viajero del tiempo* de Chimal parvient à condenser dans un espace réduit ces relations de continuité et, de la sorte, à questionner les fondements de leur propre littérarité.

Le médium (*Twitter*), par sa configuration et les contraintes en termes de longueur des textes y produits, a une incidence sur les hypertextes : ils sont minuscules d'un point de vue syntagmatique par rapport à l'hypotexte dont ils dérivent. Les rapports de grandeur et

⁵⁷⁵ Genette fonde sa réflexion sur l'*Ulysse* de Joyce.

⁵⁷⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil, 1992, (« Collection Points Essais », 257), p. 14-15.

⁵⁷⁷ *Ibidem*, p. 18.

⁵⁷⁸ *Ibidem*, p. 16.

d'inclusion mis en place par la reprise du roman de Wells sont paradoxaux. En effet, au sein des faisceaux de rapports que les hypertextes établissent, non seulement avec l'hypotexte de Wells, mais également avec des intertextes plus ou moins explicites, ces hypertextes (le petit) finissent par englober l'hypotexte (le grand) et, ce faisant, ils atteignent l'architexte. Sans oublier le rôle d'embrayeur générique des paratextes, notamment les propos de Chimal sur la conception de ses micro-récits, quand il les désigne comme des « séquelles » du roman canonique de Wells.

Les rapports d'intertextualité les plus évidents concernent l'œuvre de Jorge Luis Borges. Chimal le revendique comme étant l'auteur ayant joué un rôle majeur dans sa vocation d'écrivain⁵⁷⁹. Il signale également ce que lui doivent les plus grands écrivains de science-fiction, même si le nom de l'Argentin est rarement employé au sujet de celle-ci⁵⁸⁰. La présence de Borges dans ces micro-récits va au-delà des intertextes plus ou moins repérables. Nous avons déjà abordé l'importance de deux façons d'incorporer la figure et l'œuvre de Borges au sein de la science-fiction hispano-américaine : l'intertextualité et la métatextualité. Alberto Chimal, auteur d'une série d'articles dans lesquels non seulement il rend tribut à Borges mais également problématise le rapport de son œuvre avec la science-fiction, fait cohabiter dans ses micro-récits ces deux procédés, auxquels s'ajoute l'hypertextualité par rapport au roman de Wells. Ce dernier étant également sujet de réflexion pour Borges, réflexion reprise par Chimal dans les articles évoqués. Le résultat est un jeu transtextuel qui finit par englober l'architexte « science-fiction ». Un méga-programme à partir du microscopique dont le support est la machine aux mille ramifications créée par les réseaux sociaux. De quoi produire un vertige (trans)textuel, doublé d'un autre vertige, celui dû à la thématique de ces micro-récits, qui jouent sur les paradoxes temporels.

Les références borgésiennes sont, d'une part, des essais tels que « La flor de Coleridge », « El primer Wells » et « Nueva Refutación del tiempo ». D'autre part, en déclinant le motif du double (comme résultat des paradoxes temporels), Chimal établit un rapport avec toute l'œuvre de

⁵⁷⁹ Alberto Chimal, « Una presencia de Borges », *Las Historias*, 2012, S/P.

⁵⁸⁰ Alberto Chimal, *op. cit.*, p. 77.

Borges, les figures de Caïn et Abel s'immisçant en avatars divers tout au long de celle-ci. Mais dans ces jeux avec un personnage classique de la science-fiction, le double est le résultat de jeux d'esprits à teneur parodique. De la sorte, et en revenant aux mécanismes de l'hypertextualité établis par Genette, il s'agit non seulement d'imitation mais également d'une transposition non simple, mais complexifiée. Encore une fois, le support s'avère porteur de sens : ces micro-récits sont, pour reprendre Genette, comme des « rhapsodies retournées » à destination (dans notre cas) d'un large public et qui « à côté du sujet sérieux proposé [...] introduisent subrepticement d'autres, comiques »⁵⁸¹. Ces petites estampes des aventures de l'explorateur du temps sont autant de transpositions tonales du thème principal (sérieux, solennel) qui se transforme en petites ritournelles ludiques.

Comme nous l'avons dit, le support initial de ces micro-fictions (*Twitter*) incite à réfléchir sur son rapport avec la « machine » emblématique de Wells. Gérard Klein signale que celle-ci illustre « l'évolution dialectique de la science-fiction »⁵⁸². En effet, elle ne doit presque rien à la science et son mécanisme apparaît à peine dans le roman de Wells, si ce n'est la spéculation à son origine : considérer le temps comme une dimension et, par conséquent, comme un axe de déplacement. Ce sont les conséquences de cette spéculation qui vont se déployer au sein du genre, depuis la rencontre avec soi-même (le double) jusqu'à la création de trames temporelles parallèles ou l'altération du cours de l'histoire. Il s'agit d'une « jungle conceptuelle qui met en question et enrichit probablement la philosophie de la causalité »⁵⁸³. À travers ces micro-récits, Chimal explore les possibles conséquences de cette spéculation en balayant, par des mouvements légers, un vaste ensemble (une base de données science-fictionnelle mais pas seulement) dont la base conceptuelle (la causalité) a été un lieu de rencontre de disciplines (la philosophie, la physique, les mathématiques...) et le lieu privilégié de l'évolution du genre. En choisissant la forme hyper-brève et un support a

⁵⁸¹ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 24-25.

⁵⁸² Gérard Klein, *op. cit.*, S/P.

⁵⁸³ *Ibidem*.

priori éphémère et dont l'aptitude à dire le littéraire peut laisser circonspect (vu le type de matériau qui y circule), son projet relève de la gageure.

Si la machine de Wells est moins un objet technologique concret qu'un prétexte à spéculer scientifiquement, que dire de ces nouvelles technologies instaurant d'autres façons de faire de la littérature et de la diffuser ? Chimal est un précurseur du phénomène de la *Twitterature*, une pratique que nous pouvons considérer comme une nouvelle acception du paralittéraire : on passe de la littérature de masses à celle de mass media. Cette continuité concernant le public cible mène à se poser la question du statut littéraire de l'hypotexte à l'origine du projet : le roman de Wells. Et c'est là que la figure d'autorité de Borges revêt toute son importance.

Dans « El primer Wells », essai de Borges abordé par Chimal dans un article⁵⁸⁴, l'écrivain argentin établit la différence qui sépare celui-ci de Jules Verne. Pour lui, il s'agit de « nombres incompatibles » [en espagnol ; des noms incompatibles]. Il se réfère, comme le dit le titre, à ses premiers textes (*La machine à explorer le temps*, *L'île du Docteur Moreau*, *Le premier homme sur la lune...*), avant qu'il se résigne à être « especulador sociológico »⁵⁸⁵. Nous voyons bien que dans cette dernière formulation Borges parle de façon péjorative d'une modalité de la science-fiction. On aurait vraiment du mal à établir la frontière entre la « spéculation sociologique » et d'autres termes employés par l'Argentin de façon élogieuse pour énoncer une programmation ambitieuse, comme nous le verrons. Constatons que l'opposition Verne/Wells lui sert à mieux cerner les contours délimitant une science-fiction « valable » (selon les termes de Suvin), celle dont Wells serait une sorte de paradigme, et une autre proche du paralittéraire : Verne « escribe para adolescentes ; Wells, para todas las edades del hombre » [...] las ficciones de Verne trafican en cosas probables [...] ; las de Wells en meras posibilidades [...] cuando no en cosas imposibles [...]»⁵⁸⁶. Mais cela ne suffit pas à expliquer la supériorité de Wells :

[...] la precelencia de las primeras novelas de Wells [...] se deben a una razón más profunda. No sólo es ingenioso lo que refieren ; es

⁵⁸⁴ Alberto Chimal, *op. cit.*

⁵⁸⁵ Jorge Luis Borges, « El primer Wells », in *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1960, p. 125-128, p. 125.

⁵⁸⁶ *Ibidem*, p. 125-126.

también simbólico de procesos que de algún modo son inherentes a todos los destinos humanos. [...] La obra que perdura es siempre capaz de una infinita y plástica ambigüedad ; es todo para todos, como el Apóstol ; es un espejo que declara los rasgos del lector y es también un mapa del mundo.⁵⁸⁷

Ce sont ces lignes qui ont attiré l'attention de Chimal dans l'article mentionné plus haut ; Borges y énonce, avec solennité, ce que Chimal considère comme une programmation de la science-fiction (ingéniosité, symbolisme, destin humain, lecteur, carte du monde), sans pour autant la mentionner explicitement. Il s'instaure une sorte de *science-fiction in absentia* que Chimal mettra en œuvre dans sa nouvelle « Se ha perdido una niña », dont nous trouvons une image condensée dans ces propos de Borges évoquant le dénouement du roman de Wells :

Más increíble que una flor celestial o que la flor de un sueño es la flor futura, la contradictoria flor cuyos átomos ahora ocupan otros lugares y no se combinaron aún⁵⁸⁸.

Science et paradoxe temporel se trouvent paraphrasés poétiquement sous la plume de Borges. Cette formulation pourrait être un micro-récit diffusé sur *Twitter*. La synergie entre les deux machines, celle (science-)fictionnelle de Wells, celle réelle (technique) mais créatrice de fictions qu'est *Twitter*, fait que dans *El viajero del tiempo* le textuel et l'extratextuel s'amalgament. Cette synergie pose cette nouvelle forme du paralittéraire tout simplement comme une forme du littéraire. Par contre, la spéculation, à la base de la machine de Wells, se voit déplacée dans le cas des micro-récits de Chimal. À l'inverse de la machine de Wells, on pourrait se poser la question de savoir si, dans le cas de *Twitter*, l'objet technologique subsume le fait littéraire sous son médium. Chez Wells, la machine est point de départ de spéculation ; la nouvelle machine technologique, dans son usage fréquent, est le lieu d'un autre type de spéculation, celle de l'intox, des *Troll Farms*, de l'information partielle et du raccourci. Mais la littérature peut lui donner une autre dimension, grâce à sa faculté polyphonique. Et surtout c'est le texte, défini par Milagros Ezquerro comme « tout ce qui relève de la pratique signifiante dont le

⁵⁸⁷ *Ibidem*, p. 126-127.

⁵⁸⁸ Jorge Luis Borges, « La flor de Coleridge », in *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1960, p. 19-23, p. 21.

matériau est la langue »⁵⁸⁹ et qui, par extrapolation au monde physique, fonctionne comme un « système complexe, ouvert et auto-organisateur »⁵⁹⁰ qui finit par enclore le médium technologique. C'est ce détournement heureux que Chimal met en avant. En effet, ce sont les mêmes usagers des réseaux sociaux qui s'emparent du terme « tweeterature » et s'en servent pour désigner un phénomène plus ample et plus complexe que la simple reprise parodique des textes qui demeureraient non lus : « [...] lo utilizan para referirse [...] a toda escritura con aspiraciones o efectos artísticos que se realice y se difunda – de modo totalmente independiente de la letra impresa – en esa red social »⁵⁹¹. Il ne s'agit pas d'un genre littéraire mais d'un « momento o etapa del desarrollo temprano de la escritura digital, en el que las nuevas tecnologías disponibles permiten justamente una explosión de nuevas formas de escritura »⁵⁹². L'écriture digitale implique que l'écriture et la lecture deviennent des biens communs ; elles deviennent ouvertes et publiques, à l'opposé de « los procesos solitarios que la imprenta ha fomentado por siglos ». Elle potentialise l'interaction instantanée, la mutation des genres préexistants, l'apparition de nouvelles pratiques, l'érosion des concepts de texte définitif et de permanence, l'ensemble étant très bourgeois.... Elles ont ce même potentiel de dire le littéraire que certains spécialistes (Angenot par exemple) ont vu dans les paralittératures. Alain-Michel Boyer, en retraçant l'histoire de celles-ci, se pose la question de leur obsolescence comme trait marquant de leur trajectoire. Ainsi, au sujet des littératures de colportage, il affirme : « La plupart des exemplaires ont disparu. Dans un univers de la rareté, de la civilisation préindustrielle, ces objets éphémères offrent une préfiguration de l'obsolescence qui caractérise les paralittératures modernes »⁵⁹³. Dans le cas de la science-fiction mexicaine, la publication dans des *fanzines* et des sites disparus est bien la marque de cette obsolescence. Par contre, cette question n'a pas de réponse tranchée concernant les réseaux

⁵⁸⁹ Milagros Ezquerro, *op. cit.*, S/P.

⁵⁹⁰ *Ibidem*.

⁵⁹¹ Alberto Chimal, « De tuiteraura »,

[En ligne : <http://www.lashistorias.com.mx/index.php/archivo/de-tuiteraura/>]. Consulté le 13 avril 2020, S/P.

⁵⁹² *Ibidem*.

⁵⁹³ Alain-Michel Boyer, *op. cit.*, p. 31.

sociaux et la *tweeterature*. Certes, la possibilité de disparition de ce corpus (de ces corpuscules) dans le cyberspace va dans ce sens, mais en même temps les discours sur ces mêmes réseaux sociaux pointent la possible pérennité de tout ce qui est placé, d'une façon ou d'une autre, sur ces supports.

Par la participation des usagers/lecteurs, la *twitterature* comporte une dimension interactive que seule une lecture *in situ* et au moment des premiers *posts* peut révéler. Dans notre cas, nous avons prélevé certains de ces micro-récits de leur support (le blog de l'auteur) afin d'analyser leurs mécanismes en tant qu'objets littéraires fixes. Cela n'empêche pas d'y déceler des reflets de la mouvance générique et du questionnement de la notion de texte définitif favorisés par ce type de nouvelle pratique littéraire.

Arrêtons-nous sur certains de ces corpuscules, qu'ils soient éphémères ou éternels...

El Viajero del Tiempo extiende la mano y atrapa la primera gota de la lluvia. Todas las demás impiden que el mundo se entere de la hazaña.

En établissant un dialogue entre le scientifique, le mythico-religieux et l'artistique, ce micro-récit révèle les mécanismes de la pierre de touche développés au début de ce travail. Il renvoie aux temps des débuts de la vie sur Terre, d'un point de vue géologique ; un moment marqué par l'apparition de l'eau à partir des premières pluies dues à la condensation des gaz dans l'atmosphère. Mais cette possible lecture ne prend toute son ampleur que si on tient compte du potentiel transtextuel de l'ensemble des micro-récits, et plus particulièrement de l'hypertextualité comme projet d'écriture de l'auteur. En effet, Chimal affirme que son point de départ a été d'imaginer les aventures du personnage de Wells après le dénouement du roman. Or ce personnage, avant de revenir dans son temps avec quelques fleurs comme témoignage de son incursion dans le futur, avance très loin dans celui-ci, jusqu'à la fin des temps. Ce chapitre du roman de Wells (« L'ultime vision ») décrit le crépuscule de la planète dû à l'extinction du soleil ; « [u]ne horreur me prit de ces grandes

ténèbres »⁵⁹⁴, dit ressentir l'Explorateur du temps en observant l'« abominable désolation qui enveloppait le monde »⁵⁹⁵. Être témoin d'un monde sans l'humain qui le conçoit est une vision sidérante d'autant plus qu'elle se trouve à la fin de la chaîne, là où il n'y a plus rien de vivant. Remonter à l'origine de cette chaîne ne peut être qu'une façon de combler, tant bien que mal, ce vide sidéral : c'est avoir devant soi un grand chemin qui, malgré sa finitude, laisse espérer quelque chose, la possibilité de créer quelque chose. Et c'est en cela que consiste la première aventure que Chimal offre à l'Explorateur du temps.

Ici intervient la dimension ethno-religieuse du micro-récit, car la vision de l'Explorateur du temps relève du panthéisme : le monde (la planète) y apparaît comme un organisme vivant. Sa personnification ouvre la voie au langage mythique. Dans ce récit premier, la création et le déluge sont réunis en un seul instant. La vision naïve (poétique, mystique) de l'instant de pureté initial (la communion de l'homme avec le monde et une nature pourvoyeuse) est remise immédiatement en cause, voire gâchée, par l'intention révélée après-coup (héroïsme, vantardise) de cette même nature. La personnification de celle-ci sert à montrer métaphoriquement l'essence malsaine des rapports humains, entre l'individu et le collectif. D'autre part, l'acte unique dépeint par ce micro-récit pourrait être perçu comme une métaphore de l'art, qui soulève une série de questions. En effet, qui est le sujet de la prouesse, la première goutte en tant qu'*ab initio* absolu de la vie ou l'Explorateur du temps qui l'attrape ? Le geste de l'attraper est-elle la prouesse ? L'averse (des gouttes) vient souligner le fait que la force de la création (l'art) est dans la proposition poétique en soit, dans sa globalité (ici création de la vie sur terre) pas dans la visibilité de l'action ponctuelle. L'individuel n'a de sens que dans son rapport au collectif. Toutes les gouttes d'eau se ressemblent, à l'image de la grande Répétition au cœur de l'histoire de la littérature et de l'art. La goutte d'eau apparaît comme un miroir de ce micro-récit en tant qu'œuvre d'art singulière et en tant que reflet de l'œuvre d'art en général. Et voici que l'ombre de Borges plane toujours et

⁵⁹⁴ Herbert George Wells, *La machine à explorer le temps*, vol. 50, trad. Henry D. Davray, La Bibliothèque électronique du Québec, 1972, (« Classiques du XXe siècle », 1.01), p. 190.

⁵⁹⁵ *Ibidem*, p. 187.

encore... Dans son essai « La flor de Coleridge », Borges développe à propos de trois auteurs (dont Wells) la théorie de « la unidad profunda del Verbo »⁵⁹⁶ : tous les auteurs n'en sont qu'un seul. Voici la proposition/questionnement reprise par Borges du poème *Kubla Khan* de Coleridge, dont il établit le parallèle avec l'épilogue du roman de Wells :

Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces, qué? »

No sé qué opinará mi lector de esa imaginación; yo la juzgo perfecta. Usarla como base de otras invenciones felices, parece previamente imposible; tiene la integridad y la unidad de un *terminus ad quem*, de una meta. Claro está que lo es ; en el orden de la literatura, como en los otros, no hay acto que no sea coronación de una infinita serie de causas y manantial de una infinita serie de efectos. Detrás de la invención de Coleridge está la general y antigua invención de las generaciones de amantes que pidieron como prenda una flor⁵⁹⁷.

Dès le premier micro-récit s'instaure un tissage complexe qui, en fin de compte, intègre la science-fiction dans ce fleuve de causes et effets interdépendants qu'est la littérature.

D'autres micro-récits abordent des procédés et mécanismes touchant à la spéculation sur le temps et ses dimensions. Par exemple :

El Viajero del Tiempo soñaba un «flashforward»: en él se despertaba, viajaba hacia atrás en el tiempo, se dormía y soñaba un «flashforward».

Plusieurs procédés cohabitent dans ces lignes : la mise en abyme (le rêve dans le rêve), la prolepse et l'analepse, les deux derniers dans leur usage dans le langage cinématographique. Le paradoxe temporel y consiste à avancer sans avancer, ce qui produit une boucle temporelle, un éternel retour ou l'annulation du temps. Il se produit également l'annulation de la dichotomie sommeil/éveil, ce qui nous renvoie encore une fois à l'univers borgésien et plus particulièrement à l'exemple du rêve de Chuang Tzu rapporté dans « Nueva Refutación del tiempo ». Il rêve qu'il est un papillon, au réveil il ne sait plus s'il était un homme qui a rêvé qu'il était un papillon ou bien un papillon rêvant d'être un homme :

⁵⁹⁶ Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁹⁷ *Ibidem*, p. 20.

En la China ese sueño es proverbial; imaginemos que de sus casi infinitos lectores, uno sueña que es una mariposa y luego que es Chuang Tzu. Imaginemos que, por un azar no imposible, este sueño repite puntualmente el que soñó el maestro. Postulada esa igualdad, cabe preguntar: Esos instantes que coinciden ¿son el mismo? ¿No basta *un sólo término repetido* para desbaratar y confundir la historia del mundo, para denunciar que no hay tal historia?⁵⁹⁸

Derrière la dimension prosaïque du micro-récit, soulignée par la présence d'une terminologie de la modernité, par l'usage de l'anglais comme marque de celle-ci et par l'évocation des machines que l'on met en marche tout simplement en appuyant sur une touche, se cachent des postulats ardues sur le principe de causalité exprimés également de façon, certes, plus poétique par Borges mais qui demandent le même exercice mental.

Mais ne nous exténuons pas d'emblée. Voici un autre micro-récit :

Un pasaporte del Viajero del Tiempo lo acredita como oriundo de un país que todavía no existe y nadie, nadie recordará cuando desaparezca.

Ici il s'agit d'une fusion vertigineuse des temps. L'image du passeport comme garant d'une identité présente dans un cadre normatif se voit appuyée par le verbe « acreditar » au présent. Mais l'existence du pays dont il est question se trouve dans l'avenir par rapport au présent de l'énonciation, un avenir qui néanmoins relève déjà du passé dans un avenir encore plus lointain. L'existence d'un pays, d'un monde, apparaît comme un scintillement durant quelques secondes, le temps de lire ce micro-récit. Temps démultiplié peut-être pour le comprendre, le rapport des grandeurs trouvant un écho dans l'acte herméneutique. Le temps est relatif tout comme notre présence dans cette dimension, une présence garante de l'existence même de ce monde, soulignée par la réduplication du pronom « nadie » : sans la perception humaine, sans sa mémoire, pas de réalité concrète. Ce pays hors du temps fait penser à Uqbar, le pays inexistant de la nouvelle de Borges qui a tant marqué Chimal (et à laquelle nous reviendrons à la fin de ce travail). Enfin, l'hypothèse de la fin d'un monde est invérifiable, sauf grâce à la littérature (de science-fiction). Il faut y croire, lui donner du crédit, et pour ce faire il y a le passeport de

⁵⁹⁸ Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 253.

l'Explorateur du temps. Ce dernier détail fait que la dimension métaphysique de ces lignes soit atténuée par un clin d'œil à la littérature d'espionnage, ce qui est à rapprocher de la littérature populaire, et de Borges...

Si, dans le roman de Wells, la mécanique de la machine n'est pas très explicite, Chimal donne quelques pistes :

El Viajero del Tiempo usa una máquina propulsada por horas perdidas, ignoradas, malgastadas. Se alegra: tendrá energía para siempre.

Une description du fonctionnement de la machine est donnée, mais elle ne repose pas sur des éléments techniques à proprement parler, de même qu'elle n'apporte pas d'explication scientifiques sur l'aspect dimensionnel du temps. Par contre, la description de son fonctionnement contient une métaphore existentialiste, moralisante et productiviste. La machine semblerait puiser son énergie dans l'oisiveté de l'être humain, son manque de discernement ou son incapacité d'organisation. Une formulation plaisante d'une critique de la futilité des activités humaines qui fait penser aux humoristes plus ou moins moralistes du XIXe siècle, comme Alphonse Allais et son calembour « Nous parlons de tuer le temps, comme si, hélas ! ce n'était pas lui qui nous tuait ». Un deuxième niveau de lecture porte sur le discours science-fictionnel en rapport avec la problématique de la rareté des ressources, le recyclage, etc. Ici, le temps « perdu » apparaît comme combustible, ce qui nous mène à un troisième niveau de lecture, cette fois-ci métatextuel. Ainsi, la machine à explorer le temps s'autoalimente pour avancer, ce qui pourrait être mis en parallèle avec le genre science-fiction et la culture commune partagée par ses auteurs et/ou la dimension autotélique de cette dénomination, déjà signalée dans l'introduction de ce travail.

Concernant la visée moraliste et productiviste, on pourrait rétorquer à l'Explorateur du temps qu'il le gaspille également en se déplaçant et en le modifiant. Une implication du lecteur qui se concrétise par la présence explicite d'un allocutaire ou narrataire :

El Viajero del Tiempo te saluda, se va 10 años, decide verte otra vez, regresa segundos antes de la primera. Déjà vu, pensarás. O piensas.

Le lecteur est invité à réaliser un jeu de logique basé sur des paradoxes temporels. Jeu qui semble assez simple mais complexifié *in extremis* par la dernière phrase « O piensas ». Deux lectures possibles, soit dans le temps de l'énonciation, le temps a déjà passé, le déjà vu s'est donc déjà produit ; soit l'allocutaire (le lecteur) est lui-même voyageur du temps.

El Viajero del Tiempo, quien puede pasarse un año entero en un solo segundo, tiene el secreto para no envejecer.
No, no lo dice.
Ni lo vende.

Ce micro-récit réalise un amalgame du prosaïque et du métaphysique (sens de la vie). Il y a un avantage vaniteux à ne pas vieillir, mais métaphysiquement ne pas vieillir signifie de ne pas changer, ce qui revient à ne pas vivre, dans le sens d'acquisition d'expérience. Autrement dit, vivre comme un fantôme ou un être passif et observateur. Ce qui se passe dans le monde et autour de lui ne peut pas l'affecter, son invulnérabilité le place en dehors du monde et en dehors de l'humanité. Il s'agit d'un topos exploité par la littérature fantastique (vampires, Faust, Dorian Gray...) et développé scientifiquement par la science-fiction avec la cryogénisation, les hologrammes et autres façons de stopper les effets du temps sur l'être humain.

El Viajero del Tiempo fue a 1888 y vio la cara de Jack el Destripador. Gritó: era la de todos a la vez, como dicen que era el rostro de Adán.

Des références historiques, littéraires et cinématographiques se mêlent. D'une part la figure historique de Jack L'Éventreur, *serial killer* devenu figure culturelle. Nous le retrouverons sous des avatars divers, sous la plume de Conan Doyle par exemple. Un film qui traite de la figure historique du célèbre meurtrier a réalisé la fusion entre le roman de Wells et celui de Conan Doyle : *Time after time* (1979) de Nicholas Meyer, avec Malcom McDowell. Dans ce film pour le grand public, le héros poursuit Jack l'Éventreur dans l'avenir, après que celui-ci lui « emprunte » sa machine pour une petite escapade au XXe siècle... Dans le micro-récit de Chimal, la référence populaire dialogue avec d'autres plus érudites,

anthropologiques, philosophies, littéraires. En effet, Jack l'Éventreur est une effigie du mal, l'avatar des pulsions maléfiques chez tous les hommes, sorte de nouveau Caïn. Il s'agit d'une image un peu topique : le visage du mal (de Satan) est toujours le même, de même que la nature humaine est intrinsèquement diabolique. Mais c'est la figure d'Adam qui est invoquée dans ce micro-récit pour incarner le mal inhérent à l'être humain. La dualité – l'ambiguïté – bien/mal incarnée par le couple Caïn/Abel est une autre référence borgésienne. À côté de ces références anthropologiques, philosophiques, littéraires, la science trouve quand même sa place. En effet, la vision du visage de Jack l'Éventreur relève de l'hologramme : un fragment d'une image holographique contient toujours l'ensemble de l'image.

El Viajero del Tiempo ha visto varias películas (de eras diversas) que tratan de tu vida. Y ahora ansía conocerte para saber toda la verdad.

Ici sont mises en évidence l'implication et l'interpellation du lecteur/allocutaire en faisant appel à sa vanité et à sa pudeur. Il est confronté à son incapacité à influencer son histoire : le sujet n'a aucun contrôle sur qui raconte son histoire et comment. Nous pouvons également percevoir l'idée du retour vers le référent de la fiction, de la confusion entre l'œuvre et son référent, donc contre le formalisme et l'art pour l'art. Le voyageur est un voyeur, de sorte que nous pouvons même déceler l'idée d'une « peopolisation » (vedettisation) de la culture, la recherche d'un « inside scoop » qui n'a rien à voir avec l'œuvre. Il s'agit de cette dimension des réseaux sociaux que la *tweeterature* semble avoir déjouée. Ce micro-récit montre paradoxalement le revers de la machine.

Un autre exemple :

Fastidiado luego de seis horas de ruido en el cuarto contiguo, el Viajero del Tiempo retrocedió seis horas, pasó al otro cuarto, lo halló vacío y entendió.

Ici le paradoxe temporel consiste en ce que le voyageur est lui-même la cause de son trouble ou, plutôt, sa perception en est la cause. Il s'agit de la prémisse de l'idéalisme de Berkeley, son *esse est percipi*. Dans « Nueva refutación del tiempo », Borges reprend les idées de l'idéalisme de Berkeley ou Hume mais les réfute, car tout les deux

considèrent le temps comme, soit « sucesión de ideas que fluye uniformemente y de la que todos los seres participan », soit « una sucesión de momentos indivisibles »⁵⁹⁹. D'où la réfutation de Borges :

Sin embargo, negadas la materia y el espíritu, que son continuidades, negado también el espacio, no sé con qué derecho retendremos esa continuidad que es el tiempo. Fuera de cada percepción (actual o conjetural) no existe la materia; fuera de cada estado mental no existe el espíritu; tampoco el tiempo existirá fuera de cada instante presente⁶⁰⁰.

Encore une fois le micro-récit de Chimal apparaît comme une réécriture ludique des idées de Borges. De même que l'écriture de Chimal occupe également cette double fréquence qu'Alan Pauls, par exemple, a attribuée à l'écriture de Borges : essai et fiction fusionnent.

—¿Cuál es el sentido si no se matan? —dijo el gladiador al Viajero del Tiempo mientras veían el partido de fútbol.

Dans ce micro-récit, de l'anachronisme surgit l'humour parodique. Ici c'est l'autre qui semble voyager, pas l'Explorateur du temps, ou pas uniquement. C'est une version temporelle de la rencontre de mondes totalement étrangers l'un à l'autre, à la façon de *Little big man*, d'Arthur Penn, ou de *Two rode together*, de John Ford. Dans son récit « El cautivo », Borges traite également de la rupture spatio-temporelle mise en évidence par la rencontre du « sauvage » et du « civilisé » : il y a d'autres façons de voyager dans le temps. La culture apparaît comme indicateur ou balise temporelle, ou signal de la relativité non du temps mais de ce que l'on appelle « civilisation ». On peut également percevoir une allusion aux jeux de pelote préhispaniques, à la fin desquels, en effet, les perdants étaient sacrifiés aux dieux. Que ce soit un gladiateur romain qui exprime le non-sens de la dérivation moderne de ce sport ajoute de l'humour, sans compter que cette grille de lecture historique a été longtemps appliquée au Mexique au passé préhispanique.

El Viajero del Tiempo se queda muy callado en la esquina más oscura del comedor de los Bioy. ¿Sacará su cámara? Hoy come en casa Borges.

⁵⁹⁹ *Ibidem*, p. 251–252.

⁶⁰⁰ *Ibidem*, p. 252.

Le prosaïque se déploie dans un faisceau de références. Il y a d'abord le rapport intertextuel avec *Borges*, le journal d'Adolfo Bioy Casares retraçant les années d'amitié et de complicité intellectuelle entre les deux hommes. Nombreuses entrées du journal commencent par la formulation « Hoy come en casa Borges ». Cette seule mention ouvre la voie à toute la programmation borgésienne : réécriture, écriture en collaboration, querelle intellectuelle, vie faite d'abstractions et de lectures, vie faite des gestes anodins... Et pour fixer ce moment (unique et multiple comme les gouttes d'eau au début des temps), une machine des plus banales, un appareil photo. Une machine à fixer le temps à l'intérieur d'un micro-récit mettant en scène, par omission, une machine prodigieuse qui permet de se déplacer dans celui-ci et qui le rend mouvant ; et l'ensemble ayant comme support une énorme machine technologique qui est du temps en mouvement. En mettant en abyme une petite machine (l'appareil photo), ce micro-récit rappelle l'évolution à travers le temps de l'impact des technologies sur la littérature, la photographie (de même que l'image cinématique) ayant eu une fonction importante dans l'écriture d'écrivains latino-américains. On peut évidemment penser à *L'invention de Morel*, de Bioy Casares...

Ces quelques lignes renvoient donc à un texte de plus de mille pages (le journal de Bioy) et à l'histoire de deux vies littéraires. Un jeu d'échelles de grandeurs qui met en évidence la perméabilité/potentialité du discours littéraire.

El Viajero del Tiempo escribe este texto para que lo lean en el siglo 490156673/498+, en el que cada una de sus palabras significa otra cosa.

L'idée sous-jacente dans ce micro-récit est que l'humain ne consigne pas l'histoire pour que le futur se souvienne de ce qu'il a écrit : il le fait pour que le futur voie ce qui, dans le passé, avait un sens. Mais surtout il nous dit que le texte est tributaire du contexte, comme l'a bien démontré Borges à travers Pierre Ménard et son *Quichotte*.

Borges conclut son essai « La flor de Coleridge » en se référant aux premiers textes de Wells déjà mentionnés (dont celui qui nous occupe ici) :

Pienso que habrán de incorporarse, como la fórmula de Teseo o la de Ahasverus, a la memoria general de la especie y que se multiplicarán en su ámbito, más allá de la muerte del idioma en que fueron escritos.⁶⁰¹

Il est question, aussi bien dans ces lignes que dans le micro-récit de Chimal, d'une langue future dans laquelle tout ce que l'on dit aura une autre signification. Nous ne sommes pas loin de l'Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle) et de la création aléatoire de textes et de sens (comme le fait le personnage de Yoni Rei), ce qui se traduit bien dans le médium de ces micro-récits. Chez Chimal, « este texto » semble être le texte même qui dit qu'avec un autre code le texte (le sens) sera différent. De fait, peu importe. Il suffit de créer un schéma, une séquence, dont le sens dépendra du code employé pour le/la lire ou le/la déchiffrer.

On peut même penser à *Voyager* et à l'encyclopédie de l'humanité qui erre dans l'espace sidéral. Les dimensions (dont le temps) sont subordonnées à nos perceptions et il en va de même pour nos productions culturelles : ce grand Texte, est-il lisible en dehors de notre conscience ? N'a-t-il un sens (des sens) que dans un instant T au beau milieu de l'éternité, quand il sera perçu par quelqu'un ou quelque chose ? Moment hautement hypothétique où nous (nos créations) serons comme les *hrönir* de Borges, des corps étranges échoués dans une conscience autre.

Et, pour finir, le dernier de la série :

El Viajero del Tiempo sirve el café, retrocede a toda velocidad y pone la taza a tiempo para recibir el líquido.
—¡Ocioso! —lo regaña su mamá.

Le prosaïque et l'ironique éclatent. « Ocioso » peut être traduit (déchiffré) comme « Tu as du temps à perdre ». Une mère qui ne comprend absolument pas l'utilité de toutes ces jongleries temporelles nous fait penser à l'anecdote rapportée par Bioy dans son journal : la mère de Borges, perplexe devant les cauchemars racontés par son fils, lui conseille tout simplement de consulter un psychiatre.

Les déplacements et les actions de l'Explorateur du temps sont des performances, de l'art immédiat et en mouvement, tout comme leur

⁶⁰¹ Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 128.

signifiant. D'autre part, ce micro-récit terminal, avec le personnage qui s'apprête à recevoir le café dans sa tasse, nous renvoie au premier, au point de départ des aventures du personnage : la performance d'attraper la première goutte de pluie. La jonction heureuse du poétique, voire du mystique, et du puéril (et la fusion entre science et fiction, entre technique et art) est un beau programme de création.

Uchronies et pensée contrefactuelle

La base épistémologique de la science-fiction en général est d'ordre contrefactuelle, déclinant les possibilités de la proposition conditionnelle « si X donc Y » en fonction du facteur temps. La science-fiction opère par « predicción y retrodicción »⁶⁰² et selon la dynamique adoptée le récit prendra la forme d'une utopie, d'une dystopie ou d'une uchronie. Cette dernière prend place quand la proposition conditionnelle concerne le passé. La question ainsi posée (que se serait-il passé si...) implique un exercice de rétrospection qui explique que la pensée contrefactuelle, dans ce versant uchronique, ait trouvé des champs d'application interdisciplinaires. Cette interdisciplinarité peut s'avérer porteuse dans le domaine de l'analyse textuelle, mais elle crée aussi un territoire mouvant qui peut nuire à sa rigueur.

Des disciplines diverses font usage de l'approche contrefactuelle. Elle est l'objet privilégié de la psychologie sociale et des sciences cognitives, avec dans les années 80 d'importants travaux sur les « simulations heuristiques ». Celles-ci « permettraient d'expliquer l'origine des sentiments de regret, d'injustice, d'insatisfaction ou encore de culpabilité qui résulteraient des simulations cognitives »⁶⁰³. Dans les années 90, les chercheurs ont défini plusieurs types de pensée contrefactuelle en menant des enquêtes et en effectuant de nombreux tests. Il existe selon ces travaux deux façons de produire du contrefactuel : en soustrayant (*subtractive counterfactual*) ou en ajoutant un élément (*additive counterfactual*). La soustraction, en soulignant les

⁶⁰² Pablo Capanna, *op. cit.*, p. 245.

⁶⁰³ Quentin Deluermoz et Pierre Singaravélou, *Pour une histoire des possibles*, Paris, Éditions du Seuil, 2016, p. 78.

liens de causalité, accroît les capacités analytiques, tandis que l'addition, en ouvrant les possibles, favoriserait la créativité, l'imagination⁶⁰⁴. Dans les champs d'application qui nous concernent, ces deux approches impliquent la rupture entre deux types de récits uchroniques, l'un qui ferait la part belle à l'histoire et l'autre à la fiction. Cependant, la frontière entre ces deux optiques nous semble peu étanche. Prenons des exemples tirés de la conquête du Mexique. En procédant par soustraction, c'est-à-dire en formulant la proposition « si X ne s'était pas produit, alors Y », les champs des possibles de Y restent quand même corrélés à tout ce qui a entouré X. Par exemple, « Si Cortés ne s'était pas embarqué pour les côtes du Yucatan en février 1519... alors un autre conquistador l'aurait fait » ou bien, plus probable, « Cortés lui-même l'aurait fait plus tard »... Rien donc de particulièrement exaltant, sauf pour l'historien qui chercherait la façon dont les petits événements sont interdépendants les uns des autres ; l'aboutissement final, la chute de l'empire aztèque (Y) , ne serait pas très différent des événements qui se sont produits, tels qu'ils sont été rapportés par l'histoire officielle. Par contre, en procédant par addition nous aurions une proposition de type « si X s'était passé alors Y » et les champs des possibles de Y ne seraient plus du domaine du détail. Si Cortés s'était fait tué lors de la *Noche Triste*, alors peut-être que la nation aztèque aurait disposé du temps nécessaire pour revoir sa stratégie, s'appropriier les techniques de l'ennemi... On voit bien que quelque chose ne fonctionne pas. On ajoute certes un élément (la mort de Cortés), mais cela implique une soustraction (sa disparition en tant que figure clé de la victoire espagnole). De même si nous supposons qu'au lieu de *La Malinche*, une autre esclave bien moins perspicace que celle-ci, ait été donnée aux Espagnols, nous ajoutons un fait tout en en supprimant un. Au delà de l'ambiguïté entre soustraction et addition, c'est l'arbitraire du choix de X pour les lui appliquer qui pose problème. Ces considérations nous aident à mieux comprendre les réticences que peut susciter l'application de la pensée contrefactuelle, surtout en histoire. Si pour Éric Henriot « l'approche uchronique, même si elle se réduit à une expérience de pensée, est donc l'un des seuls moyens de procéder à une expérience

⁶⁰⁴ *Ibidem*, p. 77.

contradictoire en Histoire »⁶⁰⁵, d'autres signalent la réticence des historiens (surtout français) envers cette démarche expérimentale.

Le raisonnement contrefactuel déborde le cadre des sciences sociales. Malgré les écueils signalés, il nous intéresse en tant que raisonnement hybride qui pose autrement le rapport entre texte(s) et contexte(s). L'uchronie est un exercice d'imagination, qu'elle soit purement historique (sans anecdote) ou pas. La distinction entre ce qui relève de l'histoire (la « pure uchronie » ou « uchronie historique »⁶⁰⁶) et une autre uchronie qui relève de la fiction prête à confusion et, surtout, à une dévalorisation de la deuxième catégorie. Pour observer ce glissement, arrêtons-nous sur la définition usuelle du terme « uchronie ».

Il s'agit d'un néologisme créé au XIXe siècle par le philosophe Charles Renouvier. Il s'est inspiré pour sa construction du mot « utopie » de Thomas More, juxtaposant au préfixe de négation (« u ») le terme désignant le temps (chronos), à la place de celui du lieu (topos). Selon Henriet, une uchronie consiste à « imaginer, de manière cohérente, une autre trame historique dérivant de celle de notre Histoire à partir d'un événement qui, dans la réalité, ne s'est pas produit »⁶⁰⁷. Dans cette définition, en apparence simple et plutôt partagée par d'autres spécialistes, deux éléments renvoient aux problèmes déjà abordés : le fait que le point de départ soit un événement qui ne s'est pas produit (une soustraction), d'une part, et d'autre part cette nécessaire cohérence. Ces deux éléments ensemble finissent par restreindre le champ d'application de l'uchronie à la discipline historique. Ils dessinent une « uchronie pure », celle qui s'en tient à l'histoire. L'autre type serait du domaine de la fiction, voire de la science-fiction, si l'altération de l'histoire est due à des raisons scientifiques et/ou technologiques, le plus souvent un voyage dans le temps. L'existence d'un territoire partagé par l'uchronie entre histoire et fiction mène certains, comme Henriet, à poser une supériorité épistémologique de la première :

[...] nous sommes d'accord pour dire qu'il faut conserver un éloignement raisonnable entre divergence historique et le temps du

⁶⁰⁵ Eric B. Henriet, *op. cit.*, p. 54.

⁶⁰⁶ Eric B. Henriet, *L'histoire revisitée: panorama de l'uchronie sous toutes ses formes*, Amiens : Paris, Encrage ; Belles lettres, 1999, (« Interface », 3), p. 30.

⁶⁰⁷ Eric B. Henriet, *op. cit.*, p. 17.

récit sous peine, loi du chaos ou battement d'aile du papillon obligeant, de perdre toute cohérence historique et *in fine* de décrire une planète si éloignée de notre Terre, ou si absurde dans sa construction, qu'on pourrait très bien l'appeler autrement, et cela, c'est de la science-fiction classique ou de la *fantasy* mais plus de l'uchronie.⁶⁰⁸

Pour d'autres, comme Bernard Campeis et Karine Gobled, que nous rejoignons, c'est la dimension transterritoriale de l'uchronie qui révèle toute sa potentialité à dire l'imaginaire :

En littérature, les romans uchroniques relèveront le plus souvent de la science-fiction ou du roman historique. D'autres genres peuvent aussi abriter des histoires alternatives. Rien n'empêche de bâtir un thriller haletant à partir d'un fait historique modifié (*Fatherland* de Robert Harris) ou de livrer une œuvre d'introspection pour réécrire sa vie en fonction de choix différents (*Un jour sans fin* réalisé par Harold Ramis). Les uchronies sont donc souvent rattachées à un genre plus large et, quelquefois, apparaissent comme noyées dans la masse.⁶⁰⁹

Il est vrai que les champs d'application multiples de la pensée contrefactuelle (cette masse) rendent difficile l'opérativité de certains postulats, comme nous l'avons vu. Cependant, l'exercice d'imagination et de cognition particulièrement attaché au contexte historique fait que l'uchronie science-fictionnelle soit particulièrement riche pour révéler les mécanismes de ce système complexifié qu'est le texte. L'uchronie permet de concevoir une autre vision de l'histoire : ce qui ne s'est pas passé (que ce soit par addition ou soustraction) sert à mieux comprendre les mécanismes de ce qui s'est passé. Le récit uchronique propose une image en négatif qui oblige à adopter un autre regard sur les faits tels qu'ils sont racontés par l'historiographie. Et dans le cas qui nous occupe, cela pousse à réfléchir à la manière dont l'Occident a écrit cette histoire, cette « manière proprement européenne de remonter le temps et de construire le passé »⁶¹⁰ dont Serge Gruzinski explore les mécanismes dans son récent ouvrage *La machine à remonter le temps*, titre qui, même métaphorique (ou parce qu'il l'est), semble réconcilier l'histoire et la (science-) fiction. Car, en fin de compte, l'histoire n'est qu'une grande fabulation.

⁶⁰⁸ *Ibidem*, p. 43.

⁶⁰⁹ Campeis, Bernard et Gobled, Karine, *Le guide de l'uchronie*, Chambéry, ActuSF, 2015, p. 14.

⁶¹⁰ Serge Gruzinski, *La machine à remonter le temps*, Paris, Fayard, 2017, p. 14.

Dès lors que nous tentons d'appliquer des notions théoriques relatives à l'uchronie au cas mexicain, il en ressort des difficultés inhérentes à son passé colonial et à ses relents persistants.

Quand Henriët affirme que « plus la divergence est ancienne, moins l'auteur risque de créer une situation polémique et conflictuelles avec ses lecteurs »⁶¹¹, on voit bien qu'il ne connaît pas le Mexique, ou bien qu'il se situe dans une sphère eurocentriste. Quand José Clemente Orozco, dans *Autobiografía*, signale le fait qu'au Mexique on parle de la conquête comme si elle venait d'avoir lieu⁶¹², quand on peut trouver sur Internet des sites du type « Poder azteca »⁶¹³, quand on regarde aux informations que le 12 octobre il y a des manifestations de protestation devant la statue de Christophe Colomb dans le port de Barcelone, quand la mort d'un noir aux États-Unis, sous le genou d'un policier blanc soulève des débats sur la façon d'enseigner l'esclavage et le colonialisme, force est de constater que l'échelle temporelle de l'innommable est très subjective.

Un numéro spécial de la revue *Letras Libres* (voir illustration p. 351), dirigée par l'historien Enrique Krauze, a été consacré à l'uchronie historique au Mexique⁶¹⁴. Y ont participé des écrivains (Hugo Hiriart ou José Emilio Pacheco) et des historiens (Federico Navarrete, David. A. Brading, John H. Coatsworth, Friedrich Katz), ce qui révèle une déhiérarchisation heureuse entre les disciplines, tout en délimitant leurs champs. Les titres de ces uchronies sont assez explicites quant à l'événement fondateur et /ou le point de divergence⁶¹⁵. Les épisodes historiques soumis à l'exercice uchronique sont, sans surprise, des moments clé qui ont impliqué une rupture dans la trajectoire du pays. Ainsi, l'historien Federico Navarrete propose un texte intitulé « La

⁶¹¹ Eric B. Henriët, *op. cit.*, p. 49.

⁶¹² « La Conquista de México por Hernando Cortés y sus huestes parece que fue ayer. [...] No parece que hayan sido a principios del siglo XVI, el asalto al gran Teocalli y la Noche Triste y la destrucción de Tenochtitlán, sino el año pasado, ayer mismo ». José Clemente Orozco, *Autobiografía*, México D.F, Era, 1970, p. 68.

⁶¹³ Nous avons trouvé ce site il y a quelques années ; les propos hispanophobes y étaient très virulents. Aujourd'hui, nous n'avons pas trouvé de trace de ce site.

⁶¹⁴ *Letras Libres*, éd. Enrique Krauze, 2008, (« Pasados Imaginarios », p. 118).

⁶¹⁵ Henriët dénomme « événement fondateur » celui qui ne s'est pas produit dans la réalité et à partir duquel se produit une autre trame historique ; la date qui lui correspond serait le « point de divergence ». Eric B. Henriët, *op. cit.*, p. 38. Nous utiliserons indistinctement les deux termes.

conquista fracasa. Costa Indómita, 1519-1847 »⁶¹⁶ et José Emilio Pacheco un autre intitulé « El caudillo no es asesinado. El Obregonato, 1928-1968 »⁶¹⁷. Même si ces textes proposent des temporalités autres, ils restent des exercices de spéculation historique qui n'introduisent pas d'anecdote fictionnelle. Dans le texte de Pacheco, la non suppression d'Alvaro Obregón n'entraîne pas un Mexique particulièrement différent. Seuls de petits détails changent et 1968 restera marquée par un grand massacre. Dans celui de Navarrete, l'échec de l'expédition d'Hernán Cortés se traduit par une carte du monde entièrement différente. Le premier exemple met en évidence que le Mexique postrévolutionnaire ne serait qu'un échiquier aux pièces interchangeable mais dont les règles restent inchangées. Le second met en lumière le caractère déterminant de la conquête du Mexique : elle est le plateau sur lequel va se jouer le devenir du monde moderne. Les deux moments historiques traités dans ces textes sont l'objet des uchronies science-fictionnelles de notre corpus. Elles jettent sur les faits historiques évoqués un regard semblable à celui des textes de Navarrete et Pacheco. Les anecdotes fictionnelles suggéreront le caractère circonstanciel du Mexique postrévolutionnaire et le caractère structurel de la Conquête.

Sans surprise, la Conquête est l'événement qui a donné lieu au plus grand nombre de récits uchroniques. Henriët dresse un panorama de ce type de récits et mentionne des uchronies dans lesquelles Cortés est battu. Il s'agit d'une nouvelle de Sébastien Clarac dont le titre est « Teolt », parue dans *Notes de merveilles* (n°11, mai 2007) et d'un roman de Christopher Evans, *Aztec Century* (1993)⁶¹⁸. Puis, pour compléter son état des lieux, il écrit : « Pas grand-chose au Mexique si ce n'est une nouvelle uchronique de Chavarría et celle de Schaffler Gonzalez où Christophe Colomb, lors d'un quatrième voyage, débarque au Mexique »⁶¹⁹. Il s'agit précisément de la nouvelle de Héctor Chavarría, « Crónica del Gran Reformador », qui fait partie de notre corpus et que nous étudierons maintenant, et du recueil *Sin permiso de Colón*.

⁶¹⁶ Federico Navarrete, « La conquista fracasa. Costa Indómita, 1519-1847 », *Letras Libres*, octobre 2008, (« Pasados imaginarios »), p. 16-19.

⁶¹⁷ José Emilio Pacheco, « El caudillo no es asesinado. El Obregonato, 1928-1968 », *Letras Libres*, octobre 2008, (« Pasados imaginarios »), p. 38-40.

⁶¹⁸ Eric B. Henriët, *op. cit.*, p. 129.

⁶¹⁹ *Ibidem*, p. 165.

Fantasías mexicanas del quinto centenario (1994), de Federico Schaffler. Parmi ces uchronies autour de la conquête figure aussi une nouvelle de Schaffler, « Crónicas del Quincunce »⁶²⁰.

Héctor Chavarría « Crónica del Gran Reformador » (*Auroras y Horizontes*, 2012)

Avec cette nouvelle, Héctor Chavarría (auteur de « De cómo el Roñas... ») a obtenu le Prix Puebla en 1985. Dans ce récit, quatre personnages, par leur intervention dans le passé, vont modifier toute l'histoire du Mexique (et du monde). En effet, ils se voient propulsés du XXe au XVIe siècle, au moment de la Conquête. L'originalité du texte, au-delà de l'exercice uchronique en soi, réside dans son agencement et de la dimension métatextuelle qui s'en dégage.

La narration s'organise selon trois strates temporelles dont l'imbrication produit un jeu spéculaire au terme duquel l'histoire officielle et ses conséquences (l'histoire du Mexique et notre ligne temporelle) deviennent, dans l'univers fictionnel, une œuvre de science-fiction, et le récit de l'uchronie à proprement parler (l'histoire alternative proposée) s'érige en histoire officielle⁶²¹. Ainsi nous avons, premièrement, une ligne du non-temps (celle de l'uchronie), puis une ligne correspondant à un temps « réel » (mimésis du nôtre), auxquelles il faut ajouter le moment pivot entre les deux, le point de divergence ou événement fondateur.

Le récit s'ouvre sur un texte (que nous appellerons T1) qui se présente comme une note à la première édition complète d'un ouvrage dont l'auteur est appelé Ehécatl (dieu aztèque du vent) et dont le titre est *Lo que no fue*. Si la note spécifie qu'il s'agit d'une édition complète c'est parce qu'elle inclut un épilogue, un texte apocryphe resté clandestin et donc mis en lumière par l'édition dont parle cette note. Étant donné que la longueur de T1 n'est pas excessive et qu'il contient des éléments essentiels, nous le citons *in extenso* :

⁶²⁰ Federico Schaffler, « Crónicas del Quincunce », *Axxón*, 2004, (« Sección Uficción »).

⁶²¹ Le roman uchronique de Philip K. Dick, *Le maître du Haut Château* (1962) réalise ce type de jeu spéculaire.

Nota a la primera edición completa: la circulación clandestina del epílogo de la obra de Ehécatl, *Lo que no fue*, publicada bajo el título *Lo que sí fue*, dio lugar - en el pasado - a polémicas amargas. Sea o no verdad lo que en ella se dice, importa poco en la actualidad; nuestra identidad de raza está muy por encima de sucesos tan antiguos como los que se relatan, por lo que no existe razón para clandestinidad alguna. Esta publicación se hace directamente de los originales del autor contenidos en la Biblioteca Nacional del Gran Teocalli y se complementa con un fragmento de la conferencia dictada por Ahui Xocoyotzin, máximo catedrático de historia y leyenda de la Universidad de Anáhuac, 500 años atrás, titulada *Vida y Obra del Gran Reformador*.

El Editor⁶²²

Ensuite, sans aucun sous-titre, commence un deuxième récit (que nous appellerons T2) assumé par un narrateur impersonnel qui raconte l'histoire de ces quatre hommes qui, propulsés dans le passé, vont modifier l'histoire. La seule marque textuelle pour distinguer ces deux récits est la signature « El Editor » qui clôt le premier. Cette rupture typographique établit un lien implicite entre T1 et T2, ce qui suggère que ce dernier est le texte apocryphe dont parle le premier. À la première lecture de la nouvelle, ce lien n'apparaît pas de façon évidente.

Finalement, le troisième texte (T3) se présente comme le fragment d'une conférence d'un professeur dont le titre, « Vida y obra del Gran Reformador », fait écho au titre du texte conteneur de l'ensemble (T0). Le premier texte (T1) le mentionne explicitement et cela semble confirmer l'identité de T2.

Les deux titres alternatifs de l'œuvre de Ehécatl font allusion à celui de Renouvier, père du concept d'uchronie : « Uchronie (l'utopie dans l'Histoire), esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation européenne tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être »⁶²³. Ce jeu de mots s'est avéré inspirant pour les « uchronistes », comme le prouve sa reprise, quoique simplifiée, dans le titre d'un recueil de textes uchroniques édités par Martin Greenberg, *The way it wasn't* de 1996. Mais dans le contexte mexicain ce type de calembours évoque aussitôt le

⁶²² Héctor Chavarría, « Crónica del Gran Reformador », in José Luis Zárate Herrera, (éd.). *Auroras y horizontes: antología de cuentos ganadores Premio Nacional de Cuento Fantástico y de Ciencia Ficción, 1984-2012*, éd. José Luis Zárate Herrera, Puebla, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Consejo de Ciencia y Tecnología del Estado de Puebla, El Colegio de Puebla, Universidad Iberoamericana, Puebla, 2013, p. 21-33.

⁶²³ Eric B. Henriot, *op. cit.*, p. 18.

cantinfleo. Quand quelque chose vient heurter notre logique et se présente sous les traits de l'incompréhensible, le réflexe du rire ne se fait pas attendre ; un rire présent dans la diégèse, de façon implicite ou explicite. Le jeu de contingences que renferme l'association de deux titres alternatifs de cette œuvre est la base herméneutique de l'ensemble et sa complexité réside moins dans les propositions en elles-mêmes que dans leur inversion.

Malgré les indices, ce n'est qu'à la fin de la lecture de la nouvelle que nous comprenons quelle est la teneur de cet épilogue dont la circulation clandestine laisse entendre que son contenu était considéré comme dangereux dans un passé impossible à déterminer.

T1 se situe dans un présent dont le seul élément qui sert, non pas à le situer, mais à le caractériser est un état d'affirmation identitaire incontestable (« nuestra identidad de raza está muy por encima [...] »). Ce n'est qu'en arrivant à la fin de ce premier texte que, à travers des toponymes et leur association incongrue à d'autres termes, le lecteur se rend compte que ce présent ne correspond pas à un moment identifié dans l'histoire. En effet, des toponymes (« Gran Teocalli », « Anahuac ») et le nom du Professeur (« Ahui Xocoyotzin ») font certes référence au passé aztèque mais demeurent utilisés dans notre présent, à quelques nuances près (il n'est pas rare de trouver au Mexique des personnes avec des prénoms nahuas, sauf qu'ici il s'agit d'un nom complet, patronyme inclus). Ce sont des termes qui peuvent être associés aussi bien au passé qu'au présent... de notre ligne temporelle. Mais à partir du moment où ils sont associés à des termes comme « biblioteca nacional », « universidad », « catedrático » l'insolite s'installe car, tout simplement, la réalité ainsi décrite contredit la situation des populations autochtones, hier et aujourd'hui. De ces premières associations disparates surgit le *novum* : un autre temps où la dépossession et la mise à l'écart n'existent pas, où la lecture du monde obéit à une grille différente de celle imposée par l'occidentalisation. De plus, il est question du domaine de spécialité du professeur (« historia y leyenda ») : des domaines perçus comme opposés, car correspondant à des systèmes de pensée opposés, d'un côté l'histoire (rigueur scientifique) et de l'autre la légende, l'imagination, la pensée pré-moderne, peuvent se réunir. Passé et présent s'effritent et

ceci malgré (ou surtout à cause de) la mention de ces 500 ans qui séparent ce présent de la conférence dont il est question. En effet, si le temps présent depuis lequel cette note est écrite correspond *grosso modo* à notre époque, cela voudrait dire que la conférence a eu lieu à l'époque de la Conquête. Or, à lire le texte de la conférence (T3) cet événement a été avorté des milliers d'années avant celle-ci. Nos coordonnées temporelles se désagrègent. La mention de cette durée temporelle (les 500 ans), qui renvoie sans équivoque à un événement majeur de l'histoire, n'est qu'une scorie de notre temporalité disloquée. Le titre de la nouvelle annonce, en quelque sorte, cette déconstruction temporelle : une chronique réformée. Reste à savoir comment celle-ci a pu se produire.

Le deuxième texte (T2), le plus long, contient les germes de cette histoire contrefactuelle et obéit à une structure narrative plus conventionnelle : présentation des personnages, phénomène qui produit le saut dans le passé, constatation du phénomène par les personnages et débats quant à la conduite à tenir face à celui-ci et, finalement, l'action entreprise par les personnages. Cette dernière étape constitue le véritable pivot de l'uchronie ou point de divergence, c'est-à-dire l'action concrète qui va interférer avec l'histoire officielle et produire l'uchronie en elle-même. L'hétérogénéité entre T1 et T2 (caractère alambiqué du premier, caractère plus lisible du deuxième) crée un effet de miroir avec deux façons de penser et de concevoir le temps. La circularité, voire chaos du premier, et l'ordonnancement chronologique du deuxième font écho au caractère habituellement hermétique attribué à la pensée préhispanique, d'une part, et, d'autre part, au cadre de pensée occidentale et sa façon linéaire de concevoir l'histoire.

Le deuxième récit (T2) commence par la phrase « Eran cuatro », qui permettra au lecteur, au moment du dénouement, de faire le lien entre les strates temporelles. La phrase se déploie ensuite en spécifiant les rôles des quatre personnages : un médecin, un écrivain, un ingénieur et un secouriste. Leur point commun : la frustration et l'échec dans leurs domaines respectifs. Ce point de départ évoque certaines plaisanteries mettant en scène une série de personnages associés à un trait distinctif (ici leur métier, mais en général il s'agit de la nationalité) et dont la tournure finale est une sorte de triomphe de celui qui sera le plus futé

(celui qui aura le seul parachute qui lui sauvera la vie, par exemple). Dans le cas qui nous occupe, ils vont tous changer le cours de l'histoire, mais deux d'entre eux auront un rôle important et un seul sera le responsable fictionnel du texte que nous avons entre les mains : le médecin, qui s'avérera être Ehécatl. Et, le texte se clôt sur ce personnage riant tout seul d'une farce dont lui seul connaît le secret.

Quant au phénomène insolite, il correspond à la thématique du voyage dans le temps. Cependant, l'accent n'est nullement mis sur les modalités technologiques qui ont permis un tel voyage. Par le recours à la focalisation interne, le phénomène est décrit de façon sommaire et, surtout, incertaine :

Estaban en el Popocatépetl, atados a la misma cuerda y en la ruta central. Descendían cuando los golpeó el rayo. Quizá no fue un rayo, pero los derribó hacia la negrura después del blanco deslumbrante. Sin aviso previo, sin advertencia de tormenta eléctrica. Un rayo seco. Pero ... ¿fue un rayo ? ⁶²⁴

On ne connaîtra jamais la nature de cet éclair. Il s'agit probablement, par un effet métonymique, d'une allusion au titre de la nouvelle de Ray Bradbury, *Un coup de tonnerre* (*A sound of thunder*, 1952), qui est l'origine de la notion « d'effet papillon ». Les seules références à l'époque d'où proviennent les quatre hommes sont également lacunaires. En effet, il est question à un moment donné d'une « pequeña cápsula del siglo XX junto a sus tiendas isotérmicas »⁶²⁵. Le *novum*, le voyage temporel, est suggéré par la mention d'un véhicule et d'une époque. La nécessité de spécifier cette dernière laisse à penser que les personnages l'ont quittée. Les tentes isothermes, qui pouvaient être un *novum* au moment de la publication, font aujourd'hui partie d'un équipement courant. Le fait d'épurer un texte de gadgets technologiques permet d'éviter son obsolescence, le vrai *novum* gardant son caractère insolite. Dans ce cas-ci, le *novum* ne consiste pas en des altérités lexicales en soi mais plutôt discursives, dont le caractère précisément étrange apparaît au fur et à mesure que se dévoile le paysage. En effet, elles sont en rapport avec la description du cadre spatial, les flancs du Popocatépetl :

⁶²⁴ Héctor Chavarría, *op. cit.*, p. 22.

⁶²⁵ *Ibidem*, p. 23.

La montaña, por alguna razón, se veía sutilmente diferente: más llena de nieve, más luminosa... ; las piedras de Nexpayantla, extrañas. [...] Todos miraron hacia abajo y guardaron silencio. No había instalaciones alpinas; en vez del albergue, casetas y estacionamiento, sólo se veían pinos y una leve neblina.

- Siempre ocurren cosas raras cuando cuatro se amarran a una sola cuerda – comentó el ingeniero mientras se ajustaba la mochila.⁶²⁶

Le moment de révélation du phénomène reproduit des poncifs autour de la pureté de l'air dans cette région. Une image paradisiaque, sans trace d'intervention de la main de l'homme : c'est en cela que consiste le *novum*. La phrase quelque peu énigmatique de l'ingénieur, avec l'usage de l'adverbe « siempre » et suggérant l'existence des situations semblables incluant quatre hommes et une corde, est un moyen de mobiliser les références du lecteur. Et ces références peuvent être aussi disparates que la théorie des cordes de John Ellis, traitant de la relativité de la dimension spatio-temporelle, ou le récit cosmogonique du *Popol Vuh* avec la conception quadripartite du monde et la présence d'une corde avec laquelle les dieux vont prendre des mesures pour le construire⁶²⁷. Il est à remarquer que ces deux références, à elles seules, réalisent cette jonction entre deux formes de pensée qui s'insinue dès le début du texte. La révélation, l'image paradisiaque, se déploie davantage :

La montaña estaba limpia salvo el persistente olor a azufre; por ninguna parte se veían señales de contaminación. El ingeniero no había dejado de hablar acerca de la pureza del aire, la ausencia de polución y expresiones similares. Solía ponerse así cuando estaba nervioso. Instintivamente los cuatro miraban hacia el noroeste, donde grandes cúmulos ocultaban el Valle de México. [...]. Pero entonces las nubes se apartaron un poco y limpiaron el cielo sobre el valle. Los cuatro se quedaron helados confirmando algo que ya sospechaban pero que ninguno deseaba aceptar. Alguien gimió y hubo maldiciones masculladas más que expresiones de asombro. Limpia, esplendorosa en medio del gran lago, brillaba al sol Tenochtitlan.⁶²⁸

⁶²⁶ *Ibidem*, p. 22.

⁶²⁷ Certes, la nouvelle de Chavarría fait référence au monde aztèque, mais il est admis que la culture maya s'est répandue dans toute la Mésoamérique (Paz fait l'analogie avec la Grèce antique, Rome étant l'empire aztèque) et les points de convergence entre les deux cosmogonies sont nombreux (certains dieux mayas ont leurs équivalents aztèques, tels Gucumatz et Quetzalcoatl d'une part ou Tohil et Tezcatlipoca d'autre part). La dualité est présente dans les deux cultures : les dieux créateurs mayas sont Gucumatz et Tepeu, Quetzalcoatl a son double noir en Tezcatlipoca et ce dernier est quadripartite (les quatre Tezcatlipocas).

⁶²⁸ Héctor Chavarría, *op. cit.*, p. 23.

La célèbre phrase d'Alexander Von Humboldt, (« Viajero: has llegado a la región más transparente del aire »), reprise par Alfonso Reyes comme épigraphe de sa *Visión de Anáhuac* et par Carlos Fuentes pour en tirer le titre de son célèbre roman, rejoint ici un autre scénario, celui qui permettra d'imaginer une autre destinée non seulement pour la ville de Mexico mais pour le monde entier. La vision idyllique, devenue au fil des années un lieu commun de la nostalgie d'un paradis perdu à cause de la modernisation et de l'industrialisation, renferme toute la contradiction d'un imaginaire qui exalte ces dernières tout en les considérant responsables de la perte de ce paradis. Dans le texte de Chavarría, cette image nostalgique par excellence devient le présent des personnages. Quand le passé devient présent et que le sujet dispose des informations permettant de combler les segments entre les deux (la connaissance historique), cela oblige à dépasser l'état contemplatif d'un Humboldt, ou du moins à envisager de le faire. S'ouvre donc pour les personnages le moment du dilemme : intervenir ou pas dans le cours de l'histoire. Pour cela, ils font appel précisément à leurs connaissances en histoire. En effet, il faut qu'ils sachent à quel moment précis de l'histoire de la Conquête ils se trouvent car, si la défaite a déjà eu lieu, le cours de l'histoire ne sera pas aussi facilement réversible. Les personnages commencent donc à mener une réflexion contrefactuelle afin de déterminer un point de divergence et surtout, s'il sera efficace pour inverser le cours de l'histoire. Cela ne sera pas la seule façon dont le texte mettra en abyme l'uchronie. Dans un dialogue, les personnages affirment qu'ils ont pu observer de loin une colonne de conquistadors à la recherche de souffre pour fabriquer de la poudre à canon. Ils se rappellent que certaines chroniques rapportent cet épisode comme s'étant produit après le siège de Tenochtitlan. Mais ce détail crucial n'est pas le seul à être objet de débat :

- La historia -argumentó el socorrista- dice que lo hicieron, pero fue después de la caída de Tenochtitlan. Subieron dos capitanes o soldados de Cortés. Diego de Ordaz y Montaña.
- La historia es muy vaga al respecto -dijo el escritor- quizá los españoles no quisieron admitir que necesitaron pólvora antes. En todo caso no podemos bajar a preguntarles.
- Pero, tarde o temprano -dijo el socorrista-, tendremos que bajar; no podemos quedarnos aquí para siempre. Si vamos a hablar con

alguien será mejor con los españoles. Por lo menos ellos podrán entendernos.

- Sí -gruñó el escritor-. También pueden invitarnos a ser parte de una hoguera, no olvides cómo pensaban. Prefiero a los tenochcas.

- Lo que ocurre es que tú estás enamorado de las causas perdidas - intervino el ingeniero-. Los aztecas perdieron y su mundo se derrumbó. Lo sabemos todos.

- ¡Eso importa poco hoy! -gritó el escritor-. ¡Soy mexicano y si tuviera que pelear lo haría de parte de mis antepasados y no de unos invasores!

- Recuerda que los españoles también son nuestros antepasados...⁶²⁹

Les premières répliques de ce dialogue dessinent la façon dont le phénomène insolite modifie la position du sujet par rapport à l'histoire. D'une position passive, acceptant les lacunes de l'historiographie, le sujet a la possibilité de devenir actif, voire acteur. Certes, nous ne pouvons pas interroger les témoins de l'histoire, mais nous pouvons nous interroger sur la fiabilité de leurs récits et sur la façon dont ces récits se sont mués en histoire officielle. L'immersion insolite dans le passé est le symbole d'une herméneutique historique plaçant le sujet présent comme acteur de l'histoire passée. En somme, elle est le symbole d'une lecture active de l'histoire.

Dans ce dialogue, la partialité du récit officiel apparaît implicitement à travers la mention du principal mécanisme d'homogénéisation culturelle mise en place par la Conquête : l'imposition de la langue espagnole. Le projet d'occidentalisation, en tant que rouleau compresseur, se traduit par la présence de la langue espagnole comme seul moyen de communication pour les personnages. Des éléments isolés de ce dialogue (extraits du contexte d'énonciation) reproduisent une certaine stéréotypie des débats autour de la Conquête et de la défaite des civilisations préhispaniques. Les questions posées (quel clan choisir, ignorer que les conquistadors sont également des ancêtres, positions indigénistes...) peuvent être entendues de nos jours, cela se prêtant toujours à des sourires, voire du mépris envers ceux qui parlent avec véhémence de faits qui ont eu lieu il y a plus de cinq siècles. Pour beaucoup de gens, les revendications des populations autochtones sont déconnectées de la réalité ; elles traduisent des mentalités obtuses et rétives au progrès.

⁶²⁹ *Ibidem*, p. 24.

Cependant, le récit uchronique, en créant le contexte d'un choix (le « hoy » mentionné par le médecin), montre en filigrane la pertinence de ce débat : une défaite passée mais dont les héritiers sont considérés comme des citoyens de deuxième zone, humiliés et méprisés. C'est ainsi que le personnage de l'écrivain énonce des interrogations définitives au cœur du point de divergence ; interrogations qui sont une sorte de dynamo qui va enclencher l'histoire alternative :

El escritor miró a sus compañeros uno por uno, fijamente; también sus ojos tenían un brillo especial. Cuando habló lo hizo con voz profunda, serio, sin atisbos de la burla tan habitual en él.
- Ustedes, ¿no han soñado alguna vez ser dioses? ¿No se les ha ocurrido que los pueblos de América merecían mejor suerte?⁶³⁰

La dernière interrogation concentre à elle seule l'effet de la transposition d'un poncif dans une temporalité alternative. En effet, cette question, dans le cadre d'une discussion quelconque, peut sembler vaine. Cependant, replacer des poncifs dans un non-temps révèle, paradoxalement, comment le a-historique interroge l'historique, voire l'historicité, ce qui serait un but majeur de l'uchronie, comme le soulignent Campeis et Gobled :

Ce jeu, cet exercice intellectuel difficile à maîtriser parfois, permet de réfléchir, d'une part à l'histoire elle-même et aux chemins qu'elle a pu emprunter, mais aussi à la manière dont elle est transcrite et transmise. En ce sens, il reflète l'évolution de la pensée historique.⁶³¹

Comme résultat de son déplacement, le poncif déclenche la réflexion/questionnement sur le devenir historique, de même qu'il déclenche la mise en forme de l'étrangeté globale. Sa qualité de poncif devient instable. Si la question posée par le personnage était formulée au présent, sa réponse impliquerait un projet politique de véritable justice sociale envers ces populations. La simple modification d'un temps grammatical met en relief le caractère relatif de notre rapport au temps historique. Quand le président Andrés Manuel López Obrador a prononcé une déclaration exigeant du roi d'Espagne qu'il demande pardon aux indiens du Mexique pour les atrocités commises pendant la Conquête,

⁶³⁰ *Ibidem*, p. 25.

⁶³¹ Campeis, Bernard et Gobled, Karine, *op. cit.*, p. 13.

cela a provoqué des réactions diverses allant de la perplexité à la moquerie. Ce qui était risible n'était pas CE QU'il demandait (la reine d'Angleterre a demandé officiellement pardon au indiens de l'Amérique du Nord et aux aborigènes de l'Australie) mais QUI le demandait : le représentant d'un État responsable du maintien des indiens dans la misère et qui devrait se poser, au temps présent, la question formulée par le personnage.

Revenant sur le point de divergence, habituellement, il « peut être explicite ou implicite [...] [Il] est souvent lié à des événements, marquants ou emblématiques, dotés de suffisamment d'importance et de poids pour faire dérailler l'histoire officielle »⁶³². Dans notre cas, ce point de divergence (le moment où les conquistadors empruntent les flancs du volcan à la recherche du soufre) reste flou par rapport à l'histoire officielle, comme le remarquent les personnages. Dans l'histoire de la Conquête du Mexique, nombreux sont les points flous étant donné les versions divergentes dans les chroniques des différents conquistadors et dans les versions indiennes (par exemple le moment de la discussion entre Cortés et Moctezuma au cours de laquelle La Malinche traduit et/ou convainc le Tlatoani de se laisser emprisonner dans son propre palais). D'autre part, le moment historique choisi n'est pas aussi emblématique ou marquant que d'autres, comme peuvent l'être le débarquement de Cortés à Veracruz ou le sabordage de ses bateaux (événement considéré par exemple par William Prescott comme l'un de plus remarquables du parcours du conquistador). Une uchronie créée à partir de la conquête du Mexique présente des défis liés à une historiographie particulièrement polyphonique.

Avant de se pencher sur le résultat du point de divergence, arrêtons-nous davantage sur les détails de celui-ci : l'intervention des quatre personnages. Ils tendent une embuscade aux soldats espagnols au moment de leur montée vers le sommet du volcan. L'écrivain lance un coup de sifflet. Lui et le quatrième personnage (le secouriste) enfilent leurs skis et se précipitent sur eux. La scène est décrite selon les deux points de vue, celui des conquistadors et celui des indiens C'est une double

⁶³² *Ibidem*, p. 10.

perspective qui tisse l'ensemble du récit selon des modalités différentes et qui apparaît systématisée au moyen de la focalisation.

Ainsi, chez les conquistadors, le seul fait d'être obligés de se retrouver dans un tel lieu provoque une peur liée à leurs croyances : « Tenían miedo pues la montañas eran sitios donde moraba el maligno y aquélla, con su persistente olor a azufre, parecía ser una de sus predilectas »⁶³³. La scène est décrite comme une guerre psychologique inverse de celle qui s'est produite dans les premiers moments de la conquête du Mexique. En effet, leur vision des deux hommes qui dévalent la pente à tout allure peut être comparée avec celle des indiens observant pour la première fois un homme en armure sur un cheval :

Con aterrada fascinación miraron aquello que no correspondía a sus marcos de conocimiento. Otra [figure humaine] similar apareció tras la primera [celle de l'écrivain, le premier à se lancer sur la pente]. Ambas bajaban a velocidades imposibles para ser personas. En vez de piel tenían unas envolturas brillantes y holgadas; sus ojos eran enormes y oscuros, y la parte superior de sus cabezas era de color brillante y sin pelo. Tenían grandes pies que les permitían resbalar sobre la nieve y sus brazos estaban terminados en puntas metálicas. El primero emitía silbidos terribles. ¡Eran demonios de las nieves, siervos de Satán!⁶³⁴.

Malgré le fait que la focalisation choisie mette en évidence la faiblesse des conquistadors, due à leur système de croyances (ce que l'historiographie attribue habituellement aux indiens), immédiatement apparaît le trait qui, selon Tzvetan Todorov par exemple, sera la clé du triomphe des Espagnols, à savoir leur capacité d'improvisation⁶³⁵. Mais ici elle sera vaine car le rapport de forces s'est vu modifié :

Pero, demonios o no, los españoles prepararon sus armas. Un arcabuz fue disparado, pero la mano que lo sostenía no estaba firme. Tras los europeos se incorporaron, inadvertidas, otras dos figuras igualmente extrañas. Empuñaban armas de fuego y sus manos sí estaban firmes.⁶³⁶

Les Espagnols seront massacrés à coups de feu et de pioches par les personnages. Seul l'ingénieur ne participe pas au carnage (« El

⁶³³ Héctor Chavarría, *op. cit.*, p. 26.

⁶³⁴ *Ibidem*, p. 27.

⁶³⁵ Tzvetan Todorov, *La conquête de l'Amérique: la question de l'autre*, Paris, Ed. du Seuil, 2011, p. 113.

⁶³⁶ Héctor Chavarría, *op. cit.*, p. 27.

ingeniero miró la carnicería e hizo un esfuerzo por no vomitar, pero fracasó »⁶³⁷); le medecin achève même l'un des survivant et pousse un cri de victoire « ¡Viva Anáhuac! »⁶³⁸.

Après cette séquence, le même événement est décrit cette fois-ci selon le point de vue des indiens:

Los macehuales que permanecían abajo vieron huir al resto de los españoles ante las brillantes figuras que descendían. Uno que no fue muy rápido cayó fulminado por el trueno que surgió de la mano de uno de aquellos dioses de la montaña.

Los nativos examinaron a quienes bajaban con una mezcla de temor y reverencia. Vestían con colores más brillantes que las pinturas sacerdotales y refulgían al Sol como encarnaciones de dioses poderosos ¿serían verdaderos? [...]. Una cosa era clara: aunque un tanto similares a los teules no estaban con ellos: los mataban. [...] El más alto, el que vestía enteramente de azul, [les descriptions précédentes nous font comprendre qu'il s'agit du médecin] color del sacrificio, se adelantó y, abarcando con un ademán a los demás y a él mismo, pronunció una sola palabra, fuerte, como una promesa de resurgimiento:

-¡Quetzalcóatl!⁶³⁹

Cette polyphonie autour d'un même événement rappelle celle qui existe entre une *Visión de los vencidos* de León Portilla et les récits des conquistadors eux-mêmes. L'exclamation/invocation qui clôt cette citation rappelle aussi un autre fait historique, dont la véracité a fait l'objet de nombreuses interrogations et qui, néanmoins, a souvent été utilisé pour signaler la passivité et la défaite aztèque : l'assimilation de Cortés à Quetzalcóatl. S'il est couramment établi que Cortés a participé à l'élaboration du mythe du retour de Quetzalcóatl, d'autres études historiques font l'hypothèse que, pour les indiens, prendre les Espagnols pour des dieux (*teules*) faisait partie d'un rituel préliminaire à leur mise à mort par le sacrifice⁶⁴⁰. Les indiens n'auraient pas été aussi naïfs que les chroniqueurs espagnols les dépeignent. L'histoire de la conquête du Mexique se prête particulièrement bien aux jeux des point de vues divergents. Dans tous les cas, dans ce non-temps, le Mexique moderne, incarné par les quatre personnages, s'investit de ses anciennes croyances

⁶³⁷ *Ibidem*.

⁶³⁸ *Ibidem*, p. 28.

⁶³⁹ *Ibidem*.

⁶⁴⁰ Rodrigo Martínez Baracs et Guilhem Olivier, « Un diálogo sobre la conquista de México », [En ligne : <http://www.lettraslibres.com/espana-mexico/revista/un-dialogo-sobre-la-conquista-mexico>]. Consulté le 17 juin 2020.

indiennes. Il se fonde avec ce passé, car les quatre personnages deviendront des dieux. Le genre fantastique a réalisé des montages temporels semblables. Chez Elena Garro, dans « La culpa es de los tlaxcaltecas »⁶⁴¹, cette fusion se fait de façon harmonieuse, suggérant la réconciliation avec ce passé. Chez Carlos Fuentes (« Chac Mool »⁶⁴²) ou José Emilio Pacheco (« La fiesta brava »⁶⁴³), le passé préhispanique revient, tel un élément refoulé, pour se venger sur le Mexique Moderne. La fusion proposée par l'uchronie est moins une réconciliation qu'une revanche. La question est de savoir si le texte parvient à poser les termes de cette revanche dans une véritable reconnaissance du Mexique indien.

En réécrivant l'histoire, l'uchronie efface toutes les possibles versions d'un fait (ou des faits historiques) pour en proposer une nouvelle. Cette nouvelle version, nous la retrouvons dans la troisième partie du texte : le fragment de la conférence « Vida y obra del Gran Reformador », par laquelle on comprend que l'écrivain deviendra Ehécatl, auteur de l'œuvre mentionnée dans la première partie du texte: « Lo que no fue ». On comprend également que le médecin deviendra la figure énigmatique de ce Grand Réformateur dont l'œuvre dépasse le domaine de l'écrit. En somme, ce fragment de la conférence contient l'essentiel de l'histoire contrefactuelle, dont le cerveau est le Grand Réformateur et Ehécatl le consignateur des faits. Le point de divergence y apparaît clairement identifiable :

[...] nuestros ejércitos habían llegado al límite de su Resistencia y solo la carencia de pólvora hizo retroceder a nuestros enemigos. Ese detalle crucial fue obra de ellos, del Gran Reformador y los suyos. Sorprendente, porque cuatro hombres mucho lograron por sí solos. Y eran hombres, no dioses. [...] Ninguno llegó con los invasores, simplemente llegaron de la nada. Bajaron de la montaña sagrada como dioses de otro mundo [...] Poseían vastos conocimientos y los aplicaron en nuestro favor. Tenían el don de adivinar el futuro, o por lo menos se les atribuye, y un indiscutible genio militar, técnico y de improvisación. [...]. Supieron ganarse la confianza de nuestra gente y preparar buenos asistentes y guerreros osados casi hasta la locura. Esos guerreros, empuñando armas diseñadas por los cuatro misteriosos, pusieron de rodillas a

⁶⁴¹ Elena Garro, « La culpa es de los tlaxcaltecas », in *La semana de colores: cuentos*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1964, p. 9–33.

⁶⁴² Carlos Fuentes, *Chac Mool y otros cuentos*, Salvat, 1973.

⁶⁴³ José Emilio Pacheco, « La fiesta brava », in *El principio del placer*, México, Ediciones Era, 1997, (« Biblioteca Era »), p. 65–98.

ejércitos muy superiores en número. La conquista de los reinos bárbaros de Europa es el ejemplo más claro: solo diez años para vencer... No cabe duda que inventaron armas terribles: cohetes, psicología, virus.⁶⁴⁴

L'idée que la défaite historique était due uniquement à des circonstances matérielles est assez courante. Nous la trouvons, par exemple, dans les fresques murales de Siqueiros, parmi les trois muralistes, le plus influencé par le mouvement futuriste. Dans *Cuauhtémoc Redivivo*, mural se trouvant au Palacio de Bellas Artes à Mexico, on voit le dernier empereur aztèque propulsé en avant, comme s'il surgissait précisément de nulle part, revêtu d'une armure du XVI^e siècle tout en arborant des attributs qui le situent sans ambiguïté dans son identité d'empereur aztèque. Le message de ce mural, son invitation aux peuples soumis à s'approprier la modernité et la technique, trouve son équivalent textuel dans la nouvelle de Chavarría. Le point de divergence choisi n'est finalement pas un épisode accessoire de la Conquête, l'armement et la capacité de le créer en constituant le centre.

L'histoire alternative proposé par T3 esquivé la difficulté de produire un récit cohérent d'un point de vue historique, et cela non seulement par sa dimension science-fictionnelle. En effet, elle consiste en un résumé diégétique d'une nouvelle version de l'histoire du Mexique et du monde, ce qui évidemment est relié à la forme brève. La même idée transposée à l'échelle d'un roman entraînerait un nombre infini de paramètres à prendre en compte afin de garantir le caractère vraisemblable de l'histoire contrefactuelle. Si toutefois l'intention de l'auteur était de produire une histoire contrefactuelle vraisemblable. Plus importante que cette dimension nous semblent la visée métatextuelle de la nouvelle et le jeu d'inversions sur lequel elle s'appuie :

De los dos fue Ehécatl el que pareció dominado, en los últimos años de su vida, por el afán de aclarar el origen de los cuatro. ¡Cómo escribió ese hombre! [...] Escribió una novela con la que creó un género al que llamó ciencia-ficción – el significado de esto aún arranca gemidos a los lingüistas-, a la que tituló Lo que no fue. Con su peculiar estilo chispeante e irreverente, Ehécatl creó la historia caótica de un mundo imposible, una visión demencial con una lógica interna característica desde entonces del género. La acción se desarrolla en parte del actual territorio de Anáhuac, en un

⁶⁴⁴ Héctor Chavarría, *op. cit.*, p. 30.

país que a ratos se antoja un paraíso y en otros un infierno. Un sitio progresista y atrasado a la vez, contradictorio; lleno de riquezas mal aprovechadas y de personas creativas, ambiciosas, torpes, ingeniosas y soeces. Un país de cuento de horror, o de hadas, lleno de peligros y emociones, frustraciones y placeres. Un sitio llamado México.

Obra enorme y compleja; Lo que no fue tiene una estructura clara, como desarrollo de una extrapolación monumental, pero está incompleta pues la acción, poco antes de lo que debió ser el desenlace, termina súbitamente en un renglón único que reza: Eran cuatro.⁶⁴⁵

Notre ligne temporelle, et donc l'histoire officielle, devient œuvre de fiction et, au-delà, de science-fiction, étiquette qui vient annuler le temps de la lecture, notre présent. Par une mise en abyme, notre ligne temporelle devient T-1. Le résumé diégétique de « Lo que no fue » est un portrait ou biographie romancée d'un pays, le Mexique. Au-delà des propos amusés de l'auteur sur les débats auxquels se livrent universitaires et spécialistes pour définir le genre auquel est censé appartenir cette biographie romancée, cette dernière met en évidence le caractère supra-réel de ce pays. La réalité extra-littéraire est mise en abyme, elle prend les traits tantôt de l'utopie, tantôt de la dystopie. Nous l'avons vu au long de cette étude, réalisme et science-fiction peuvent s'entremêler, produisant un effet de présent dilaté qui frôle le futur. C'est à ce type de science-fiction que ressemble « Lo que no fue », c'est-à-dire notre monde.

Dans l'histoire contrefactuelle imaginée par Chavarría apparaît la nécessité de renouvellement et de relecture non seulement du genre science-fictionnel mais aussi de l'histoire. En effet, cette civilisation issue du point de divergence est capable de reconsidérer le passé et l'historiographie. Il ne faut pas oublier que dans le premier texte (la notice de l'éditeur) il est dit que l'épilogue de l'œuvre d'Ehécatl avait été contraint à la clandestinité pendant des siècles et que ces pages étaient perdues. Le Professeur avance l'hypothèse qu'Ehécatl a fini ce roman et que ces quelques pages étaient gardées en secret dans la bibliothèque du Grand Teocalli. Cet épilogue, considéré comme un texte mythique, est notre T2, qui serait donc le témoignage que le personnage de l'écrivain a laissé pour rétablir la vérité des faits historiques de l'histoire contrefactuelle. Sa présence après la notice de l'éditeur suggère qu'il est bel et bien sorti de la

⁶⁴⁵ *Ibidem*, p. 31-32.

clandestinité et qu'il figure désormais comme faisant partie de l'œuvre. Le désastre redouté à l'occasion de la divulgation de ce texte n'a pas eu lieu ; la civilisation contrefactuelle a dépassé le stade mythique et a été capable de rectifier ou compléter un pan de son histoire. À l'inverse, l'histoire des civilisations préhispaniques (de notre T-1) contient nombre de points obscurs et de silences. Pour leurs descendants, le travail de récupération de cette mémoire historique est ardu, car ils ont pour première préoccupation de survivre et préserver leur écosystème.

Le professeur affirme dans sa conférence que ce texte (l'épilogue, T2) est mis en rapport avec les derniers mots d'Ehécatl :

Las palabras son conocidas hasta por los niños de pre-calpulli:
¿Ustedes, no han soñado alguna vez ser dioses? ¿No se les ha
ocurrido que los pueblos de América merecían mejor suerte?
La historia consigna que Ehécatl, antes de morir, lanzó una
carcajada...⁶⁴⁶

C'est ainsi que se clôt la nouvelle, comme si finalement la plaisanterie mettant en scène des personnages avec des professions variées s'était déployée de façon exponentielle en s'érigeant en une autre version de notre monde. Et ceux qui s'en sortent le mieux sont les perdants de l'histoire officielle. À la date de publication de la nouvelle (1986), l'approche de la commémoration de la découverte de l'Amérique a suscité l'intérêt de nombreux écrivains, qui se sont livrés à des exercices de réécriture de cette histoire. Ils sont souvent regroupés sous la dénomination de *nueva novela histórica latinoamericana* selon Seymour Menton et Fernando Aínsa. La nouvelle de Chavarría s'inscrit dans cette trajectoire. Sa dimension métatextuelle la rapproche également de la métafiction historiographique de Linda Hutcheon. L'uchronie en tant que sous-genre, ou genre adossé à d'autres, serait un produit hybride dont la portée épistémologique mérite d'être creusée.

Alberto Chimal signale l'importance du texte de Chavarría :

En 1985, "Crónica del Gran Reformador" de Héctor Chavarría daba una vuelta subversiva al imaginario popular mexicano al figurarse una ucronía, una historia alterna, en la que los aztecas no eran conquistados por los españoles sino al revés: sin tono paródico

⁶⁴⁶ *Ibidem*, p. 32-33.

ni autodenigratorio, invitaba a imaginar una historia nacional que no comenzara, como la de los libros escolares, con una derrota.⁶⁴⁷

Les propos de Chimal mettent en lumière toute l'ambivalence que le passé colonial peut créer chez les sujets/citoyens descendants de ce passé. Guillermo Bonfil Batalla se réfère à une « alchimie mentale »⁶⁴⁸ qui a opéré dans l'imaginaire mexicain au cours des siècles. Elle impliquerait une capacité de dissociation entre l'indien du passé (glorifié) et celui du présent (méprisé) et dont le parangon a été la peinture du XIXe siècle représentant des événements de la Conquête. On retrouve cette « alchimie mentale » gravée dans la pierre. Sur le piédestal du monument à Cuauhtémoc de Miguel Noreña, sur le *Paseo de Reforma*, on peut lire : « A la memoria de Quauhtémoc y de los guerreros que combatieron heroicamente en defensa de su patria », le possessif s'appliquant à une patrie indienne préterite. La revanche mise en place par la nouvelle de Chavarría, transformant les aztèques en conquérants du monde, pourrait être vue comme une variation de cette « alchimie mentale ». Mais elle pourrait constituer un signal pour tenter de la dépasser.

Rodolfo Jiménez Morales, « Presente imperfecto » (*Auroras y Horizontes*, 2012)

Dans cette nouvelle (Prix Puebla 2011), le voyage dans le temps et ses conséquences (paradoxes temporels, multivers) sont au service de la dénonciation du saccage des richesses des pays émergents par les grandes puissances et les compagnies transnationales. Elle met en scène la planification de l'exploitation, depuis le futur, des ressources pétrolières du Mexique et du Moyen-Orient. Le récit se projette dans un avenir dans lequel l'épuisement des ressources en hydrocarbures a déjà eu lieu. Pour y remédier, les scientifiques ont créé un portail temporel permettant de faire une incursion dans le passé, le modifier et transporter les hydrocarbures non seulement dans un temps futur mais également dans des lieux précis : les États-Unis et d'autres puissances. Le moment choisi

⁶⁴⁷ Alberto Chimal, *op. cit.*, p. 44.

⁶⁴⁸ Guillermo Bonfil Batalla, *México profundo: una civilización negada*, México, D.F., Random House Mondadori, 2005, (« Debolsillo »), p. 147.

pour l'incursion temporelle est 1920, le début du Mexique postrévolutionnaire.

Dans la nouvelle, deux lignes temporelles explicites se déroulent. Celle du passé altéré (le récit contrefactuel) qui devient le présent imparfait des personnages. D'autre part, il y a la temporalité « réelle » (qui correspond à notre ligne temporelle), qui dans le texte est dénommée « Mundo Real », le nôtre, dont le passé reste inchangé malgré l'intromission dans celui-ci à travers le portail. Il s'agit moins de paradoxes temporels que de trames temporelles parallèles.

À l'intérieur d'une macro-histoire (celle du Mexique) s'insère une micro-histoire qui, à première vue, donne plus de légèreté à l'anecdote. Le personnage principal, Bruce, est le pivot entre les deux. Il est le responsable du bon déroulement des opérations dans ce passé modifié et il intervient dans les vies de deux jeunes filles qui sont ni plus ni moins que Frida Kahlo et Dolores del Río (Lola dans la nouvelle). Bruce en fait ses muses et s'applique dans son rôle de pygmalion. Son incursion dans leur passé intervient à un moment tel que cela supprime la présence des hommes qui seront déterminants dans leur vies, Diego Rivera et Jaime Martínez del Río. Les rapports de Bruce avec Lola sont charnels : il fait d'elle sa maîtresse ; Lola le tue par empoisonnement à la fin du récit. Avec Frida, c'est un amour platonique sur lequel pèse la figure de la « vraie » Frida Kahlo, celle de « Mundo Real ».

Dans l'interconnexion des deux destinées modifiées, l'une collective (celle du Mexique) et l'autre privée (celles de deux jeunes filles), la micro-histoire prend de l'ampleur en devenant le lieu d'une réflexion sur l'art et sa réception, surtout en ce qui concerne la réélaboration par la nouvelle de la figure et de l'œuvre de Frida Kahlo. Cette dimension métatextuelle est suggérée dès le titre, mais elle ne peut être perçue qu'en décelant la référence intertextuelle contenue dans ce même titre. En dénotant un temps verbal inexistant dans notre système grammatical, le titre de la nouvelle ouvre la voie à une autre syntaxe, à un autre système de signes correspondant à la réalité produite par l'incursion dans le passé. Il sert également à signaler notre présent comme un temps noyé par des signes non congruents, un présent imparfait. Mais ce titre peut également renvoyer à celui de la nouvelle de Salvador Elizondo « Futuro imperfecto »

(publiée dans *El grafógrafo* en 1970), dans laquelle l'écriture et la lecture, en tant qu'actes, sont interrogées dans leur rapports aux temps présent, passé et futur. Elizondo fait de l'arc herméneutique une machine à voyager dans le temps et pose, de façon ludique, des questions sur la contingence de l'œuvre d'art, sur l'identité textuelle, sur l'original et la copie. Des thématiques que nous retrouvons dans le texte de Jiménez Morales à travers le personnage de Frida Kahlo.

Concernant le *novum*, la véritable particularité de cette uchronie est que le ou les points de divergence (des histoires privées et de l'histoire nationale) ne produisent pas une altération de l'histoire, mais l'existence de mondes ou univers parallèles (ou multivers). Dès l'*incipit*, les embrayeurs génériques lancent l'exercice de conformation de l'étrangeté globale. Un dialogue science-fictionnel type, ici entre Bruce et la jeune Frida, est le premier ressort didactique :

- Cuéntame más sobre el futuro – pidió Frida, sin despegar la vista de la enciclopedia que le mostraba Bruce -. No puedo creer que seré famosa.
- Ya te he dicho que no se trata del futuro, al menos no del tuyo – contestó Bruce. [...] la Frida de Mundo Real, la que es famosa, murió hace siglos y era casi una paralítica, además estuvo casada con ese hombre tan feo, Diego Rivera – respondió Bruce con una mueca.⁶⁴⁹

La mention de ces siècles séparant la mort de la « vraie » Frida Kahlo du présent de la diégèse situent celle-ci dans un avenir lointain de notre ligne temporelle. Le texte évoque également la vanité et l'égocentrisme comme moteur de l'artiste, tout comme dans la nouvelle d'Elizondo qui reprend la figure d'Enoch Soames, ce personnage du Britannique Max Beerbohm qui, avide de savoir s'il serait considéré un grand poète à l'avenir, pacte avec le diable qui l'envoie cent ans plus tard dans une salle de lecture du *British Museum* pour qu'il puisse le vérifier. Parallèlement à la thématique de la création artistique, le *novum* continue de prendre forme :

⁶⁴⁹ Rodolfo Jiménez Morales, « Presente imperfecto », in José Luis Zárate Herrera, (éd.). *Auroras y horizontes: antología de cuentos ganadores Premio Nacional de Cuento Fantástico y de Ciencia Ficción, 1984-2012*, Puebla, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Consejo de Ciencia y Tecnología del Estado de Puebla, El Colegio de Puebla, Universidad Iberoamericana, Puebla, 2013, p. 303-312, p. 303.

- El lugar de donde vengo no es tu futuro – dijo Bruce-. Ni siquiera estoy seguro de que el Portal sea una máquina del tiempo. Es... como visitar otro mundo. [...]

Mundo Real. Era un tema del que Bruce prefería hablar lo menos posible. Suponiendo que pudiese explicar que viajar en el tiempo es imposible porque el tiempo no es lineal ni plano, y que abrir una brecha en él es en realidad viajar de un universo a otro, y que tal vez no se trataba de otro universo, sino de otra realidad o de otra cosa más compleja aún. Cómo explicar que los científicos de Mundo Real, es decir su propio universo, de donde venía, hallaron la manera de hacerlo como quien abre una puerta y del otro lado encuentra justo el lugar a donde se quiere ir, en la época que se quiera, siempre y cuando ya haya pasado.⁶⁵⁰

L'hypothèse scientifique sur le temps en tant que quatrième dimension se retrouve ici à court de mots. Ni « machine » ni « déplacement », l'invention finit par annuler même la notion de temps. Les ressorts didactiques atteignent leur limite, c'est un non-savoir qui s'installe. La voix d'un narrateur impersonnel se confond avec celle de ce personnage qui parvient à exprimer l'insolite tout en affirmant l'impossibilité de le faire. Le discours indirect avec le gérondif (« suponiendo que »), l'adverbe interrogatif (« cómo explicar »), qui suggère un discours indirect libre, brouillent la frontière des points de vue et créent un vide lexical pour caractériser le phénomène : un voyage qui n'en est pas un. La voix narrative doit finalement écarter les notions scientifiques pour se servir d'une image qui relève davantage du fantastique et de la magie : la porte qui s'ouvre vers d'autres mondes. Nous pouvons déceler un moment pivot au cours duquel la voix narrative abandonne un certain terrain, celui d'une *hard science-fiction*, et en privilégie un autre, où le *novum* se déploiera sans encombrer la diégèse d'explications scientifiques : la micro et la macro-histoire revêtent la forme d'une métaphore de notre monde, la fusion des deux réalisant le passage de l'extrapolation à l'analogie, comme nous le verrons.

Ainsi, en ce qui concerne la macro-histoire, il est raconté comment le portail en question a été ouvert sur l'année 1912. Un flot de scientifiques, politiciens, homme d'affaires et même de touristes a envahi le passé et l'a transformé en fonction des besoins du futur. Parmi ces incursions et transformations du passé se trouve l'empêchement de

⁶⁵⁰ *Ibidem*, p. 304.

l'assassinat de Venustiano Carranza. Dans ce Mexique parallèle, il reste au pouvoir en 1920, au lieu d'Obregón. Être manipulable, il favorise l'extraction du pétrole mexicain vers l'avenir (et vers les États-Unis). Pancho Villa est également mentionné comme celui qui viendra à bout du soulèvement de Zapata dans le sud du pays, grâce à l'aide des visiteurs de l'avenir, qui avaient décidé de supprimer ce dernier. Cependant dans « Mundo Real » des activistes essaient de fermer le portail et de mettre un terme à l'usurpation des richesses pétrolières du passé. Ils vont trouver de l'aide dans la personne même de Villa, qui change de camp au bénéfice de son pays en faisant sauter le pipeline transdimensionnel. Dans cette histoire parallèle, les pièces de l'échiquier politique (les principaux représentants des factions de la révolution mexicaine) ont été déplacées, seul un élément reste constant : la suppression d'Emiliano Zapata. Quel que soit le projet et/ou la temporalité du saccage, sa figure reste encombrante.

Concernant la micro-histoire, les points de divergence des destins privés de Frida Kahlo et Dolores del Río renforcent la dimension anecdotique du récit. Dans le cas de Dolores del Río, on peut entrevoir une critique du *star system* mondial, qui cantonne les acteurs mexicains à des rôles préétablis et limite leur carrière internationale :

Haberse ganado el favor de la familia de Lola también demostraba la capacidad de Bruce: les prometió Hollywood, fama, dinero, una oportunidad para trasladarse a Mundo Real, donde los automóviles, las computadoras y los aviones y, sobre todo el cine, la pantalla grande... Les prometió una educación para la niña en las mejores escuelas de arte dramático de Mundo Real, castings con los directores más importantes. Todo lo que desean escuchar unos padres que sueñan con la estrella que su hija puede llegar a ser.⁶⁵¹

On pourrait dire que Dolores del Río, la « vraie », bénéficiera de tout cela, quoique cela mérite d'être nuancé. Elle n'aura pas la stature d'une Ava Gardner, d'une Lauren Bacall ou d'une Marlène Dietrich. Même convoitée par Hollywood, il n'en reste pas moins qu'aujourd'hui le cinéma nord-américain se souvient d'elle dans des rôles prédéterminés liés à sa nationalité. Sa vraie célébrité est mexicaine et attachée à l'âge d'or du cinéma mexicain. Le rôle de Lola dans cette fiction est surtout important

⁶⁵¹ *Ibidem*, p. 310.

pour le personnage principal, Bruce, car elle le mènera à sa perte. La présence de Frida Kahlo, elle, est bien plus complexe :

Frida lo fascinaba y atemorizaba al mismo tiempo, no se atrevía a tocarla. Con Lola era distinto, Lola era la concupiscencia y la pasión, el desdén, la debilidad más poderosa, era esa parte suya que había despertado luego de dormir cuarenta y ocho años. Y no pensaba renunciar a ninguna de ellas.⁶⁵²

C'est la figure de Frida Kahlo qui contribue à créer le cadre de la diégèse et sous-tend la portée politique du récit. Une première description de ce présent imparfait annonce le passage de l'extrapolation à l'analogie :

Cuando no estaba Bruce con ella, Frida tomaba un par de cápsulas de MDMA [une drogue], su walkman y sus anteojos negros, y salía de paseo. Le gustaba el contraste: la tosca humildad de guaraches, sombreros y rebozos, mezclados con las coloridas camisetitas y los blue jeans importados desde Mundo Real [...].⁶⁵³

Dans ce passage, la mention du walkman permet de percevoir la fonction du *novum* ou l'altérité lexicale en tant que balise temporelle s'insérant dans une poétique de dates. Dans l'univers de la diégèse, il s'agit d'une nouveauté technologique. Cependant, au moment de l'écriture (ou du moins de l'année d'obtention du prix, c'est-à-dire 2011), c'était déjà une antiquité. Puisque le *novum* ou déclencheur d'étrangeté est lié à la réception de l'œuvre (le *novum* l'est pour nous, lecteurs), dans ce texte, ce *novum* fait dérailler un peu la mécanique science-fictionnelle. L'information manquante (une date d'écriture qui serait bien antérieure à sa publication) viendrait remettre la mécanique sur ses rails. Quant à l'espace décrit, ce monde de contrastes entre modernité et archaïsme (ou tout simplement le populaire) existe déjà dans le présent (d'écriture) et aujourd'hui même. Notre présent imparfait est celui dans lequel le contraste est flagrant ; le contraste des pays dit émergents dans lesquels une rue est Genève et la suivante est Haïti (ainsi est décrite la ville de Panama dans un journal français) ; ou bien cette « Aldea Global, donde el paisaje cambia como si respondiera al *zapping* de la televisión, el *duty free* que trafica con

⁶⁵² *Ibidem*.

⁶⁵³ *Ibidem*, p. 306.

realidades y deseos »⁶⁵⁴ dont parle Juan Villoro pour se référer à Tijuana. Certains utilisent le terme « surréaliste » pour qualifier ce décalage. Dans « Presente imperfecto », la frontière et le passage entre temporalités est la métaphore de ces *zappings* multiples produits par le (dys)fonctionnement d'un macro-système. La notion de frontière s'avère porteuse de sens dans la construction du personnage de Frida Kahlo. En fait, la nouvelle version de Frida Kahlo n'est finalement pas si différente de celle de *Mundo Real*, dont les œuvres picturales montraient le tiraillement entre la modernité et la tradition. Ainsi, l'ombre de l'œuvre de Frida Kahlo tisse la diégèse, comme par exemple quand est décrit le système d'extraction du pétrole depuis l'avenir :

Richard Williams era el director del *Project World Expedition*. A él se debía el complejo entramado de tuberías y plantas refinadoras encargadas de llevar el petróleo desde el Golfo de México y Medio Oriente hasta Suiza primero, y después, cruzando la eternidad misma a través del Portal, hasta las ciudades norteamericanas de Mundo Real.⁶⁵⁵

Cette description fait penser à la célèbre toile de Frida Kahlo *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos*. Cet autoportrait de Frida, comme bon nombre de ses toiles, a le format d'un *ex voto* et contient des éléments surréalistes. On l'y voit sur un piédestal, comme suspendue entre deux mondes : un Mexique ancestral, riche d'histoire et de ses ressources naturelles, et les États-Unis industrialisés, un monde où l'homme est remplacé par la machine. Cette toile exprime un jeu de contradictions et de parallélismes entre deux réalités géographiques et deux temps, le passé et le présent. Mais ce dernier peut avoir des allures de futur. À l'utopie mexicaine ancrée dans le passé s'oppose le présent imparfait qui peut devenir futur dystopique. En effet, dans la partie inférieure de la toile, dans un espace qui reproduit celui dans lequel les donateurs d'*ex votos* narraient leur histoire, on observe un monde souterrain. Les racines des plantes du côté mexicain se connectent avec les câbles des engins producteurs d'énergie du côté des États-Unis. Et la figure de Frida est la frontière, le seuil, voire le portail entre les deux.

⁶⁵⁴ Juan Villoro, « Nada que declarar. Welcome to Tijuana », [En ligne : <http://www.letraslibres.com/mexico/nada-que-declarar-welcome-to-tijuana>]. Consulté le 15 juillet 2019, S/P.

⁶⁵⁵ Rodolfo Jiménez Morales, *op. cit.*, p. 307.

L'interrelation texte-image présente dans ce fragment appelle à une synergie des termes. La triade utopie/dystopie/uchronie rencontre le doublet surréalisme/science-fiction, produisant un faisceau d'images convergentes qui se meuvent dans ce territoire instable qu'est la science-fiction mexicaine.

Si cette référence à l'œuvre de Frida Kahlo relevait de l'implicite, une autre l'est de l'explicite. Ainsi, l'origine de la vocation de la Frida Kahlo de ce présent imparfait est une auto-inspiration. En regardant le tableau *Las dos Fridas* que Bruce lui a montré dans une encyclopédie de « Mundo Real », elle se lance dans sa réinterprétation. La reprise d'une œuvre d'art devient œuvre d'art contrefactuelle ou tableau uchronique. Ou bien, comme chez Elizondo, le futur imparfait implique le caractère toujours perfectible de l'œuvre, d'où la nécessité de la recréer.

Le tableau original fait l'objet d'une *ekphrasis* au début du récit. Comme il est très connu, nous ne la citons pas, mais nous retrouvons le tableau à la fin du récit, revisité par la jeune Frida :

[...] un retrato de dos Fridas sentadas frente a frente sobre sillas de madera, una de ellas era una mujer adulta con las piernas cubiertas por una manta, la otra era una adolescente en jeans; cada una sostenía un globo terráqueo sobre su regazo, un globo cuyos ríos salían directamente de las venas de los brazos de ambas mujeres, y esas venas que primero se transformaban en ríos, súbitamente se volvían grises tuberías interconectadas, de manera que los mundos, las mujeres, los ríos de sangre y de petróleo, confluían hasta volverse un mismo sistema.⁶⁵⁶

Dans cette *ekphrasis*, nous pouvons voir, au-delà de la réélaboration de *Las dos Fridas*, des réminiscences de *Autorretrato en la frontera en México y Estados Unidos*. Diego Rivera a disparu en tant qu'élément signifiant dans l'original de *Las dos Fridas*. La douleur de la rupture amoureuse, arrière-fond de l'original, y est remplacé par une autre dont Bruce, en tant que lien entre les deux trames temporelles, est à l'origine. Tous les symboles de la relation conflictuelle de l'original sont remplacés par d'autres qui disent un autre conflit : la robe de *tehuana* et la robe européenne comme marques de son rapport de dépendance envers le regard de Rivera n'y sont plus. L'image de Rivera enfant dans le médaillon de l'une des Fridas (celle qui est vêtue en *tehuana*) et les

⁶⁵⁶ *Ibidem*, p. 312.

ciseaux symbolisant le besoin vital de rupture, de même que les cœurs brisés et ensanglantés, sont remplacés par des globes terrestres et des tuyaux ressemblant à des pipelines. Cette œuvre d'art contrefactuelle rappelle l'idée bergsonienne du rapport de l'art avec le temps, idée qui sera, précisément, le point de départ de la réflexion de Jean-Pierre Dupuy pour élaborer sa théorie sur le catastrophisme éclairé. Pour définir le temps des catastrophes, il fait le parallèle avec des propos de Bergson :

« Qu'un homme de talent ou de génie surgisse, qu'il crée une œuvre : la voilà réelle et par là même elle devient rétrospectivement ou rétroactivement possible. Elle ne le serait pas, elle ne l'aurait pas été, si cet homme n'avait pas surgi. C'est pourquoi je vous dis qu'elle aura été possible aujourd'hui, mais elle ne l'est pas encore. [...] »⁶⁵⁷

Le vécu de l'artiste détermine l'œuvre d'art mais son idée l'a précédée, l'œuvre a toujours été possible, tout comme la catastrophe ; pour la prévenir, « on a besoin de croire en sa possibilité *avant* qu'elle ne se produise »⁶⁵⁸. La nouvelle de Jiménez Morales, à travers le dialogue qu'elle instaure avec l'art pictural en général et celui de Frida Kahlo en particulier, relie la possibilité rétroactive d'être de l'œuvre d'art tout en affirmant ses existences plurielles déterminées par la contingence du destin de son créateur, avec un devenir du monde également marqué par la contingence d'une catastrophe qu'il faut imaginer (donc la faire exister comme possible) pour l'éviter. Quelle est donc la nature de la catastrophe dans cette nouvelle ? Elle est représentée dans la nouvelle version de *Las dos Fridas* ; la catastrophe personnelle de la version de « Mundo Real » (l'originale) est remplacée par la catastrophe globale de ce même monde réel extra-littéraire, le nôtre. Les deux Fridas du Mexique parallèle sont une sorte d'être hybride qui, comme le personnage de Yoni Rei, sont la métaphore d'un présent très imparfait où le sujet perd son unité et au sein duquel le monde obéit à la logique (ou anti-logique) de la « structuration » de Jean-Luc Nancy : un « amoncellement privé d'assemblage »⁶⁵⁹. Ces corps entremêlant l'organique (corps et nature) et l'inorganique (tuyaux...) sont comme ces « arborescences autogénérées et autocomplexifiées – ou

⁶⁵⁷ Jean-Pierre Dupuy, *Pour un catastrophisme éclairé*, Paris, Editions du Seuil, 2004, p. 12. Dupuy cite Bergson, *Œuvres*, Éditions du centenaire, Paris, PUF, 1991, p. 134.

⁶⁵⁸ *Ibidem*, p. 11.

⁶⁵⁹ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 61.

autoembrouillées, et auto-obscuries »⁶⁶⁰ au sein desquelles prend place l'équivalence des catastrophes. De même, nous pouvons y voir une image de la « contre-productivité » telle que Dupuy entend cette notion. En effet, pour le philosophe, ce qui a caractérisé le système capitaliste et le mode de production industrielle est une « logique du détour » qui « a ses racines dans le religieux »⁶⁶¹ : le mal se trouve à l'intérieur du bien, pour atteindre le bien il faut se résoudre à accepter le mal. Transposé au mode de production capitaliste, cela veut dire que pour générer de la richesse il faut accepter une part de sacrifice, qu'il y ait un coût. En somme, il faut reculer pour mieux avancer. Mais ce recul, qui, à l'origine est un moyen, peut se transformer en fin : « tenant [la] régression pour un progrès »⁶⁶² il devient contre-productif. La régression temporelle mise en scène par la nouvelle de Jiménez Morales, dont le but est une « maximisation *globale* »⁶⁶³ des ressources, obéit à cette logique du retour déviée de son but. Celle-ci se retrouve en abyme à travers l'*ekphrasis* d'une œuvre d'art qui montre l'atrophie déguisée de progrès. Et il est significatif que l'objet/but de cette maximisation, qui s'étend à travers les espaces (Mexique, Moyen-Orient, pays développés) et les temps, soient les énergies fossiles, celles dont l'exploitation est au cœur du pari pour l'avenir de la planète. En ce sens, le dénouement de la macro-histoire revisitée (celle de ce Mexique parallèle) revêt toute son importance. Les activistes ont réussi à faire fermer le portail inter-dimensions :

[...] el Ejército de la División del Norte, comandado por Francisco Villa, había hecho volar el oleoducto más importante de Tamaulipas y declarado una revolución. [...] ese había sido tan sólo el primero de una serie de levantamientos armados en todo el mundo, desde Veracruz hasta Abu Dhabi.⁶⁶⁴

Et voilà comment Pancho Villa sauve le monde.... Peut-être que dans ce Mexique parallèle des avatars du *Roñas* et de sa mère lui ont donné un coup de main. En tout cas, cet état de révolution mondiale sur laquelle se clôt le texte annonce le possible renversement de la contre-productivité générée par la logique du détour. L'expansion de la

⁶⁶⁰ *Ibidem*, p. 45.

⁶⁶¹ Jean-Pierre Dupuy, *op. cit.*, p. 32.

⁶⁶² *Ibidem*, p. 35.

⁶⁶³ *Ibidem*, p. 32.

⁶⁶⁴ Rodolfo Jiménez Morales, *op. cit.*, p. 312.

contestation d'un système atrophié fait écho à la façon dont, de nos jours, à travers les réseaux sociaux, une cause devient commune ou des mouvements de masse traversent des frontières de façon vertigineuse. De quoi alimenter l'espoir quant à l'usage des moyens surgis de cette atrophie. C'est peut-être là le vrai portail entre mondes inégaux et inégalitaires, qui permettra de sortir de l'impasse de notre propre civilisation.

Alberto Chimal, « Se ha perdido una niña » (*Siete*, 2012) ou vers une science-fiction in absentia

[...] le mélange ou le mépris des genres est un genre parmi d'autres.⁶⁶⁵

Avec cette nouvelle, publiée initialement en 1999 dans la revue *Asimov Ciencia Ficción*, Alberto Chimal obtient le prix Kalpa la même année. Parue depuis dans de nombreuses anthologies de science-fiction, elle constitue sa contribution à *Los viajeros* (dont il écrit l'épilogue) et ouvre son recueil *Siete*. Elle raconte l'histoire d'une jeune fille qui, le jour de son treizième anniversaire, reçoit comme cadeau un livre de la part de son oncle (le narrateur). Le livre se présente comme un conte de fées et il a été publié en Union Soviétique en 1982. Ilse, la jeune fille, est tellement ravie en le lisant qu'elle décide d'écrire à la maison d'édition, malgré les explications des adultes concernant la disparition de l'Union Soviétique. Et malgré également l'évidence que sa lettre n'allait arriver nulle part. Mais elle reçoit une réponse qui déclenche l'inquiétude chez la mère de la jeune fille. L'Union Soviétique n'existant plus, quelque chose d'étrange s'immisce dans la réalité empirique des personnages. Tout se passe comme si cette entité politique existait encore, ce qui plonge la mère et l'oncle dans la perplexité et l'incompréhension. Seule Ilse trouve la situation normale. Elle est également la seule à avoir lu le livre en question et la seule qui prendra l'avion pour se rendre quelque part dans le passé ou dans un non-lieu.

L'obtention du prix Kalpa et le fait qu'elle figure dans des anthologies de science-fiction sont les premiers embrayeurs génériques. Ce double architexte instaure un pacte de lecture qui, néanmoins, se voit quelque peu chamboulé par un texte qui le défie. L'un des éléments à questionner l'étiquette « science-fiction » est l'absence, dans l'ensemble du récit, de mention de quelque élément scientifique que ce soit (ou d'apparence scientifique) pour tenter d'expliquer l'étrangeté : Ilse prend

⁶⁶⁵ Gérard Genette, « Introduction à l'architexte », in Gérard Genette, (éd.). *Théorie des genres*, Paris, Éd. du Seuil, 1986, (« Collection Points Littérature », 181), p. 89-159, p. 158.

l'avion et arrive en Union Soviétique en 1998, des tampons sur son passeport l'attestent ; elle s'y rendra à d'autres reprises et finira par y faire sa vie. Même dans des textes comme « Crónica del Gran Reformador », dans lequel la présence de la science reste très floue, il y a tout de même un élément de la diégèse (dans ce cas, la foudre qui produit le voyage temporel) qui laisse entrevoir que quelque chose a produit le phénomène. Dans « Se ha perdido una niña », la clé de ce quelque chose paraît s'insinuer dans le livre offert et seule sa lecture paraît avoir le pouvoir d'éclairer l'étrangeté, ce qui fait que l'étiquette « science-fiction » s'effrite au fil de la lecture :

Cuando la hija de mi hermana cumplió trece años, en 1998, yo olvidé comprarle un regalo. Peor aún, me acordé de la fiesta una hora después de que empezara. No tuve más remedio que ir a mi librero: como hice un semestre de letras, mucha gente cree que me gusta leer y me regala libros, que luego yo regalo.⁶⁶⁶

L'entrée en matière proposée par l'*incipit* fait surgir une réalité assez banale : un anniversaire oublié, un oncle peu prévenant, radin et dont l'horizon culturel paraît, de surcroît, assez limité. Les livres ne font pas partie de son univers. Les adjectifs possessif et numéral (« mi librero » / « un semestre de letras ») suggèrent le caractère contingent de la présence de ces livres qui tiennent dans une seule bibliothèque ; l'extrapolation facile réalisée par l'entourage (« la gente cree ») fait que les livres et la lecture apparaissent comme des objets de décoration et la lecture comme un acte improbable. Mais cette banalité est la toile de fond sur laquelle le livre et la lecture se détachent en négatif. L'*incipit*, joint à l'architexte et au titre la nouvelle, constituent les termes instaurant le pacte de lecture. Mais la conjonction de ces trois termes ne crée pas un terrain solide. En effet, l'association du doublet livre/lecture, comme réalité anodine et peu valorisée (*incipit*), avec le genre science-fiction (architexte) et la disparition d'une jeune fille (titre) a pour effet que les deux derniers éléments créent l'expectative de configuration d'une étrangeté globale (une fille disparaîtra à cause d'un *novum* qui fera son apparition ultérieurement) et que le premier s'annonce comme un détail qui se dissipera une fois la lecture de la nouvelle bien enclenchée. C'est pourtant

⁶⁶⁶ Alberto Chimal, « Se ha perdido una niña », in Antonio Jiménez Morato, (éd.). *Siete: los mejores relatos de Alberto Chimal*, Madrid, Salto de Página, 2012, p. 29-45, p. 29.

le contraire qui se produira. La présence en négatif de livre et de la lecture se verra inversée et deviendra trame épistémologique de l'ensemble. Et le genre science-fiction sera relégué à une présence en négatif. Le temps grammatical du titre, le passé composé, implique une continuité de l'action dans le présent, ou une présence de ses effets. Pris isolément il peut traduire la gravité d'une disparition (ayant comme équivalent « se busca ») qui trouve un écho épouvantable dans la réalité extra-littéraire mexicaine, une gravité que l'on aurait tendance à évacuer d'emblée, l'architexte ayant rempli sa mission d'embrayeur générique, mais qui demeure cependant comme toile de fond.

La trame épistémologique, sous-tendue par le livre et la lecture, prend très vite corps, dès que le narrateur rapporte les détails de sa recherche du livre, cadeau pour sa nièce. En effet, il décrit la façon dont il fouille dans sa bibliothèque, parmi une série de possibilités plus improbables les unes que les autres, jusqu'à la découverte de l'objet déclencheur de l'étrangeté. Le rapport d'homonymie entre le livre offert et la nouvelle ne laisse pas de doute quant à l'importance de cet objet dans le déroulement de la diégèse. La première description du livre concerne son emplacement et son paratexte :

Entonces, en el estante más bajo del librero, detrás de los dos tomos que me quedaban del *Diccionario Enciclopédico Espasa*, encontré otro libro, de color rosa mexicano, con una flor y una niña con alas en la portada. Así fue como Ilse (la hija de mi hermana) recibió un ejemplar nuevecito, o casi, de *Se ha perdido una niña*, escrito por una tal Galina Demikina y publicado en español, en 1982, por la Editorial Progreso de la URSS.⁶⁶⁷

Les adverbes (« entonces », « detrás ») allongent la scène culminant avec le verbe « encontrar », mettant ainsi l'accent sur le caractère caché de l'objet. La description à proprement parler débute avec un effet visuel, et plus précisément chromatique. Ce « color rosa mexicano » est considéré comme une couleur traditionnelle, s'approchant du fuchsia ou du magenta. L'adjectif de nationalité pourrait ne pas avoir d'importance particulière, sauf que sa mention presque au début du texte et le renvoi à la tradition mexicaine ne sont pas habituels dans les univers fictionnels créés par Alberto Chimal. Que ce soit l'onomastique ou la

⁶⁶⁷ *Ibidem*.

toponymie, les fictions d'Alberto Chimal pourraient se dérouler n'importe où sur la planète, voire sur d'autres planètes. À propos des « cuentos » recueillis dans *Siete*, Antonio Jiménez Morato souligne l'absence de regard folkloriste ou localiste : « no hay nada que los distinga como mexicanos, eso está claro »⁶⁶⁸. Et pourtant, « Se ha perdido una niña », non seulement dément cette affirmation, mais fait du Mexique (d'une idée ou d'un rêve du Mexique) une idée centrale du texte. En effet, la mention anodine de la couleur de la couverture traduira l'expression stéréotypée d'un Mexique « color de rosa » : un Mexique utopique. Mais, à ce stade de la lecture, les autres données apportées par le paratexte nous situent dans un temps et un lieu précis: L'Union Soviétique, ou ex Union Soviétique dans le temps de la diégèse. L'ensemble de ces données anodines constitue le point de départ d'un processus de dislocation de la perception de la réalité physique et temporelle des personnages et du lecteur.

L'histoire racontée tourne autour d'un livre. Si quelques éléments de la narration dessinent les contours d'un objet particulier (l'emplacement dissimulé ou caché du livre dans la bibliothèque, le doute du narrateur quant à son origine : « [...] no pude recordar cómo había llegado aquello a mi librero, pero me alegré de no haberlo leído. »⁶⁶⁹), ce qui signale définitivement ce caractère particulier (magique, étrange, extraordinaire...), c'est le rapport d'homonymie avec la nouvelle. Suite à la description du paratexte, le narrateur raconte son contenu. Des marques textuelles mettent en évidence qu'il s'agit d'un discours rapporté et que ce résumé provient de la voix de sa sœur. Qui dit récit enchâssé dit rapport spéculaire entre les deux récits (le conteneur et le contenu), l'homonymie rendant évidente la présence d'un jeu de mise en abyme :

Resultó que no era de la vida real en la URSS: era un cuento, de esos impresos con letra grande, y se trataba de una niña que visitaba un mundo fantástico. Sólo ella podía hacer el viaje y los demás no entendían nada.

- Ah- dije, y mi hermana se dió cuenta que no me interesaban los detalles, así que me dio más: la niña se perdía en ese mundo, en el que se había metido a través de un cuadro y en el que vivía gente

⁶⁶⁸ Antonio Jiménez Morato, « Tusitala », in *Prólogo a Siete. Los mejores relatos de Alberto Chimal*, Madrid, 2012, p. 8.

⁶⁶⁹ Alberto Chimal, *op. cit.*, p. 30.

muy amistosa o duendes o algo parecido. Había una rosa que tenía que cuidar, como en la *La Bella y la Bestia*. Al final aparecía el tío de la niña, que era pintor pero también una especie de mago (él había hecho el cuadro, pues), y el final era feliz. El mensaje del libro era como una “reflexión” sobre la familia, pero también sobre el mundo verdadero, y sobre el arte y los artistas...
- Ah- repetí [...].⁶⁷⁰

Les éléments présents dans ce récit enchâssé, ajoutés aux informations paratextuelles, couvrent l'ensemble de l'arc herméneutique, depuis la production jusqu'à la réception. Il y a là une série d'embrayeurs génériques. En effet, d'une part le livre est assigné à un genre littéraire, le conte, assignation qui se voit complétée (ou nuancée) par le terme « fantastique », par la présence des personnages jouant le rôle d'actants (magicien, lutin) et par ses rapports intertextuels, exprimés de façon explicite, avec la tradition du conte de fée. Ces rapports intertextuels apparaissent également de façon implicite avec la référence à des contes plus modernes, *Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll ou *L'histoire sans fin* de Michael Ende.

Le caractère approximatif de certaines tournures (« o duendes o algo parecido », « una especie de mago », « como una reflexión ») et la phrase explicative entre parenthèses sont des marques textuelles de la reconstitution de la lecture du conte, lecture qui visiblement ne provient pas, finalement, de la mère mais de la petite fille elle-même. En effet, nous avons plus tard un indice suggérant qu'il est peu probable que la mère ait lu le conte : « El único libro que he comprado es uno de cómo criar a los hijos, para ella, pero tampoco le gusta leer »⁶⁷¹, sans oublier que le narrateur non seulement ne l'a pas lu, mais n'en a pas envie.

En outre, nous disposons d'un résumé diégétique et d'une interprétation. Ainsi, d'une part le conte délivre son message à travers une analogie avec la réalité (« familia », « mundo verdadero »). D'autre part, il permet de réfléchir à l'art, ce qui ajoute une dimension métatextuelle. Nous pouvons remarquer la polysémie du terme « réflexion », aussi bien en espagnol qu'en français : l'action et l'effet de refléter quelque chose et la faculté de penser. L'usage des guillemets traduit non seulement le caractère approximatif de la reconstitution de cette diégèse par la mère,

⁶⁷⁰ *Ibidem*.

⁶⁷¹ *Ibidem*, p. 34.

mais également son caractère spéculaire par rapport au récit cadre. À cela il faut ajouter son pouvoir de *réflexion* en tant que faculté de pensée qui revient sur elle-même, qui revient sur un objet afin de l'examiner ou plutôt de le réexaminer. En effet, « Se ha perdido una niña », par le jeu spéculaire qu'elle met en place, appelle à être relue. Comme le signale Dällenbach au sujet de cette spécificité du récit spéculaire, pour engager la double lecture « il suffit que soit capté un signal avertisseur » qui peut être « [l']homonymie du récit-cadre et du récit inséré » ou « la répétition d'un décor révélateur et d'une constellation de personnages »⁶⁷². Le lecteur dispose de tous ces signaux avertisseurs, la double lecture s'impose et, de la sorte, le lecteur idéal s'éloigne du piètre lecteur qu'est le narrateur du texte qu'il lit. La lecture/non lecture vient rompre le jeu de miroirs et la balance penche du côté de la réception.

L'appel à la double lecture est renforcé par la place de ce récit enchâssé dans la chaîne narrative, c'est-à-dire presque en début de texte. D'après Lucien Dällenbach, il s'agirait d'une mise en abyme prospective : « Pré-posée à l'ouverture de ce récit, la mise en abyme prospective "double" la fiction afin de la prendre de vitesse et de ne lui laisser pour avenir que son passé »⁶⁷³. En effet, tout dans le récit cadre se passera comme dans le récit enchâssé : Ilse se rendra dans un lieu fantastique (« *padrísimo* », dira Ilse), les deux autres personnages ne comprendront jamais rien et la fin sera « heureuse ». Cette fin heureuse, dans le récit enchâssé, est objet d'une ellipse qui sera comblée par le récit cadre. La trame du récit cadre consiste à raconter de quelle manière l'avenir de l'héroïne se trouve dans le passé, dans l'utopie socialiste. La diégèse propose une sorte de dialectique à rebrousse-chemin : le matérialisme historique, le chemin qui avance vers la dictature du prolétariat se voit inversé. D'autre part, en raison de la place liminaire du récit enchâssé, et du fait que l'avenir de la fiction se trouve dans son passé, la structure double le trajet de l'héroïne. Mais cela reste tributaire de l'acte de lecture :

[...] un énoncé réflexif ne *devient* tel que par la relation de dédoublement qu'il avoue avec l'un ou l'autre aspect du récit – ce qui, concrètement revient à dire que l'émergence de cette relation

⁶⁷² Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, (« Collection Poétique »), p. 65.

⁶⁷³ *Ibidem*, p. 83.

dépend d'une part, de l'appropriation progressive de la totalité du récit et, d'autre part, de l'aptitude du décodeur à effectuer les substitutions nécessaires pour passer d'un registre à l'autre.⁶⁷⁴

C'est l'acte de lecture qui permet que l'énoncé réflexif montre sa réflexivité. Pour percevoir ce jeu de miroirs, il faut lire « Se ha perdido una niña » dans ses deux dimensions, celle du récit cadre et celle du récit enchâssé. Or, deux personnages ne lisent pas le récit enchâssé, d'où leur exclusion d'un mécanisme qu'ils ne comprennent pas.

Pour Dällenbach, « [...] la mise en abyme liminaire prive la fiction de tout intérêt anecdotique - à moins qu'elle ne la charge au contraire de tension et n'exacerbe, par degrés, l'attente du lecteur »⁶⁷⁵. Dans le cas de « Se ha perdido una niña », la tension réside dans la capacité du lecteur de décoder le récit enchâssé afin de trouver les correspondances avec le récit cadre et, en fin de compte, parvenir, lui, à comprendre, à la différence des deux personnages non lecteurs. Le lecteur est-il appelé à accomplir une performance semblable à celle d'Ilse ?

Il paraît évident que dans « Se ha perdido una niña », le récit enchâssé ne se limite pas à mimer le récit cadre en tant qu'énoncé. S'il s'agit d'un « énoncé synecdotique », comme toute mise en abyme, déterminer si la réflexion qu'il réalise « renvoie à l'énoncé, à l'énonciation ou au code du récit »⁶⁷⁶, selon la catégorisation de Dällenbach, n'est pas chose aisée. Dans la nouvelle de Chimal, l'acte de réception (la lecture) revêt une importance particulière, de même (quoique de façon plus implicite) que celui de production. Déceler les mécanismes d'une mise en abyme de l'énonciation s'avère pertinent. Ce type de mise en abyme met en scène « l'agent et le procès de cette production même »⁶⁷⁷ selon trois modalités, la première étant « la "présentification" diégétique du producteur ou du récepteur du récit »⁶⁷⁸. Le conte enchâssé met en scène une petite fille qui accède à un monde fantastique à travers un tableau. Elle joue le rôle du récepteur à travers un médium autre que la lecture ; elle s'apparente au personnage lecteur (Ilse) et au lecteur implicite. Mais cette « présentification diégétique » ne se limite pas au récepteur. En

⁶⁷⁴ *Ibidem*, p. 63.

⁶⁷⁵ *Ibidem*, p. 83.

⁶⁷⁶ *Ibidem*, p. 62.

⁶⁷⁷ *Ibidem*, p. 100.

⁶⁷⁸ *Ibidem*.

effet, le producteur est présent, car nous avons ces informations dans les paratextes du conte à travers la voix du narrateur. Il s'agit d'une écrivaine russe qui de plus, affirme Alberto Chimal, existe dans la réalité extra-littéraire. Nous trouvons cette dernière information aussi bien dans le blog de l'auteur que dans les différentes notices qu'il a jointes aux publications de la nouvelle. Le producteur explicite (l'auteur) agit sur la réception de son texte. Du côté de la production, il ne faut pas oublier le rôle du narrateur. Et cela malgré sa nature de lecteur incompetent, car c'est sa voix narrative qui nous donne accès à l'histoire. Une série de marques textuelles (des informations entre parenthèses visant à éclairer la lecture, par exemple lorsqu'il donne à connaître son prénom) mettent en évidence qu'il prend en considération la présence d'un récepteur. Toutes ces déclinaisons du récepteur et du producteur font que leur « présentification diégétique » prenne la forme d'un faisceau d'avatars fonctionnant en synergie les uns avec les autres.

Une deuxième modalité de la mise en abyme de l'énonciation consiste dans « la mise en évidence de la production ou de la réception comme telles »⁶⁷⁹. Il est vrai que nous n'avons pas de description de l'acte d'écriture en soi, ni de celui de peindre. Du côté de la réception, le texte ne décrit pas Ilse en train de lire. Tout ce que nous savons sur sa lecture du conte est qu'elle le trouve « *padrísimo* » et, surtout, que sa lecture a éveillé en elle un désir, allant contre toute logique, d'entrer en contact avec le producteur (l'auteure russe) et son contexte (véritablement illogique, l'Union Soviétique). Le texte ne fait qu'insinuer un rapport de causalité entre la lecture et les faits racontés, rapport encore plus insinué dans le cas de la non-lecture. Si bien que, dans le rapport cause-effet, le tiret entre les deux termes est un fil invisible, un lien en creux, à remplir par le lecteur. Pour notre narrateur non lecteur, c'est l'effet (ou les effets) qui justifie son récit. Les autres paramètres étant interdits à son champ épistémologique (la non-lecture le coupe de la cause), ces effets deviennent un ensemble dépourvu de toute logique. L'insolite, du point de vue du narrateur, peut révéler un sens après le travail d'interprétation qui incombe au lecteur (le récepteur). Alberto Chimal semble avoir construit ce personnage non lecteur comme contre-image de lui-même et le

⁶⁷⁹ *Ibidem*.

personnage d'Ilse comme son double, capable d'accéder à un autre cadre de pensée, celui de l'imagination. Dans « Una presencia de Borges », texte lu par Alberto Chimal à l'occasion de la présentation de la nouvelle édition des œuvres complètes de l'auteur argentin au Palacio de Bellas Artes à Mexico et reproduit sur son site, il raconte sa découverte de l'univers borgésien. Il avait 12 ou 13 ans et il avait l'habitude de lire la revue *Ciencia y Desarrollo* :

No es que me interesara tanto la ciencia, sino que en ella [la revue], ocultos entre notas sobre experimentos y avances de la física o la astronomía, se publicaban cuentos de ciencia ficción [...]. Y entonces, en uno de los números de la revista, hallé “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, por Jorge Luis Borges⁶⁸⁰.

Impossible de ne pas percevoir le parallélisme avec la façon dont est décrit le mouvement du narrateur vers la découverte dans sa bibliothèque de *Se ha perdido una niña*. Mais ce qui est une heuristique ou une mise en contact avortée pour celui-ci trouve son double accompli dans le hors-texte, dans l'expérience de l'auteur :

Pensándolo bien, ese cuento disolvente y subversivo no tenía nada que hacer en la revista *Ciencia y Desarrollo*, y ahora creo que su ubicación debe haber sido obra de un terrorista, de un daimon o de un nahual, para sembrar sus ideas infecciosas en las mentes impresionables de adolescentes como el que era yo. O tal vez sólo en mi propia mente: tal vez era un regalo, o una maldición, explícita, intransferible, porque no he sabido de ningún caso similar.⁶⁸¹

Une lecture peut s'avérer déterminante pour le destin de quelq'un. Ce qui est mis en abyme par cet enchaînement d'actes de réception, c'est l'apprentissage ou, plutôt, le moment clé qui déclenche l'envie de l'entreprendre. Le rôle majeur que l'œuvre de Borges en général a eu sur le *devenir écrivain* d'Alberto Chimal a été déjà souligné. Sa concrétisation à travers un texte en particulier, « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius » et le rapport qui s'établit avec « Se ha perdido una niña » (que ce soit le contenant ou le contenu) soulèvent le problème de la définition générique de cette dernière, le texte de Borges étant l'un de plus commentés dans le cadre du débat sur la redéfinition d'une partie de son œuvre en tant que science-

⁶⁸⁰ Alberto Chimal, *op. cit.*, S/P.

⁶⁸¹ *Ibidem*.

fiction. La lecture de « Tlön Uqbar, Orbis Tertius » aurait été déterminante pour Chimal dans son *devenir écrivain de ...* Les points de suspension sont à mettre en parallèle avec le devenir d'Ilse quelque part. Nous y reviendrons.

Il reste une troisième modalité de la mise en abyme de l'énonciation : « la manifestation du contexte qui conditionne (qui a conditionné) cette production-réception »⁶⁸². Si la production-réception consiste en un faisceau de figures spéculaires, il en va de même pour cette « manifestation » du contexte. La rose que la jeune fille du conte doit protéger et la couleur rose mexicain de la couverture de celui-ci sont une manifestation du contexte, ou plutôt des contextes. Pour saisir toute la portée de ces manifestations du contexte, il est nécessaire de récapituler certains éléments.

Si l'on reprend les éléments du récit enchâssé, certaines correspondances avec le récit cadre sont aisément repérables, comme nous l'avons déjà remarqué. Restent deux éléments dont le rapport d'analogie avec le récit cadre est plus difficile à déterminer : la mission de la petite fille du récit enchâssé (prendre soin d'une rose) et le médium qui permet son voyage (un tableau). La rose est un élément absent de façon explicite dans le récit cadre. Elle y apparaît néanmoins implicitement quand le narrateur décrit la couverture du livre de couleur « rose mexicain ». Nous l'avons déjà suggéré, la rose pourrait être, par glissement (allégorique), le symbole de l'espoir d'un monde meilleur, un Mexique meilleur, utopique, qui ressemble à une Union Soviétique fantasmée par le narrateur comme monde « aimable ». Ilse serait donc la garante de la croyance en cet espoir.

Le narrateur n'a pas lu le livre. L'activité de la lecture, nous l'avons compris, ne fait pas partie de la vie du narrateur, pas plus que de celle de la mère. Son discours sur ce livre non lu, prononcé ou potentiel, met l'accent sur la description d'un monde perdu et d'une époque révolue dont le livre est le témoignage :

- ¿Lo leíste siquiera? [lui demande sa sœur]

⁶⁸² Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 100.

- Bueno..., no, pero esos libros siempre eran muy buenos. Había muchísimos cuando existía la URSS, ¿te acuerdas? Los vendían en todas partes...

Pensaba improvisarle algo sobre que el libro le iba a servir a Ilse, para que conociera cómo se vivía en la URSS en aquellos tiempos o algo así, cuando ella, es decir Ilse, llegó, abrió el libro, se puso a hojearlo y casi de inmediato me dijo:

- Está padrísimo.⁶⁸³

L'évocation d'une Union Soviétique comme entité politique se voit dédoublée par une autre évocation : celle d'un temps où certains pays latino-américains, dont le Mexique, s'ouvrirent au bloc de l'est. En effet, trouver des livres soviétiques traduits en espagnol n'était pas très courant, sauf à Cuba, bien entendu. En fait, ces livres arrivaient via Cuba dans certains pays latino-américains, ceux qui entretenaient des relations diplomatiques avec ce pays. Les mots du narrateur (« existían muchísimos » / « los vendían por todas partes ») font état de l'exception mexicaine par rapport à la plupart des pays latino-américains, inféodés aux États-Unis. Et ces mots évoquent également un autre temps, celui où le narrateur lisait.

Mais le livre ne contient pas ce qu'espérait le narrateur. Il ne s'agit pas du portrait d'un pays et d'une époque considérés par la gauche comme une utopie. Pour le narrateur, l'Union Soviétique incarne un passé, une utopie d'un monde organisé, égalitaire et prévoyant. En somme, une contre-image du Mexique. Et celui-ci apparaît apparenté à la Russie du présent de la diégèse, ruinée et en proie à la corruption et au crime organisé. Cette comparaison apparaît à deux reprises dans le texte, une fois dans le cadre de la recherche d'explications rationnelles par le narrateur (sur laquelle nous reviendrons) et une autre dans le dénouement, au moment de l'acceptation résignée de l'événement inexplicable. Ilse s'est installée en Union Soviétique et reste en contact avec sa mère et son oncle : « Siempre es incómodo cuando le platicamos cómo nos va a nosotros... Pero ella nos consoló, como siempre: en realidad el socialismo tampoco es una utopía, nos dijo, ni mucho menos. »⁶⁸⁴ Voici le terme « utopie » relégué à la fin de la diégèse et pour signifier son impossibilité de réalisation, son impossible réalité, sa réalité

⁶⁸³ Alberto Chimal, *op. cit.*, p. 30.

⁶⁸⁴ *Ibidem*, p. 44.

en tant que possibilité de fiction. La réalité, quant à elle, réside dans le rapport spéculaire entre la Russie et le Mexique :

Y yo veo que mi hermana está muy orgullosa. No puede decirle a nadie dónde está su hija, y todo el mundo se extraña cuando les cuenta que vive en Rusia (que está arruinada, llena de narcos y políticos corruptos, y no se parece nada o casi nada a la antigua URSS), pero a ella no le importa.⁶⁸⁵

Ce rapport spéculaire trouve, à son tour, un écho dans la réalité extra-textuelle. En effet, l'année 2000 et le nouveau millénaire ont signifié pour le Mexique l'instauration d'un nouveau paradigme politique, celui de la fin du système priiste et de l'arrivée de l'alternance politique. Ce qui démarrait sous de bons augures a cependant tourné au cauchemar, avec une recrudescence du crime organisé et le sentiment que, plus que jamais, la corruption restait impunie. Une situation qui peut alimenter une certaine nostalgie du passé... une certaine idée du passé comme utopie. Comme l'a signalé le journaliste Paulo Paranaguà :

Les Mexicains ne comparent pas cette transition démocratique [l'alternance qui a commencé en 2000 avec la défaite du PRI] au retrait des dictatures militaires en Amérique du Sud, mais à l'implosion de l'Union soviétique, avec l'effondrement du parti unique et l'émergence des mafias.⁶⁸⁶

La nouvelle de Chimal a été écrite à peine deux ans avant ce changement de paradigme, comme s'il s'agissait d'une allégorie prédictive à très court terme. Ce Mexique couleur de rose (et mexicain) et la rose protégée par la petite fille du conte veulent-ils signifier le système mexicain de « socialisme mixte » que le PRI, en héritier de la révolution mexicaine, était censé mettre en œuvre ? Un idéal trahi et que seules les jeunes générations peuvent tenter de préserver ? En écrivant cette nouvelle, Chimal se projetait dans quelque chose qui se préparait depuis de décennies.

D'autres éléments susceptibles d'être perçus comme manifestation du contexte qui a conditionné la production-réception ne se trouvent pas explicitement dans le récit enchâssé, mais dans le récit cadre. Il s'agit des allusions génériques à la culture de masse du monde anglo-saxon et plus

⁶⁸⁵ *Ibidem*, p. 45.

⁶⁸⁶ Paulo Paranaguà, « Les démons du Mexique », *Le Monde*, 4 mai 2012.

concrètement à la science-fiction. Quand la mère d'Ilse veut mener une enquête pour tenter de comprendre qui a répondu à la lettre de sa fille, et depuis où, le narrateur s'écrie : « [...] No es como en la tele, como en los Expedientes X. Estamos en México. ¿Quieres salir en un programa de lo insólito, de los de OVNIS? Aquí la gente no se pone a investigar como en... ¡Aquí las cosas no se saben, pues! »⁶⁸⁷ L'exclamation du narrateur situe le Mexique entre surréalisme et réalité sordide. Ou les deux, puisque l'étiquette « Mexique pays surréaliste » part du malentendu selon lequel tout ce qui entrave ou contredit la modernité (et la démocratie) est perçu comme « surréaliste », depuis les autels de la Santa Muerte jusqu'aux corps démembrés par les narcos, en passant par l'évasion du Chapo Guzmán. Ou, comme le dit Chimal lui-même, au sujet du cliché d'un sous-continent où la réalité dépasse la fiction, il s'agit de « [u]n entorno en el que apenas nos queda la posibilidad del pasmo y la aceptación de las cosas como son »⁶⁸⁸. Cette phrase fait penser à la réaction des deux personnages adultes de la nouvelle. La science-fiction apparaît en négatif, le monde fictionnel de la nouvelle paraît ne pas pouvoir l'accueillir. Il ne peut pas être le lieu de celle-ci, ce qui fait écho aux problèmes de la réception du genre au Mexique. De la sorte que cette allusion sort du cadre de la fiction pour atteindre le hors texte, c'est-à-dire une dimension de la réception plus ample. Il y a une certaine façon de lire au Mexique, celle qui accepte plus volontiers d'autres genres, comme le merveilleux (dont le récit enchâssé est la marque) et le fantastique, dont les doutes des deux personnages non lecteurs se font l'écho.

Ilse accède à un monde interdit aux deux adultes non lecteurs. Le mouvement allant de leur incompréhension à l'acceptation résignée de l'inexplicable tisse l'ensemble de la diégèse. Ce segment du récit cadre s'élargit au point de constituer une bonne partie de la diégèse et correspond au mode de fonctionnement du récit fantastique. En effet, il s'agit de deux personnages en proie à un phénomène qui prend de l'ampleur et qu'ils tentent d'expliquer de façon rationnelle. Le doute chez les personnages est omniprésent, le phénomène pouvant être expliqué de différentes façons, mais jamais par la science ou la technique.

⁶⁸⁷ Alberto Chimal, *op. cit.*, p. 36.

⁶⁸⁸ Alberto Chimal, *op. cit.*, p. 38.

Ce phénomène s'introduit dans la réalité empirique des personnages de façon insidieuse. Dans un premier temps, l'explication rationnelle est cherchée du côté de la réaction enfantine d'Ilse. Elle veut écrire à la maison d'édition malgré les avertissements de sa mère : sa lettre n'arrivera nulle part. L'enthousiasme d'Ilse est imputé à son caractère immature; tout ce qui arrive demeure inoffensif : « Lo único malo de todo el asunto, me dijo, era que Ilse, de tan entusiasmada, estaba escribiendo una carta a la editorial. -¿A dónde? »⁶⁸⁹, demande le narrateur. C'est la réponse à cette question qui ouvre la porte au phénomène. Ils peuvent lire l'adresse à la fin du livre : « Editorial Progreso. Zúbovski bulvar, 17. Moscú, URSS »⁶⁹⁰. Ce qui suit est l'un des dialogues entre le narrateur et sa sœur qui, loin de la fonction de ressort didactique du dialogue science-fictionnel type, met l'accent sur un insolite de caractère non-naturel, qui relèverait davantage de l'étrange :

- Ah- dije una vez más.
- Quiere mandarles una carta – dijo mi hermana
- Ya entendí ¿Qué tiene?
- La URSS ya no existe, Roberto.
- (Me llamo Roberto.)
- ¿Y?- dije-. ¿Qué más da? No creo que sea mucho gasto un sobre...
- Pero es que yo ya le dije que la carta no va a llegar a ningún lado, ya le expliqué todo eso, lo de la URSS, y no me hace caso.
- Admito que no entendí.
- Es una niña, Sara – mi hermana se llama Sara.⁶⁹¹

Les deux personnages perçoivent l'attitude d'Ilse différemment. Pour la mère, elle se comporte de façon étrange car elle ne semble pas comprendre les explications historiques et politiques des adultes sur le devenir de l'ex Union Soviétique. Pour son oncle, cela est normal, ce n'est qu'une petite fille, pour qui ces réalités sont sans importance. En fait, son âge est mentionné de façon réitérée, de même que des expressions comme « es/no es una niña », qui renvoient aux titres de deux récits. Cela laisse entendre une interprétation stéréotypée de l'ensemble des deux récits, qui seraient une sorte d'allégorie du passage à la vie adulte. Ce qui est perdu, par rapport de synecdoque, ce n'est pas une petite fille, mais

⁶⁸⁹ Alberto Chimal, *op. cit.*, p. 31.

⁶⁹⁰ *Ibidem.*

⁶⁹¹ *Ibidem.*

l'enfance. L'obstination d'Ilse pourrait être vue comme un refus de quitter ce monde, de même que l'impossibilité pour les deux adultes de comprendre (avec la phrase « no entiendo » et d'autres déclinaisons devenant anaphoriques) serait la marque d'un impossible retour en arrière.

Le problème est qu'Ilse reçoit une réponse à sa première lettre et qu'avec cette réponse le phénomène gagne un peu plus de terrain :

Y resultó que Ilse realmente no veía ningún impedimento para que su carta llegara a los editores de *Se ha perdido una niña* y, tal vez, hasta a la misma Galina Demikina.

- El libro está padrísimo – dijo, y agregó algo como que su carta no podía no llegar. [...]

Y el problema, desde luego, fue que su carta sí llegó.

O que alguien se tomó la molestia de responder, desde Moscú o desde algún otro sitio, con una carta en un sobre con la dirección de Editorial Progreso, Zúbovski bulvar y todo lo demás, y estampillas que decían CCCP.⁶⁹²

Le discours rapporté du narrateur concernant les propos d'Ilse contient la même marque (« algo como que ») d'approximation que le discours rapporté de la sœur concernant le récit enchâssé. Les deux adultes, non seulement ne lisent pas, mais n'écoutent pas Ilse. Des segments de sa parole ne nous parviennent pas, comme si la clé de l'énigme pouvait se trouver dans ce discours invisible. Mais du côté de la mère cette clé peut se situer dans un ailleurs très terre-à-terre. En effet, une autre explication rationnelle réside dans la possibilité que derrière cette réponse se cache un pervers. D'ailleurs, au fur et à mesure que le phénomène prend de l'ampleur, la mère sombre dans un état dépressif qui n'est pas imputable uniquement à son incompréhension devant le phénomène mais également à la perte de sa jeunesse à cause de la maternité :

[...] había quedado embarazada a los diecinueve. Que le había costado mucho trabajo dejar la universidad, casarse, criar una hija sola porque el otro, así dijo, la había dejado como con seis meses de embarazo [...]. – No he madurado, Roberto. Le puse Ilse a Ilse por..., por la de las Flans [...].⁶⁹³

⁶⁹² *Ibidem*, p. 32.

⁶⁹³ *Ibidem*, p. 37.

Quelques lignes plus haut, le narrateur tentait de la rassurer en lui disant qu'Ilse était « una muchacha muy inteligente, muy madura... »⁶⁹⁴. Le phénomène pousse les personnages à reconsidérer Ilse et, en ce qui concerne la mère, à revenir sur son propre passé, à avoir des regrets à propos de choses non accomplies. C'est là une autre utopie impossible : récupérer son passé et sa jeunesse, réécrire sa vie. C'est ce que la lecture et la création permettent d'une certaine façon. Il s'agit d'une dimension de la réception à laquelle les deux personnages n'ont pas accès.

Quant à l'évolution du phénomène, elle s'accélère quand Ilse commande un deuxième livre. C'est ce qui affecte de plus en plus la santé mentale de sa mère. Elle se rend dans différents bureaux de poste et rapporte son expérience à son frère : « nadie había podido explicarle nada »⁶⁹⁵. Elle se rend ensuite à l'ambassade de Russie : « - Según ellos nadie sabe..., nadie me supo decir cómo llegaron esas... cosas con dirección de la URSS. Ni cómo pudieron llegar las cartas de Ilse... »⁶⁹⁶. L'usage des pronoms indéfinis, d'adverbes d'interrogation, la façon de désigner les livres, les points de suspension, tout un ensemble de marques textuelles témoignant de la rupture du cadre de pensée du personnage. Le sens de son monde empirique s'effrite et elle aussi, si bien que la construction de ce personnage semble obéir à un certain modèle de personnage de récit fantastique. Contrairement à sa sœur, le narrateur s'accroche à ce monde empirique. Quand ils reçoivent le catalogue des nouveautés de la maison d'édition pour l'année 1998, il pense avoir trouvé son explication rationnelle. Il s'agirait, ni plus ni moins, du sens proverbial de l'anticipation des Soviétiques qui, en 1982, avaient déjà prévu le catalogue de la décennie suivante :

- ¿No te acuerdas? Nos lo enseñaron en la secundaria: los planes quinquenales. Todo lo hacen con quince años de adelanto..., o cinco...
- ¿Y también hacen los catálogos de las editoriales? – me preguntó mi hermana-. Además, eso de los planes era de los socialistas.
- ¿No tendrán eso todavía en Rusia?

⁶⁹⁴ *Ibidem*, p. 36.

⁶⁹⁵ *Ibidem*, p. 35.

⁶⁹⁶ *Ibidem*, p. 36.

- Pero le hubieran puesto..., no sé, algo, una etiqueta para tapar el "URSS" y poner "Rusia".
- No sé, no han de tener dinero para eso... En serio, Sara: si lo hicieron por adelantado... Ahorita Rusia está arruinada, es como aquí, todo está lleno de narcos, de políticos corruptos...⁶⁹⁷

C'est dans ce contexte de tentative de trouver une explication rationnelle qu'intervient la première comparaison entre le Mexique et la Russie du présent de la diègèse, dont nous avons déjà souligné la portée idéologique.

À ce moment (« [...] le dije que qué más podía pasar »⁶⁹⁸) se produit une inflexion importante dans le texte, car la véritable étrangeté s'installe. Ilse reçoit une invitation à participer à un concours dont le prix est un voyage de trois mois en URSS pour deux personnes. Comme cela est prévisible, elle remporte le concours, ce qui est perçu par le narrateur comme la porte de la résolution de l'énigme. En effet, ils doivent se rendre à l'ambassade pour régler les formalités et, surtout, Ilse sera accompagnée dans ce voyage par l'un d'eux. Mais au moment où ils arrivent à l'ambassade, la mère s'en voit interdire l'entrée (à cause de ses nombreuses visites) et, pendant que le narrateur parle avec les gardes, Ilse finit par entrer toute seule. Cette fois, ils restent physiquement en dehors de ce qui est en train de se produire. Ilse ressort de l'ambassade avec des chèques de voyage et deux billets d'avion d'Aéroflot pour Moscou. Ils l'interrogent, mais ils ne parviennent pas à savoir ce qui s'est passé dans l'ambassade. La mention du nom de la compagnie aérienne fait surgir dans l'esprit du narrateur une nouvelle explication rationnelle. Il s'agit de quelque chose qui marque la continuité entre le passé et le présent ; certaines dénominations comme « Russie » ou « CCCP » ne sont que cela, des étiquettes ; certaines demeurent, physiquement, car il serait trop compliqué (ou onéreux) de les remplacer.

À la sortie de l'ambassade, et devant l'interrogatoire infructueux des adultes, Ilse affirme: « ya no soy una niña »⁶⁹⁹, ce qui marque un tournant chez le narrateur. Pour une fois, il tente de dialoguer avec sa nièce et de lui faire comprendre le monde des adultes :

⁶⁹⁷ *Ibidem*, p. 34.

⁶⁹⁸ *Ibidem*, p. 36.

⁶⁹⁹ *Ibidem*, p. 39.

- Ilse...Ilse, ¿te acuerdas de lo que te comentábamos alguna vez, hace como un año, sobre que la URSS ya no existe?
 -¿Cómo?
 -Sí, que la URSS no existe. Se disolvió hace ocho años.
 - ¿Cómo?- volvió a decir.
 - Sí, que ahora es Rusia y...
 - ¿Cómo?
 Aquí, por primera vez me asusté.
 Le expliqué, paso a paso, lo que había sucedido con la URSS (Gorbachov, Yeltsin, todo), y no me entendió.
 No me entendía. Después de un rato me di cuenta de que siempre ponía la misma cara: entreabría la boca, ladeaba la cabeza, dejaba caer un poco, casi nada, los párpados. Y decía:
 - ¿Cómo?⁷⁰⁰

Plus que tout autre dialogue, celui-ci est vraiment l'anti-dialogue science-fictionnel entre un personnage qui sait (et qui explique donc le pourquoi de l'altérité) et l'autre qui ne sait pas. Ce qui est expliqué ici, c'est la réalité, une réalité qui a l'effet d'une interférence dans le système de pensée d'Ilse. Tous ces « cómo » prononcés par Ilse sont des effets de réfraction par rapport au réel, tout comme les « cómo » prononcés par la mère et tous les « ah » du narrateur en début de diégèse (quand sa sœur lui raconte l'intention d'Ilse d'écrire à la maison d'édition) sont aussi des réfractions par rapport au phénomène qui va finir par s'imposer. Une série de péripéties fait que, au dernier moment, aucun de deux adultes ne monte dans l'avion avec Ilse. Elle part toute seule pour l'URSS et y reste pendant trois mois. Elle rentre saine et sauve, comme si de rien était. Les photos semblent témoigner de son séjour quelque part entre l'URSS du passé et la Russie du présent. En effet, les éléments photographiés sont des survivances de l'URSS, tout comme Aéroflot, ce qui renforce le doute fantastique chez les personnages :

[...] estaban las fotos: Ilse sonreía por igual en la Plaza Roja, ante la tumba de Lenin, junto al monumento a Marx y Engels, en Leningrado (no entendió cuando le dijimos que aquello era San Petersburgo), en la casa en la que se había quedado. Y ante el edificio de la Editorial Progreso. Y junto a una prensa. Y con una mujer de cabello blanco y lentes redondos, que era Galina Demikina.⁷⁰¹

⁷⁰⁰ *Ibidem*, p. 41.

⁷⁰¹ *Ibidem*, p. 43.

Le dernier élément de la liste est l'écrivaine russe. L'explication rationnelle pourrait s'imposer aisément : ce n'est pas parce qu'une entité politique change de nom et qu'un système économique laisse la place à un autre que la réalité empirique se dissout également et, avec elle, les personnes qui ont connu ces périodes. Il y a, tout simplement, des lieux de mémoire témoignant du passé et qui font état de la superposition de deux mondes, tout comme la co-présence de deux toponymes pour le même lieu. De plus, cette série d'éléments rappelle qu'avant l'URSS il y a eu autre chose : la Russie impériale, dont le toponyme Saint-Petersbourg et l'image (absente mais suggérée) de la Cathédrale Saint-Basile sur la Place Rouge sont les témoins. Cependant, c'est à ce moment que le narrateur, enfin, perçoit que quelque chose fissure son cadre de pensée :

Y mientras nos contaba cuán linda era, qué amable se había portado, qué autógrafo tan hermoso le había escrito en su ejemplar de *Se ha perdido una niña*, yo pensé en los sellos de su pasaporte, todos llenos de hoces, martillos y las letras CCCP. Y se me ocurrió llamar, ahora sí, a la CIA. No lo hice porque a) detesto a los gringos, b) no tengo ni idea de cómo llamar a la CIA y c) de todos modos hubiera sido ridículo.⁷⁰²

La mention de ces tampons suggère l'image d'une gestuelle, celle de les apposer, et l'effet acoustique contondant qui en résulte : un coup porté sur la réalité, qui rappelle au narrateur la force et l'évidence de l'intromission de l'insolite au sein de celle-ci. Mais l'effet déterminant qu'aurait dû avoir cette vision reste sans conséquence car, en fin de compte, c'est la résignation et l'inertie qui l'emportent, de façon humoristique, chez le narrateur. Son dernier argument pour ne pas agir met en évidence le doute : signaler la situation serait ridicule, extravagant ou étrange, tout comme l'évidence de ces tampons sur le passeport. Entre deux situations ridicules s'immisce le doute et le narrateur finit par accepter la première situation, celle qui se trouve devant ses yeux : le symbole de l'URSS et ses sigles en russe. Et surtout, le narrateur avoue ce qui le tourmente vraiment. Tout comme pour sa sœur, ce qui est arrivé à Ilse le renvoie à l'insignifiance de sa vie, au monde limité auquel il a eu accès :

⁷⁰² *Ibidem.*

Pero también porque, tengo que admitirlo, de pronto sentí una envidia enorme. De Ilse. Es la verdad.
Quiero decir, a pesar de todo, a pesar de las circunstancias del viaje, a pesar de que seguíamos sin entender a *dónde* había ido, ella estaba feliz. [...]. Había visto nuevos horizontes. Había ido mucho más lejos que cualquiera en la familia [...]. ¡Lo más lejos que había llegado mi hermana era el Zipolite, y yo ni eso!⁷⁰³

D'aucuns diront qu'avoir le Zipolite (une plage sur la côte de Oaxaca) comme limite du monde connu est déjà extraordinaire, rien étant plus subjectif que la notion d'exotique. Mais au-delà de ce détail, c'est la croyance dans un état utopique que le discours du narrateur met en évidence ; un État physique et politique se trouvant dans un ailleurs hors de leur compréhension (souligné par l'adverbe d'interrogation en italiques) et de leurs aspirations (le bonheur).

À partir du moment où le phénomène est accepté avec résignation, le temps de la diégèse s'accélère. L'étrangeté s'intègre de façon tout à fait naturelle à la réalité. Ilse s'installe pour vivre dans un lieu appelé l'URSS, qui est un non-lieu :

[...] los hermosos viajes subsecuentes, las nuevas fotos, el cada vez mejor ruso [...]. O su beca para la preparatoria. O su beca para la universidad. O su novio, Piotr Nikolaievich Ternovsky, de Leningrado (no San Peterburgo), que conoció en 2004. O su último viaje, en 2007, y su vuelta a México que se retrasaba, y se retrasaba... O su llamada, una noche, para anunciarnos que estaba muy enamorada y que se iban a casar.⁷⁰⁴

L'explication par la science, nous l'avons déjà remarqué, n'est suggérée à aucun moment. Cependant, près du dénouement, certains éléments rappellent qu'avant que démarre la lecture l'architexte avait créé une expectative particulière. En effet, le narrateur et sa sœur, au cours des années suivantes, ont gardé le contact avec Ilse : « (Ilse llama, o por lo menos escribe, cada tres meses, más o menos. Tenemos su teléfono, por supuesto, pero cuando llamamos nunca está o las líneas se cruzan y la llamada acaba quién sabe dónde.) »⁷⁰⁵. La façon dont le narrateur parle de ces appels téléphoniques qui n'aboutissent pas traduit la collision entre langage littéral et figuré : Ilse vit dans un monde parallèle qui apparaît de

⁷⁰³ *Ibidem*.

⁷⁰⁴ *Ibidem*.

⁷⁰⁵ *Ibidem*, p. 44.

façon naturelle dans le texte. De surcroît, la profession d'Ilse et de son mari n'est pas anodine :

[...] acababan de aceptarlos en la Academia de la Ciencia de la URSS. Nunca nos han dicho exactamente para qué, pero hemos llegado a la conclusión de que tiene que ver con el programa espacial: van a estar, según nos dijo, en el cosmódromo de Baikonur, con algunos de los cosmonautas que serán llevados, muy pronto, a la nueva estación espacial, la Mir 4.⁷⁰⁶

La station spatiale Mir, mise en orbite en 1986, a été détruite en 2001. Après la chute de l'URSS, le projet Mir-2 a été abandonné. Le texte nous situe donc dans une autre ligne temporelle dans laquelle l'URSS a continué son cours. Ilse mentionne le président du parti, un certain Gerasimov, considéré comme un nouveau « Nikita Jruschov ». Chimal joue avec l'orthographe fluctuante des patronymes russes dans les langues utilisant l'alphabet latin. Gerasimov peut renvoyer au joueur de tennis, Egor Gerasimov, ou bien à Valéri Guérassimov, chef de l'État-Major des forces armées, nommé par Vladimir Poutine en 2012. Mais dans les deux cas ce Gerasimov a une autre vie dans le monde d'Ilse, ou dans sa ligne temporelle. La science-fiction finit par apparaître en filigrane dans la possibilité d'existence d'une autre ligne temporelle dans laquelle le devenir de l'URSS a été autre et, par conséquent, le devenir de certaines personnes (un joueur de tennis ou un officier supérieur de notre ligne temporelle). Ilse pourrait être au cœur des expériences scientifiques et la clé de cela se trouvait peut-être dans le livre. Le narrateur ne le saura jamais et le lecteur non plus, car il est tributaire du narrateur/lecteur incompétent et agent passif de l'ensemble :

Por mi parte, sólo puedo pensar que Ilse es una mujer muy afortunada. Y me consuela, a fin de cuentas, el hecho de que ella me recuerda, siempre que puede, cuánto tengo que ver con su felicidad.

- Tú eres el tío del libro – me dice. Se refiere al de *Se ha perdido una niña*, que ella tiene en la URSS y por lo tanto sigo sin leer.⁷⁰⁷

Les dernières lignes rappellent le caractère spéculaire du récit. Un autre type de mise en abyme s'avère porteur de sens. Il s'agit de la mise en abyme du code : « [...] en rendant intelligible le *mode de*

⁷⁰⁶ *Ibidem*.

⁷⁰⁷ *Ibidem*, p. 45.

fonctionnement du récit, la réflexion textuelle *est toujours aussi mise en abyme du code*, alors que cette dernière a pour caractéristique de révéler ce type de fonctionnement – mais sans pour autant mimer le texte qui s’y conforme »⁷⁰⁸. Nous l’avons déjà vu, la logique des actions dans les deux récits semble la même : une fille trouve un objet, elle accède à un autre niveau de réalité, les adultes ne comprennent pas, l’un deux a un rôle d’adjuvant et tout finit par bien se passer. Ce rappel, à la fin du récit, du caractère spéculaire du texte correspond à ce que Dällenbach appelle une « coda ». Une mise en abyme, par cette place dans la chaîne narrative, « n’a plus rien à dire hormis la répétition de *ce qui est déjà su* » et vise donc à « universaliser le sens du récit »⁷⁰⁹.

Il s’agit d’un fonctionnement de lecture en circuit fermé et, en même temps, en circuit ouvert. Il y a un code qui régit l’ensemble et ce code révèle quelque chose à caractère universel. Pour ce type particulier de mise en abyme, Dällenbach élargit un peu plus sa typologie et parle d’une mise en abyme transcendente. Le texte aurait un sens universel révélé par le code commun aux deux récits. Mais le récit enchâssé, celui qui signale le caractère spéculaire des deux récits, n’est qu’une fiction, une métaphore de ce sens universel. Il s’agit d’une « fiction substitutive [qui] est la *cause* et, à la fois, l’*effet* de l’écriture qu’elle (qui l’a) met en jeu »⁷¹⁰. *Se ha perdido una niña*, le récit enchâssé, est bel et bien la cause et l’effet du récit du narrateur, récit qui est simultanément écriture à travers l’auteur, Alberto Chimal. Écriture et métaphore d’origine, nous dit Dällenbach, « entretiennent un rapport de convenance, celle-ci apparaissant comme le *double sublimé* de celle-là ». L’acte d’écriture et la création sont sublimés par le récit enchâssé. Le code transcendantal de « *Se ha perdido una niña* » ne serait autre chose que le pouvoir d’évasion qu’octroient l’écriture (et toute création artistique, c’est pourquoi il s’agit d’un tableau et non d’un livre dans le récit enchâssé) et la lecture (ou toute autre forme d’accueillir l’œuvre d’art). Code simpliste peut-être, enfantin diront d’aucuns ; il n’en reste pas moins que l’enfance et ses plaisirs n’ont rien de superficiel ; à ses jeux et amis imaginaires peut succéder la

⁷⁰⁸ Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 127.

⁷⁰⁹ *Ibidem*, p. 87.

⁷¹⁰ *Ibidem*, p. 132.

monotonie d'une vie bien réglée et de rapports humains insatisfaisants. C'est peut-être aussi de cela qu'Alberto Chimal voulait faire l'histoire. D'autre part, et pour contrecarrer cette dimension superficielle, si besoin est, le caractère spéculaire de « Se ha perdido una niña » soulève la question de comment lire, où que l'on se trouve, et plus particulièrement au Mexique. Cela nous renvoie à la définition d'Alberto Chimal de la « literatura de imaginación », mentionnée dans l'introduction de ce travail. La façon dont « Se ha perdido una niña » est construite fait de cette nouvelle un objet hybride ou un exercice d'écriture visant à démontrer la possibilité combinatoire de « l'imagination fantastique », en jouant avec les étiquettes génériques. C'est pourquoi, dans « Se ha perdido una niña », les embrayeurs génériques prennent de multiples directions dès le début de la diégèse et ne cessent de bifurquer tout au long de celle-ci : nous naviguons entre le conte de fées, le fantastique, l'insolite, l'étrange et l'utopie. La science-fiction peine à trouver sa place dans cette constellation. Le seul élément pouvant situer la nouvelle sous cette étiquette serait la référence à certains thèmes propres au genre, tels que le voyage dans le temps ou des mondes parallèles ou multivers auxquels le personnage d'Ilse aurait accès. « Se ha perdido una niña » a parfois été lue de cette façon⁷¹¹ ; la seule qui fonctionne en synergie avec l'architexte. Son appartenance à la science-fiction se fonde sur l'omission, dans le texte, de ce qui la rattache à l'architexte. Il s'agit d'un lien invisible, à la charge du lecteur, qui aurait de ce fait le choix de lire la nouvelle comme bon lui semble. Tout le contraire de la grille prescriptive que Chimal déplore et qu'il évoque de façon humoristique au sujet d'une anecdote sur son professeur de littérature dans le secondaire, qui lisait « El guardagujas » de Juan José Arreola comme une critique du mauvais état des voies ferrées au Mexique⁷¹². « Se ha perdido una niña » permet des lectures multiples allant du regard critique du Mexique du début du millénaire jusqu'à l'exploration d'univers parallèles. Et cela va de pair avec le projet d'écriture de l'auteur.

⁷¹¹ C'est le cas, par exemple, d'Esther de Orduña Fernández dans sa communication « Los universos paralelos de Alberto Chimal » lors du Colloque international *Ficción y Ciencia en el mundo hispánico*, Université de Lausanne, novembre 2019.

⁷¹² Alberto Chimal, *op. cit.*, p. 42.

« Se ha perdido una niña », par sa place liminaire dans le recueil *Siete*, propose une clé de lecture multiple pour le reste des nouvelles présentes dans celui-ci. Il propose une programmation pour la lecture de l'œuvre de Chimal, tout comme « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius » pour *Ficciones*. Cette clé de lecture multiple permet d'accéder à un territoire libre de la littérature « d'imagination fantastique », celle qui s'émancipe des canons de l'académie, au Mexique et ailleurs.

Conclusion. Une littérature mineure pour un projet majeur

Alberto Chimal commence son épilogue à l'anthologie *Los viajeros* en formulant des questions courantes concernant l'avenir de la science-fiction : « A mí la pregunta que me hacen con cierta frecuencia es : '¿Todavía tiene sentido la ciencia ficción ? ¿Todavía puede decir algo, ahora que ya llegamos al siglo XXI ?' »⁷¹³. Ce sont des questions rhétoriques dont la réponse affirmative se trouve attestée par la richesse de ce corpus en continuelle expansion. Confrontés aux doutes qui pèsent sur l'existence d'une science-fiction mexicaine, des auteurs comme Chimal ont dû livrer des batailles pour conquérir visibilité et reconnaissance. Même s'ils préfèrent parfois d'autres appellations (« fiction spéculative », « littérature d'imagination fantastique »), ils se sont réunis sous l'étiquette « science-fiction », architecte tantôt encombrant, tantôt ciment, mais en fin de compte riche de son potentiel à devenir un projet littéraire et politique. Architecte et textes se sont rencontrés sur un territoire commun au sein duquel une hybridation féconde continue d'engendrer, malgré des écueils, de nouvelles formes.

Alberto Chimal voit la capacité de continuité du genre au Mexique sous le sceau du paradoxe. Comme nombre d'intellectuels mexicains, et dans le sillage de la réflexion d'Octavio Paz, il signale comme caractère intrinsèque du Mexicain un « immobilisme de la pensée »⁷¹⁴ hérité de l'histoire : passé préhispanique, époque coloniale, système hégémonique du PRI...⁷¹⁵. Pour Chimal, cet état de choses ne peut avoir qu'un seul effet sur le devenir de la science-fiction au Mexique : la nécessité d'aller de l'avant. Car la science-fiction, par définition, parle du changement⁷¹⁶. Par son cadre épistémologique, sa façon de questionner le présent, de se projeter dans l'avenir, la littérature de science-fiction produite au Mexique dans cette décennie du XXI^e siècle s'inscrirait dans un mouvement à contre-courant. Et ce qui entrave sa progression, selon l'optique de

⁷¹³ Alberto Chimal, *op. cit.*, p. 233.

⁷¹⁴ Alberto Chimal, *op. cit.*, p. 38.

⁷¹⁵ *Ibidem*, p. 38-39.

⁷¹⁶ Alberto Chimal, *op. cit.*, p. 236.

Chimal, ce serait un ancrage dans le passé et l'archaïque, un goût pour le formalisme, pour le traditionalisme... Cependant, la science-fiction mexicaine reprend ce lourd bagage et l'intègre dans son mouvement. L'archaïque se retrouve dynamisé pour révéler de nouvelles significations, l'espace (la ville de Mexico) se désagrège pour mieux espérer, peut-être, une refondation, les métamorphoses foisonnent et disent l'instabilité du monde et la mouvance du genre science-fictionnel. Celui-ci est réinventé par le jeu et le rire, il devient invitation à voyager dans d'autres formes culturelles, littéraires ou pas, populaires ou pas... Depuis sa position périphérique, la science-fiction mexicaine parvient à jeter un regard lucide sur notre monde et sur le Mexique ; elle est moins catastrophiste que clairvoyante. Une clairvoyance tout de même humble : elle pose des questions, elle appelle à la responsabilité du lecteur pour proposer des réponses et, ce faisant, l'intègre dans son projet politique.

Cependant, tenter d'avancer à contre-courant comporte le risque de ne pas atteindre le rivage ou, plutôt, ce centre de reconnaissance où se trouve la littérature canonisée. Dans le prologue de la nouvelle édition de son ouvrage *Ciencia Ficción. Utopía y mercado* (2006), Pablo Capanna affirme à propos de la science-fiction latino-américaine en général :

Crecida en un terreno inculto, donde asomaban los retoños de la utopía y los raigones del mito, la ciencia ficción había nacido como una maleza para acabar sus días en las cocinas de comidas rápidas. Pero por momentos, extrañas y bellas flores habían brotado en medio de su follaje. Hoy su ciclo parecería haberse cumplido, aunque todavía nadie pueda sentirse con derecho a enterrarla [...] ni siquiera con el discurso relativista posmoderno dejaron de descalificarlos [les genres populaires, dont la science-fiction] como "subliteratura". [...] No llegó a incorporarse al canon, aunque llenó las bases de datos y se encerró en un ghetto bien cercado, con el consentimiento tácito de sus moradores.⁷¹⁷

Cette vision pessimiste peut être nuancée par l'importance, au cours des années postérieures à l'affirmation de Capanna, de la production science-fictionnelle du sous-continent, accompagnée d'un intérêt croissant de la part de la critique. D'autres anthologies ont vu le jour, comme celle de Federico Shaffler, *Teknochtitlán*⁷¹⁸, dans laquelle nous avons encore le plaisir de lire des textes de Pepe Rojo, Ignacio

⁷¹⁷ Pablo Capanna, *op. cit.*, p. 10.

⁷¹⁸ *Teknochtitlán: 30 visiones de la ciencia ficción mexicana*, *op. cit.*

Padilla, Héctor Chavarría et bien d'autres. « Veinte de robots » a été la contribution d'Alberto Chimal à cette anthologie. Vient de paraître, en 2018, une anthologie en ligne de la science-fiction latino-américaine sous le titre *Espejo humeante*⁷¹⁹ : neuf récits brefs dont cinq ont été écrits par des Mexicains. Certes, force est de constater qu'il agit du même phénomène d'auto-publication et d'autopromotion de ces écrivains, la circulation de leurs œuvres restant en circuit fermé. Cependant, de notre point de vue, il s'agit moins d'un « consentement tacite » de la part de ces écrivains de demeurer dans une position périphérique que d'une situation subie, dont ils luttent pour se défaire. Le poète David Huerta se réfère à une « generación del sacrificio » pour parler de celle d'Alberto Chimal :

Una generación que, en esa pelea constante, ha distraído atención y energías que podría haber dedicado simplemente a escribir, porque ha tenido que abrir brecha: despejarse su propio camino al margen de rutas ya conocidas y aprobadas, permanecer en él y llamar la atención sobre él, para que otros más afortunados pudieran llegar luego y recorrerlo.⁷²⁰

Le sacrifice de cette génération aura été celui qui est le propre des précurseurs de tout mouvement ; des précurseurs d'une science-fiction à venir dont les œuvres deviendront peut-être la tradition future. À en croire les prédictions de Trujillo Muñoz, le futur de la science-fiction au Mexique pourrait se trouver dans le roman :

[...] en los próximos años la novela tomará un lugar preponderante en este género literario y que definirá - más que el cuento y el relato corto - los cambios y las metamorfosis de una narrativa que requiere de visiones más amplias para obtener un público lector fiel y permanente.⁷²¹

Les territoires du roman de science-fiction au XXI^e siècle seront peut-être ceux qui connaîtront l'intégration au canon des lettres au Mexique. Cependant, nous ne pensons pas que cette lutte pour la reconnaissance soit conditionnée exclusivement par la pratique d'un genre au détriment d'un autre (le roman ou la nouvelle). D'autre part, ces romans constituent non seulement un corpus à venir mais également un

⁷¹⁹ Collectif. *Espejo humeante. Revista Latinoamericana de Ciencia Ficción*. Rafael Tiburcio García (ed.), Ucronías, Año 1. Número 1. Editorial Solaris, 2018.

<https://issuu.com/espejohumeanterevista/docs/espejo-humeante-2018-01-borrador-6/7>

⁷²⁰ Alberto Chimal, « La imaginación en México », p. 47.

⁷²¹ Gabriel Trujillo Muñoz, *op. cit.*, p. 226.

corpus déjà existant. Carlos Fuentes, Carmen Boullosa, Hugo Iriart, Homero Aridjis, et tant d'autres, l'ont déjà écrit. Ce ne sont pas de grands corps célestes autour desquels gravitent des satellites parfois invisibles ; c'est un système signifiant dont les forces de gravitation déterminent un mouvement commun. Les territoires du roman de science-fiction au Mexique mériteraient d'être (ré)explorés en tenant compte de ces forces de gravitation. Les satellites de ce grand système, par leur position tant déplorée, « en dehors » de la littérature, en sont partie intégrante.

Le grand défi de ce système signifiant sera d'être à la hauteur des événements. « Équivalences des catastrophes », révolution posthumaine et autres variantes de la méga-machine, devront recourir à un imaginaire capable de suivre la cadence et de pointer les sens ou les non-sens auxquels nous devons faire face. Dans une réalité de plus en plus mouvementée, marquée par des crises planétaires, des inégalités qui se creusent et des violences inouïes, afin de gagner des territoires de reconnaissance, le grand défi de la science-fiction mexicaine sera aussi de faire de la spéculation, plus qu'un moyen d'évasion ou de diversion, un outil pour penser ce présent. Ou bien de concilier tous ces aspects. C'est ce qu'elle est parvenue à faire jusqu'à présent, la voie étant bien tracée par ses précurseurs. Il est vrai que, devant les dérives de notre présent et du caractère à l'évidence non viable de nos modes de vie, spéculer, imaginer, jouer, comme le fait la science-fiction, semble être des postures dérisoires. Le réalisme social au Mexique, sous la plume de Juan Villoro, Antonio Ortuño, Luis Felipe Lomelí, pour ne citer que quelques noms, dit de façon percutante toute la gravité de notre moment présent. Mais, encore une fois, aucune modalité n'est supérieure à l'autre. Contrairement à ce que semble être la position de Jean Clet-Martin :

Pourquoi ne pas reconnaître que la science-fiction exerce sur nous une attraction inévitable, nourrie de métaphysique et de théologie expérimentale ? Se soustraire à l'attraction spéculative par l'essor monstrueusement ennuyeux de sciences dites humaines, prétendant remplacer autant la théologie que la métaphysique, est-ce une opération réellement satisfaisante ?⁷²²

Selon cette vision, une littérature du réel et qui serait étudiée selon l'optique des sciences sociales ne révélerait pas le potentiel du fait

⁷²² Jean Clet-Martin, *op. cit.*, p. 29.

littéraire en tant que cheminement heuristique. Elle serait un simple reflet de notre monde chaotique, sans pour autant inviter à chercher des plis et replis de sens cachés. À notre avis, ce sont des manières différentes de dire le chaos qui nous entoure. Les littératures réalistes, lues à la lumière des sciences sociales, procèdent à une *imitation* territorialisée du réel qui ne peut être que complémentaire à la déterritorialisation que réalisent les littératures de l'insolite. Nous rejoignons Alberto Chimal quand il conclut son article « La imaginación en México » en soulignant que, en fin de compte, toutes ces questions sont esthétiques. Ces querelles d'intellectuels et ces luttes pour une visibilité littéraire ne concernent qu'une poignée de personnes (des centaines ou des milliers). À côté, il y a des milliards de vies affectées par des problèmes infiniment plus importants. Il conclut cependant :

Algo sabemos, sin duda, acerca del sentimiento de no contar. De ver únicamente la espalda de las autoridades y los encumbrados. De saber que estamos en el lado equivocado de una línea divisoria. Y algo podemos decir sobre tenacidad y resistencia. Algo podemos decir desde las facultades de la invención que, tal vez, sí son nuestro único destino fatal. Creo que muchos de nosotros, a nuestras propias maneras, lo estamos haciendo. La imaginación fantástica es el otro reflejo del presente. El reflejo insumiso.⁷²³

L'imagination fantastique ou la science-fiction, dans leur façon de se poser face au présent en tant que résistance, ne sont que des formes de l'insolite politique. Et de fait, peu importent les étiquettes, ce sont des formes créatives qui cherchent à se positionner sur un territoire tout en revendiquant le droit de le modifier voire de le quitter. Georges Didi-Huberman reprend le concept de littérature mineure de Gilles Deleuze et Félix Guattari et établit un parallèle avec ses « images-lucioles » :

[...] il y aurait une lumière mineure possédant les mêmes caractères philosophiques [que la littérature mineure] : « un fort coefficient de déterritorialisation » ; « tout y est politique » ; « tout prend une valeur collective », de sorte que tout y parle du peuple et des « conditions révolutionnaires » immanentes à sa marginalisation même.⁷²⁴

⁷²³ Alberto Chimal, *op. cit.*, p. 49.

⁷²⁴ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 44. Didi-Huberman cite Deleuze et Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, pp. 29-33.

À partir de la réflexion de Deleuze et Guattari, Didi-Huberman octroie au « peuple-luciole », celui qui lutte pour sa survie dans un monde impitoyable, l'aura d'une lumière mineure. Dans cette citation il faisait référence concrètement aux photos et aux films de Laura Weddington montrant des migrants en fuite lors de la fermeture du camp de Sangatte : des figures filantes et fluorescentes un milieu de la nuit⁷²⁵. Il faut garder à l'esprit que les caractéristiques que Deleuze et Guattari signalent comme étant celles d'une littérature mineure ont pour référent le cas des juifs parlant allemand à Prague. Réaliser une extrapolation à la science-fiction mexicaine pourrait être une imposture, tant il est vrai que ces éléments ne peuvent pas se placer au même niveau. Nous éprouvons la même gêne qu'Alberto Chimal et, en même temps, la nécessité d'affirmer la place de cette littérature au sein de problèmes sociétaux de taille et, en fin de compte, au sein de l'histoire. La science-fiction mexicaine est, comme les littératures mineures, une littérature « qu'une minorité fait dans une langue majeure »⁷²⁶ ; elle possède, de par l'hybridité de son discours, sa dimension intrinsèquement transtextuelle et sa capacité d'amalgamer réel et insolite, un fort coefficient de déterritorialisation ; finalement, le projet qu'elle porte est foncièrement politique. Sa qualité de littérature mineure, en gardant les proportions que cette appellation requiert, fait qu'elle demande de garder les pieds sur terre tout en élevant le regard vers l'infini.

La littérature, l'art et toute forme de création ont le pouvoir d'investir la réalité, de se l'approprier et la transmuter afin de révéler ce qu'elle a d'insensé ou de sensé. Ils nous donnent les moyens de ne pas perdre de vu les lucioles :

Les lucioles, il ne tient qu'à nous de ne pas les voir disparaître. Or, nous devons pour cela assumer nous-mêmes la liberté du mouvement, le retrait qui ne soit pas repli, la force diagonale, la faculté de faire apparaître des parcelles d'humanité, le désir indestructible. Nous devons donc nous-mêmes - en retrait du règne et de la gloire, dans la brèche ouverte entre le passé et le futur - devenir des lucioles et reformer par là une communauté du désir, une communauté de lueurs émises, de danses malgré tout, de

⁷²⁵ *Ibidem*, p. 134-135.

⁷²⁶ Guattari Deleuze, Gilles Félix, *Kafka: pour une littérature mineure*, Paris, Les éditions de Minuit, 1984, p. 29.

pensée à transmettre. Dire *oui* dans la nuit traversée de lueurs, et ne pas se contenter de décrire le *non* de la lumière qui nous aveugle.⁷²⁷

La littérature nous octroie le prisme pour apercevoir ces petites lueurs d'espoir tout en nous disant qu'il y a du chemin à faire, de l'effort et de la réflexion pour y parvenir. Et cela, les littératures de l'insolite politique l'affirment depuis leur extrême contemporanéité. Elles s'intègrent en mode mineur, avec leurs harmonies assonantes, dans une grande symphonie majeure dont chacun joue sa petite partie.

⁷²⁷ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 133.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus d'étude

CHAVARRÍA, Héctor, « Crónica del Gran Reformador », in José Luis Zárate Herrera, (éd.). *Auroras y horizontes: antología de cuentos ganadores Premio Nacional de Cuento Fantástico y de Ciencia Ficción, 1984-2012*, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Universidad Iberoamericana, Puebla, 2013, p. 21-33.

CHAVARRÍA, Héctor, « De cómo el Roñas y su mamá salvaron al mundo », in Miguel Angel Fernández Delgado, (éd.). *Visiones periféricas: antología de la ciencia ficción mexicana*, éd. Miguel Angel Fernández Delgado, Buenos Aires, Lumen, 2001, p. 120-122.

CHIMAL, Alberto, « El Viajero del Tiempo (minificciones) », *Las Historias*, 2012, [En ligne : <http://www.lashistorias.com.mx/index.php/textos/el-viajero-del-tiempo/>].

CHIMAL, Alberto, « Se ha perdido una niña », in Antonio Jiménez Morato, (éd.). *Siete: los mejores relatos de Alberto Chimal*, éd. Antonio Jiménez Morato, Madrid, Salto de Página, 2012, p. 29-45.

CHIMAL, Alberto, « Veinte de robots », in Antonio Jiménez Morato, (éd.). *Siete: los mejores relatos de Alberto Chimal*, Madrid, Salto de Página, 2012, p. 205-216.

FERNÁNDEZ, BERNARDO (BEF), « Las últimas horas de los últimos días », in Bernardo Fernández, (éd.). *Los viajeros: 25 años de ciencia ficción mexicana*, Mexico, Ediciones SM, 2010, (« Gran angular », 48M), p. 167-178.

HAGHENBECK, F. G., « ... Y el ovni cayó o El evento Ros. Huelitlán », in Bernardo (BEF) Fernández, (éd.). *Los viajeros: 25 años de ciencia ficción mexicana*, Mexico, Ediciones SM, 2010, (« Gran angular », 48M), p. 67-78.

JIMÉNEZ MORALES, Rodolfo, « Presente imperfecto », in José Luis Zárate Herrera, (éd.). *Auroras y horizontes: antología de cuentos ganadores Premio Nacional de Cuento Fantástico y de Ciencia Ficción, 1984-2012*, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Universidad Iberoamericana, Puebla, 2013, p. 303-312.

MARTRÉ, Gonzalo, « Los antiguos mexicanos a través de sus ruinas y vestigios », in Miguel Angel Fernández Delgado, (éd.). *Visiones periféricas:*

antología de la ciencia ficción mexicana, Buenos Aires, Lumen, 2001, p. 130-137.

PACHECO, José Emilio, « La catástrofe », in Gabriel Trujillo Muñoz, (éd.). *El futuro en llamas: cuentos clásicos de la ciencia ficción mexicana*, México, Grupo Editorial Vid, 1997, p. 189-197.

PADILLA, Ignacio, « El año de los gatos amurallados », in Bernardo Fernández, (éd.). *Los viajeros: 25 años de ciencia ficción mexicana*, Mexico, Ediciones SM, 2010, (« Gran angular », 48M), p. 85-96.

PORCAYO, Gerardo Horacio, « El caos ambiguo del lugar », in Miguel Angel Fernández Delgado, (éd.). *Visiones periféricas: antología de la ciencia ficción mexicana*, Buenos Aires, Lumen, 2001, p. 164-170.

ROJAS, ARTURO CÉSAR, « El que llegó al metro Pino Suárez », in Gabriel Trujillo Muñoz, (éd.). *El futuro en llamas: cuentos clásicos de la ciencia ficción mexicana*, Mexico, Grupo Editorial Vid, 1997, p. 213-226.

ROJO, Pepe, « Conversaciones con Yoni Rei », in Miguel Angel Fernández Delgado, (éd.). *Visiones periféricas: antología de la ciencia ficción mexicana*, Buenos Aires, Lumen, 2001, p. 188-199.

ROJO, Pepe, « Ruido gris », in Bernardo Fernández, (éd.). *Los viajeros: 25 años de ciencia ficción mexicana*, México, D.F, Ediciones SM, 2010, (« Gran angular », 48M), p. 97-128.

SCHWARZ, Mauricio-José, « La pequeña guerra », in Gabriel Trujillo Muñoz, (éd.). *El futuro en llamas: cuentos clásicos de la ciencia ficción mexicana*, México, Grupo Editorial Vid, 1997, p. 199-211.

Anthologies de la science-fiction mexicaine

FERNÁNDEZ, Bernardo (éd), *Los viajeros. 25 años de la ciencia ficción mexicana*, , Mexico, Ediciones SM, 2010, (« Gran angular », 48M).

FERNÁNDEZ DELGADO, Miguel Angel (éd), *Visiones periféricas: antología de la ciencia ficción mexicana* , Buenos Aires, Lumen, 2001.

GARCÍA, Rafael Tiburcio (éd), *Espejo humeante. Revista Latinoamericana de Ciencia Ficción*, Editorial Solaris, 2018, (« Ucronías », Año 1. Número 1).

MARTRE, Gonzalo, *La ciencia ficción en México: hasta el año 2002*, 1. ed, Mexico, Instituto Politécnico Nacional, 2004.

SCHAFFLER GONZÁLEZ, Federico (éd), *Más allá de lo imaginado: antología de ciencia ficción mexicana*, Volumen 1, San Angel, México D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.

SCHAFFLER GONZÁLEZ, Federico (éd), *Más allá de lo imaginado: antología de ciencia ficción mexicana*, Volume 2, San Angel, México D. F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.

SCHAFFLER GONZÁLEZ, Federico (éd), *Más allá de lo imaginado : antología de ciencia ficción mexicana*, Volumen 3, México D.F, Fondo editorial Tierra Adentro, 1994.

SCHAFFLER GONZÁLEZ Federico (éd), *Teknochtitlán: 30 visiones de la ciencia ficción mexicana*, Primera edición, Ciudad Victoria, Tamaulipas, Gobierno del Estado de Tamaulipas, 2015, (« Colección Agua firme »).

TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel (éd.), *El futuro en llamas: cuentos clásicos de la ciencia ficción mexicana*, Mexico, Grupo Editorial Vid, 1997.

ZÁRATE HERRERA, José Luis (éd.), *Auroras y horizontes: antología de cuentos ganadores Premio Nacional de Cuento Fantástico y de Ciencia Ficción, 1984-2012*, Puebla, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla, Universidad Iberoamericana, Puebla, 2013.

Autres textes de fiction

ABAD, Roberto, *Orquesta primitiva*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, 2015.

ARIDJIS, Homero, *El último Adán: seguido de Noche de independencia y Playa nudista*, Mexico, Joaquín Mortiz, 1986.

ARIDJIS, Homero, *Gran teatro del fin del mundo*, Mexico, Fondo de cultura económica, 1994.

ARREOLA, Juan José, « Baby H. P. », in Gabriel Trujillo Muñoz, (éd.). *El futuro en llamas: cuentos clásicos de la ciencia ficción mexicana*, Mexico, Grupo Editorial Vid, 1997, p. 109-111.

ARREOLA, Juan José, *Confabulario personal*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1980.

BIOY CASARES, Adolfo, *La invención de Morel*, Alianza, Madrid, 1999 (1e.éd.: 1940)

- BIOY CASARES, Adolfo, *Borges*, Édition de Daniel Martino, Buenos Aires, Ed. Destino, 2006.
- BORGES, Jorge Luis, *Ficciones*, Madrid; Buenos Aires, Alianza; Emecé, 1972, (« El Libro de Bolsillo »).
- BOULLOSA, Carmen, *Cielos de la Tierra*, Mexico, Alfaguara, 1997.
- BRADBURY, Ray, *Chroniques martiennes*, Folio SF, 1950, « ebook ».
- BRADING, David A., « Una independencia pacífica. Rapsodia del imperio », *Letras Libres*, octubre 2008, (« Pasados imaginarios »), p. 24-26.
- CHIMAL, Alberto, *Grey*, México, Ediciones Era : CONACULTA, 2006.
- CHIMAL, Alberto, *La torre y el jardín*, Mexico, Oceano, 2012.
- CHIMAL, ALBERTO, « Las Historias – Textos, opiniones, descubrimientos. Bitácora y sitio personal de Alberto Chimal, escritor », [En ligne : <http://www.lashistorias.com.mx/>]. Consulté le 30 septembre 2017.
- CHIMAL, Alberto, *Siete: los mejores relatos de Alberto Chimal*, éd. Antonio Jiménez Morato, Madrid, Salto de Página, 2012.
- COATSWORTH, John H. et KATZ, Friedrich, « Prescindir de la revolución. ¿Tenía futuro el maderismo? », *Letras Libres*, octubre 2008, (« Pasados imaginarios »), p. 34-37.
- DICK, Philip Kindred, *Le maître du Haut Château*, trad. Jacques Parsons, Paris, J'ai lu, 1970, (« J'ai lu »).
- ELIZONDO, Salvador, *La luz que regresa: antología 1985*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- ELIZONDO, Salvador, *El retrato de Zoe y otras mentiras*, Mexico, Vuelta, 1992, (« Obras de Salvador Elizondo », Salvador Elizondo ; 4).
- ELIZONDO, Salvador , « La fundación de Roma », in *El retrato de Zoe y otras mentiras*, Mexico, D.F, Vuelta, 1992, p. 72-75.
- EUDAVE, Cecilia, « El ascenso », in Bernardo Fernández, (éd.). *Los viajeros: 25 años de ciencia ficción mexicana*, Mexico, Ediciones SM, 2010, (« Gran angular », 48M), p. 129-141.
- FUENTES, Carlos, *Cristóbal Nonato*, Mexico, Fondo de cultura económica, 1987.
- FUENTES, Carlos, *Los días enmascarados*, México, Ed. Era, 1982.
- HERNÁNDEZ, Carlos Magaña, « Edén subvertido », in José Luis Zárate Herrera, (éd.). *Auroras y horizontes: antología de cuentos ganadores Premio Nacional de Cuento Fantástico y de Ciencia Ficción, 1984-2012*, Consejo Estatal para la

Cultura y las Artes de Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Universidad Iberoamericana, Puebla, 2013, p. 219-227.

HIRIART, Hugo, « La guerrilla del 47. El águila y el escarabajo », *Letras Libres*, octubre 2008, (« Pasados imaginarios »), p. 28.

JIMÉNEZ MORALES, Rodolfo, « El duelo », in Bernardo Fernández, (éd.). *Los viajeros: 25 años de ciencia ficción mexicana*, Mexico, Ediciones SM, 2010, (« Gran angular », 48M).

MAINOU, Ricardo García, « Comin' o' Age », in José Luis Zárate Herrera, (éd.). *Auroras y horizontes: antología de cuentos ganadores Premio Nacional de Cuento Fantástico y de Ciencia Ficción, 1984-2012*, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Universidad Iberoamericana, Puebla, 2013, p. 213-218.

MALPICA, Anatonio, « Un juguete para Justine », in Bernardo Fernández, (éd.). *Los viajeros: 25 años de ciencia ficción mexicana*, Mexico, Ediciones SM, 2010, (« Gran angular », 48M), p. 80-84.

MUÑOZ, Gabriel Trujillo, « Un hombre es un hombre », in Bernardo Fernández, (éd.). *Los viajeros: 25 años de ciencia ficción mexicana*, Mexico, Ediciones SM, 2010, (« Gran angular », 48M), p. 25-31.

NAVARRETE, Federico, « La conquista fracasa. Costa Indómita, 1519-1847 », *Letras Libres*, octubre 2008, (« Pasados imaginarios »), p. 16-19.

PACHECO, José Emilio, « El caudillo no es asesinado. El Obregonato, 1928-1968 », *Letras Libres*, octubre 2008, (« Pasados imaginarios »), p. 38-40.

PACHECO, José Emilio, *El viento distante*, México, D.F, Ediciones Era, 2000, 133 p., (« Biblioteca Era »).

PACHECO, José Emilio, « Jericó », in *El viento distante*, México, D.F, Ediciones Era, 2000, (« Biblioteca Era »), p. 129-132.

PACHECO, José Emilio, *La sangre de Medusa, y otros cuentos marginales*, México, D.F, Ediciones Era, 1990, (« Biblioteca Era »).

PACHECO, José Emilio, « Shelter », in *La sangre de Medusa, y otros cuentos marginales*, México, D.F, Ediciones Era, 1990, (« Biblioteca Era »), p. 90-92.

PADILLA, Ignacio, *El androide y las quimeras*, Madrid, Espagne, Páginas de Espuma, 2008.

PADILLA, Ignacio, « El largo sueño de las cifras », in Federico Schaffler González, (éd.). *Teknochtitlán: 30 visiones de la ciencia ficción mexicana*, Ciudad

Victoria, Tamaulipas, Gobierno del Estado de Tamaulipas, 2015, (« Colección Agua firme »), p. 15-23.

PADILLA, Ignacio, *Si volviesen sus majestades*, Mexico, Nueva imagen : Ed. Patria, 1996, 161 p.

PASO, Fernando del, *Palinuro de México*, Madrid, Espagne, Fondo de cultura económica, 2013.

PASO, Fernando del, « Réplica. Contra la historia virtual », *Letras Libres*, octobre 2008, (« Pasados imaginarios »), p. 42-44.

PORCAYO, Gerardo Horacio, « Los motivos de Medusa », in Bernardo Fernández, (éd.). *Los viajeros: 25 años de ciencia ficción mexicana*, Mexico, Ediciones SM, 2010, (« Gran angular », 48M), p. 32-50.

PRIETO, Guillermo, « ¡Vaya unas personas obsequiosas!! », in *Cinco cuentistas mexicanos del siglo XIX*, Offset, México, 1983, p. 61-73.

QUEIROZ, Eça DE, « La catástrofe », [En ligne : <https://es.scribd.com/document/295342706/La-cata-strofe-por-Eca-de-Queiroz-traducido-por-Jaime-Axel-Ruiz-Baudrihay-con-introduccion-y-notas>]. Consulté le 25 avril 2020.

ROJO, Pepe, « Dos años », in Federico Schaffler González, (éd.). *Teknochtitlán: 30 visiones de la ciencia ficción mexicana*, Ciudad Victoria, Tamaulipas, Gobierno del Estado de Tamaulipas, 2015, (« Colección Agua firme »), p. 207-216.

RUBIAL, Guillermo Marquet, « Rumbos perdidos », in José Luis Zárate Herrera, (éd.). *Auroras y horizontes: antología de cuentos ganadores Premio Nacional de Cuento Fantástico y de Ciencia Ficción, 1984-2012*, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla, Benmérita Universidad Autónoma de Puebla, Consejo de Ciencia y Tecnología del Estado de Puebla, El Colegio de Puebla, Universidad Iberoamericana, Puebla, 2013, p. 313-318.

SAMPEIRO, Guillermo, « La melancolía de Libor Krasny », in Federico Schaffler González, (éd.). *Teknochtitlán: 30 visiones de la ciencia ficción mexicana*, Ciudad Victoria, Tamaulipas, Gobierno del Estado de Tamaulipas, 2015, (« Colección Agua firme »), p. 139-142.

SCHAFFLER, Federico, « Crónicas del Quincunce », *Axxón*, 2004, (« Sección Uficción »), [En ligne : <http://axxon.com.ar/rev/137/c-137Uficcio1.htm>].

SCHAFFLER GONZÁLEZ, Federico, *Sin permiso de Colón: fantasías mexicanas del quinto centenario*, Guadalajara, Jalisco, Universidad de Guadalajara, Dirección de Publicaciones, 1993.

SCHWARZ, Mauricio José et WEBB, Don, *Frontera de Espejos Rotos*, México D.F, Editorial Roca, 1994, [En ligne : <http://cfm.mx/?cve=611:38>].

SERNA, Enrique, « La reforma frustrada. La dictadura macabea », *Letras Libres*, octobre 2008, (« Pasados imaginarios »), p. 30-33.

SIFUENTES Gerardo et FERNÁNDEZ Bernardo, « (E) », in Miguel Angel Fernández Delgado, (éd.). *Visiones periféricas: antología de la ciencia ficción mexicana*, Buenos Aires, Lumen, 2001, p. 173-186.

SILVERBERG, Robert, BRUNNER, John et YARBRO, Chelsea Quinn, *La porte des mondes: l'intégrale*, trad. Annie Saumont, Hélène Collon et Laura Dupra, Saint-Laurent d'Oingt, France, Éditions Mnémos, 2015.

SOLER FROST, Pablo, « Los jesuitas no son expulsados. La república del espíritu », *Letras Libres*, octobre 2008, (« Pasados imaginarios »), p. 20-22.

WELLS, Herbert George, *La machine à explorer le temps*, vol. 50, trad. Henry D. Davray, La Bibliothèque électronique du Québec, 1972, (« Classiques du XXe siècle », 1.01).

ZÁRATE, José Luis, « El viajero », in Bernardo Fernández, (éd.). *Los viajeros. 25 años de la ciencia ficción mexicana*, Mexico, Ediciones SM, 2010, (« Gran angular », 48M).

Théorie sur la science-fiction

ABRAHAM, Carlos, « Las literaturas de lo insólito. Una tipología », *Revista Iberoamericana*, vol. 83 / 259, septembre 2017, p. 283-304.

ACQUIER, Marie-Laure et COMOY FUSARO, Edwige, « 18 | 2010 Littérature et sciences », [En ligne : <http://journals.openedition.org/narratologie/5960>]. Consulté le 10 novembre 2019.

ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia, ABELLO VERANO, Ana et FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Sergio (Coords.), *Territorios de la imaginación: poéticas ficcionales de lo insólito en España y México*, Universidad de León, León, 2016.

ANGENOT, Marc, *Les dehors de la littérature: du roman populaire à la science-fiction*, Paris, Honoré Champion, 2013.

ARES, Silvia G. Kurlat (éd.), *La ciencia-ficción en América Latina: entre la mitología experimental y lo que vendrá*, LXXVIII, Pittsburgh, University of Pittsburgh : Instituto internacional de literatura iberoamericana, 2012.

ARES, Silvia G. Kurlat, « Entre utopía y distopía: política e ideología en el discurso crítico de la ciencia ficción », *Revista Iberoamericana*, vol. 83 / 259, septembre 2017, p. 410-418.

ARES, Silvia G. Kurlat, « La ciencia ficción en América Latina. Aproximaciones teóricas al imaginario de la experimentación cultural », *Revista Iberoamericana*, vol. 83 / 259, 2017, p. 255-262.

BAUDOU, Jacques, *La science-fiction*, Paris, P.U.F, 2010.

BERTHELOT, Francis, *La métamorphose généralisée*, Paris, Nathan, 1993.

BOZZETTO, Roger, « Écrits sur la Science-Fiction », [En ligne : <https://www.quarante-deux.org/archives/bozzetto/ecrits/definition/territoires.html>]. Consulté le 4 mars 2020.

BOZZETTO, Roger, « Écrits sur la Science-Fiction. Notes pour un bilan portant sur la Science-Fiction et sa critique », [En ligne : <https://www.quarante-deux.org/archives/bozzetto/ecrits/bilan/ballard.html>]. Consulté le 4 mars 2020.

BOZZETTO, Roger, *Fantastique et mythologies modernes*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007, (« Collection Regards sur le fantastique »).

BOZZETTO, Roger, « Fictions anticipatrices à visée politique », [En ligne : https://www.quarante-deux.org/archives/bozzetto/Fictions_anticipatrices_a_visee_politique/]. Consulté le 4 mars 2020.

BOZZETTO, Roger, *La science-fiction*, Paris, Armand Colin, 2007.

BOZZETTO, Roger, *L'obscur objet d'un savoir: fantastique et science-fiction: deux littératures de l'imaginaire*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1992.

BOZZETTO, Roger et MENEGALDO Gilles (édts.), CERISY-LA-SALLE, Centre Culturel International de, *Les nouvelles formes de la science-fiction*, Paris, Bragelonne, 2006.

BRESCIA, PABLO, « La era de los tecnobebés: Juan José Arreola y el modelo crítico de la ciencia-ficción », *Revista Iberoamericana. La ciencia-ficción en América Latina: entre la mitología experimental y lo que vendrá*, LXXVIII, éd. Ares, Silvia Kurlat, juin 2012, p. 91-107.

CAMPEIS, BERNARD et GOBLED, KARINE, *Le guide de l'uchronie*, Chambéry, ActuSF, 2015.

CANO, Luis C., « Apoteosis de la influencia, o de cómo los senderos de la ciencia ficción hispanoamericana conducen a Borges », *Revista Iberoamericana*, vol. 83 / 259, septembre 2017, p. 383-400.

CANO, Luis C., *Intermitente recurrencia. La ciencia ficción y el canon literario hispanoamericano*, Buenos Aires, Edición Corregidor, 2006.

CAPANNA, Pablo, *Ciencia ficción: utopía y mercado*, Buenos Aires, Cántaro, 2007.

CARPENTER, Victoria et KURLAT ARES, SILVIA, « Realidades en lucha abierta: El conflicto entre la realidad objetiva y el descubrimiento científico en la ciencia-ficción mexicana », *Revista Iberoamericana. La ciencia-ficción en América Latina: entre mitología experimental y lo que vendrá*, LXXVIII, juin 2012, p. 163-178.

CHIMAL, Alberto, « Borges y la Ciencia Ficción », *Primeras noticias. Revista de literatura*, 2002, p. 77-81.

CHIMAL, Alberto, « El amanecer del hombre », *CIENCIA ergo-sum*, vol. 6 / 2, 1999, p. 217-220.

CHIMAL, Alberto, « Epílogo », in Bernardo (BEF) Fernández, (éd.). *Los viajeros: 25 años de ciencia ficción mexicana*, Mexico, Ediciones SM, 2010, (« Gran angular », 48M), p. 233-237.

CHIMAL, Alberto, « La imaginación en México », *Territorios de la imaginación: poéticas ficcionales de lo insólito en España y México*, 2016, p. 35-49.

CHIMAL, Alberto, « ¿Quién vigila a los vigilantes? », *CIENCIA ergo-sum*, vol. 6 / 1, 1999, p. 99-102.

CHIMAL, Alberto, « Una presencia de Borges », *Las Historias*, 2012, [En ligne : <http://www.lashistorias.com.mx/index.php/archivo/una-presencia-de-borges/>].

CLET-MARTIN, Jean, *Logique de la science-fiction: de Hegel à Philip K. Dick*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2017.

COLSON, Raphaël et RUAUD, André-François, *Science-fiction, une littérature du réel*, Paris, Klincksieck, 2006.

CORDESSE, Gérard, *La nouvelle science-fiction américaine*, Paris, Aubier, 1984.

DELUERMOZ, Quentin et SINGARAVÉLOU, Pierre, *Pour une histoire des possibles*, Paris, Éditions du Seuil, 2016.

FERNÁNDEZ, Bernardo (BEF), « La cofradía de fantasmas », in *Los viajeros: 25 años de ciencia ficción mexicana*, Mexico, Ediciones SM, 2010, (« Gran angular », 48M), p. 7-12.

GARCÍA, Hernán Manuel, « Tecnociencia y cibercultura en México: Hackers en el cuento Cyberpunk mexicano », *Revista Iberoamericana*, vol. 78 / 238-239, juin 2012, p. 329-348.

GATTÉGNO, Jean, *La Science-fiction*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983.

GAUTERO, Jean-Luc, « Le hasard dans la science-fiction », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, REVEL, juillet 2010, [En ligne : <http://journals.openedition.org/narratologie/6037>].

GONZÁLEZ, Nelson Darío, « El neuropunk y la ciencia ficción hispanoamericana », *Revista Iberoamericana*, vol. 83 / 259, septembre 2017, p. 345-364.

GUNN James Edwin , BARR Marleen S. et CANDELARIA Matthew (éds), *Speculations on speculation: theories of science fiction*, Maryland, The Scarecrow press, 2005.

GUNN James Edwin , BARR Marleen S. et CANDELARIA Matthew (éds), *Reading science fiction*, Royaume-Uni, Basingstoke (GB); New York: Palgrave Macmillan, 2009.

HARAWAY, Donna, *Manifeste cyborg et autres essais*, Paris, Exils éditeurs, 2007.

HENRIET, Eric B., *L'histoire revisitée: panorama de l'uchronie sous toutes ses formes*, Amiens : Paris, Encreage ; Belles lettres, 1999, (« Interface », 3).

HENRIET, Eric B., *L'uchronie*, Paris, Klincksieck, 2009.

KLEIN, Gérard, « La Science-Fiction est-elle une subculture ? », [En ligne : <https://www.quarante-deux.org/archives/klein/divers/subculture.html>]. Consulté le 4 mars 2020.

KLEIN, Gérard, « Nous ne sommes pas seuls dans l'univers », [En ligne : https://www.quarante-deux.org/archives/klein/divers/seuls_2.html]. Consulté le 4 mars 2020.

KLEIN, Gérard, « Science-Fiction et théologie », [En ligne : <https://www.quarante-deux.org/archives/klein/divers/theologie.html>]. Consulté le 4 mars 2020.

KLEIN, Gérard, « Sommes-nous seuls dans l'univers? », [En ligne : https://www.quarante-deux.org/archives/klein/divers/seuls_1.html]. Consulté le 4 mars 2020.

KNICKERBOCKER, Dale, « Laberinto (As Time Goes By), de Gabriel Trujillo Muñoz: Novela de la hibridez », *Revista Iberoamericana*, vol. 78 / 238-239, juin 2012, p. 193-208.

LANGLET, Irène, *La science-fiction: lecture et poétique d'un genre littéraire*, Paris, Armand Colin, 2006.

LEDESMA, Eduardo, « Ciencia-Ficción digital iberoamericana (mutantes, ciborgs y entes virtuales): la red y la literatura electrónica del siglo XXI », *Revista Iberoamericana*, vol. 83 / 259, septembre 2017, p. 305-326.

L'HOESTE, Héctor Fernández, « Ciencia-ficción y configuración identitaria en *Gel Azul*: en torno a una mexicanidad futura », *Revista Iberoamericana*, vol. 78 / 238, 2012, p. 179-192.

L'HOESTE, Héctor Fernández, « El futuro en cuentos: de ovnis e implantes oculares en la ciencia ficción mexicana », *Revista Iberoamericana*, vol. 83 / 259, septembre 2017, p. 483-500.

MATRÉ, Gonzalo, *La ciencia ficción en México: hasta el año 2002*, Mexico, Instituto Politécnico Nacional, 2004.

MILLER, Sylvie (éd), *Dimension latino: anthologie de SF latino-américaine*, Encino (California), Black coat press, 2007.

ORDIZ, Javier, « Pesadillas del futuro. Distopías urbanas en la narrativa mexicana contemporánea », *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 91 / 7, 2014, p. 1043-1057.

RIVERO, Giovanna, « Señales que precederán al fin del mundo de Yuri Herrera: una propuesta para un novum ontológico latinoamericano », *Revista Iberoamericana*, vol. 83 / 259, éd. Kurlat Ares, Silvia (Coord.), septembre 2017, p. 501-516.

ROSSO, Ezequiel de, « La línea de sombra... », *La ciencia-ficción en América Latina: entre la mitología experimental y lo que vendrá*, LXXVIII, éd. coordinado por Silvia Kurlat Ares, juin 2012, p. 311-328.

ROSSO, Ezequiel de, « Una compulsiva fidelidad: sobre tres historias nacionales de la ciencia ficción », *Revista Iberoamericana*, vol. 83 / 259, septembre 2017, p. 265-282.

RYAN, Marie-Laure, *Possible worlds, artificial intelligence, and narrative theory*, Bloomington (Ind.) ; Indianapolis (Ind.), Indiana University Press, 1991.

SCHMELZ, Itala, « “El DF en tono apocalíptico. La literatura mexicana de ciencia ficción y la Ciudad de México”, in Dossier thématique: Mexique: espace urbain et résistances artistiques et littéraires face à la “ville générique”. », (c) *Artelogie*, janvier 2012,

[En ligne : <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article89>].

SUVIN, Darko, *Pour une poétique de la science-fiction*, Montréal, Presses universitaires du Québec, 1977.

TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel, « Ciencia y ciencia ficción decimonónicas », *La Palabra y el Hombre: Revista de la Universidad Veracruzana*, vol. 62, juin 1987, p. 51-59.

TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel, *Los confines: crónica de la ciencia ficción mexicana*, México, D.F, Grupo Editorial Vid, 1999, (« Colección Mecyf », 3).

VÁZQUEZ, Cristian, « Ciencia ficción, o cómo el mundo podría ser otro y seguir siendo nuestra casa »,

[En ligne : <http://www.letraslibres.com/mexico/literatura/ciencia-ficcion-o-como-el-mundo-podria-ser-otro-y-seguir-siendo-nuestra-casa>]. Consulté le 8 mars 2020.

Théorie littéraire (autres)

AUGÉ, Marc, *Non-lieux: introduction à une littérature de la surmodernité*, Paris, Éd. du Seuil, 1992.

BATAILLE, Georges, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1990.

BATY-DELANDE, Hélène, LOISELEUR-FOGLIA, Aurélie et ZIMMERMANN, Laurent, *Recours à l'imagination*, Armand Colin, 2018.

BOYER, Alain-Michel, *Les paralittératures*, Paris, Armand Colin, 2008, (« Collection 128 Série lettres »).

BORGES, Jorge Luis, « El primer Wells », in *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1960, p. 125-128.

BORGES, Jorge Luis, *Introduction à la littérature nord-américaine*, trad. Luis Jimenez Olivier, L'Âge d'homme, Lausanne, 1973.

BORGES, Jorge Luis, « La flor de Coleridge », in *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1960, p. 19-23.

BORGES, Jorge Luis, « Nueva refutación del tiempo », in *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1960, p. 235-257.

BORGES, Jorge Luis, *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1960.

- BORGES, Jorge Luis, *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Madrid, Alianza editorial, 1998.
- BROWN, dirigo por J. Andrew, *Tecnoescritura*, Pittsburgh, University of Pittsburgh : Instituto internacional de literatura iberoamericana, 2007.
- BROWN, J. Andrew, « Tecnoescritura: literatura y tecnología en América Latina », *Revista Iberoamericana*, vol. 73 / 221, décembre 2007, p. 735-741.
- CHIMAL, Alberto, « De tuitérature », [En ligne : <http://www.lashistorias.com.mx/index.php/archivo/de-tuitérature/>]. Consulté le 13 avril 2020.
- COQUIO Catherine , ENGÉLIBERT, Jean-Paul et GUIDÉE Raphaëlle (éds.), *L'apocalypse, une imagination politique, XIXe-XXIe siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, (« Collection Poétique »).
- DELEUZE, GILLES, Guattari, Félix, *Kafka: pour une littérature mineure*, Paris, Les éditions de Minuit, 1984.
- ENGÉLIBERT, Jean-Paul et GUIDÉE Raphaëlle (éds.), *Utopie et catastrophe*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.
- EZQUERRO, Milagros, « De l'hybridation féconde », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, REVEL, juillet 2010, [En ligne : <http://journals.openedition.org/narratologie/6005>].
- GENETTE, Gérard, « Introduction à l'architexte », in Gérard Genette, (éd.). *Théorie des genres*, éd. Gérard Genette, Paris, Éd. du Seuil, 1986, (« Collection Points Littérature », 181), p. 89-159.
- GENETTE, Gérard (éd.), *Théorie des genres*, Paris, Éd. du Seuil, 1986, (« Collection Points Littérature », 181).
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil, 1992, (« Collection Points Essais », 257).
- LAFON, Michel, « Pour une poétique de la préface. Autour de La invención de Morel », *Tigre (Hors série)*, Le Livre et l'Édition dans le monde hispanique, XVIe – XXe siècles. Pratiques et discours paratextuels, 1992, p. 303-310.
- LÉVY-LEBLOND, Jean-Marc, *La pierre de touche: la science à l'épreuve...*, Paris, Gallimard, 1996.

MONDRAGÓN, Cristina, *Ficciones apocalípticas en la narrativa contemporánea mexicana. La poética del Apocalipsis en la ficción literaria*, Universität Bern, 2020.

MONDRAGÓN, Cristina, « La Ciudad de México como nueva Babilonia en *Los perros del fin del mundo* y *La leyenda de los soles* de Homero Aridjis », *PhiN-Beiheft*, vol. 17, 2019, p. 62-71.

MONDRAGÓN, Cristina, « Voces del Fin del mundo: los narradores en “Memoria de los días” de Pedro Ángel Palou », vol. 25, décembre 2017.

MONNEYRON, FRÉDÉRIC et THOMAS, JOËL, *Mythes et littérature.*, Paris, PUF Editions, 2012.

Philosophie

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, trad. Maxime Rovere, Rivages, Paris, Payot & Rivages, 2008.

ANDERS, Günther, *L'obsolescence de l'homme: sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle (1956)*, Paris, Éd. de l'Encyclopédie des nuisances, 2002.

ANDERS, Günther et GREFFRATH, Mathias, *Et si je suis désespéré, que voulez-vous que j'y fasse?: entretien avec Mathias Greffrath*, trad. Christophe David, Paris, Allia, 2014.

AUGÉ, Marc, *Où est passé l'avenir*, Paris, Panama, 2008, 190 p., (« Cyclo »).

BAUDRILLARD, Jean, *Pourquoi tout n'a-t-il pas déjà disparu?*, Paris, L'Herne, 2007, (« Carnets de l'Herne »).

DAVID, Christophe, « Günther Anders et la question de l'autonomie de la technique », *Ecologie & politique*, 2006, p. 179-196.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Survivance des lucioles*, Paris, Les éditions de Minuit, 2009.

DUPUY, Jean-Pierre, *Pour un catastrophisme éclairé*, Paris, Editions du Seuil, 2004.

FOESSEL, Michaël, *Après la fin du monde: critique de la raison apocalyptique*, Paris, Éditions du Seuil, 2012.

JEAN, Grégori, « Faut-il penser le monde sous le prisme du catastrophisme ? », [En ligne : <http://univ-cotedazur.fr/contenus-riches/actualites/fr/faut-il-penser-le-monde-de-demain-sous-le-prisme-du-catastrophisme>]. Consulté le 9 avril 2020.

JONAS, Hans, *Le principe responsabilité [Texte imprimé] : une éthique pour la civilisation technologique*, trad. Jean Greisch, Paris, Flammarion, 2008, (« Champs: 784 »).

JONAS, Hans, *Pour une éthique du futur*, trad. Sabine Cornille Traducteur et Philippe Ivernel Traducteur, éd. Sabine Cornille Editeur scientifique et Philippe Ivernel Editeur scientifique, Paris, Rivages, 1997, (« Rivages poche: 235 »).

NANCY, Jean-Luc, *L'équivalence des catastrophes (Après Fukushima)*, Paris, Éditions Galilée, 2012, (« La philosophie en effet »).

PASOLINI, Pier Paolo, « L'article des Lucioles », in *Écrits corsaires*, Paris, Flammarion, 2009.

Divers

AGUYADO, Sergio (éd.), *La transición en México: una historia documental 1910-2010*, México, D.F, Fondo de Cultura Económica: Colegio de México, 2010.

ALLILAIRE, Jean-François, « Médecine et transhumanisme », *Passages*, Quels transhumanismes?, Troisième trimestre 2016, p. 15-21.

BECK, Humberto, « Présentation: Sobre la historia contrafactual », *Letras Libres*, octobre 2008, p. 14-15.

BARTRA, Roger, *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*, Mexico, Grijalbo, 2007.

BENSEFA-COLAS, L. et RANCHOUX-LAMODIÈRE, A., « Intolérance environnementale idiopathique attribuée aux champs électromagnétiques », *INRS. Références en santé au travail*, septembre 2013, p. 27-37.

BONFIL BATALLA, Guillermo, *México profundo: una civilización negada*, México, D.F, Random House Mondadori, 2005, (« Debolsillo »).

« Champs électromagnétiques et santé publique: hypersensibilité électromagnétique »

[En ligne : <http://www.who.int/peh-emf/publications/facts/fs296/fr/>]. Consulté le 6 mai 2020.

DALÍ, Salvador et ABADIE, Daniel, *Salvador Dalí: rétrospective 1920-1980, 18 décembre 1979-21 avril 1980*, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980.

- DAVID, Marielle, « Du transhumanisme à l'au-delà du Père: Un+Un=Un », *Passages*, Quels transhumanismes?, Troisième trimestre 2016, p. 47-53.
- « Diccionario de variantes del español - Inicio » [En ligne : <http://xn--diccionariovariantesespaol-4rc.org/>]. Consulté le 1 mai 2020.
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.
- DURAND, Gilbert, *Mythe, thèmes et variations*, Paris, Desclée de Brouwer, 2000.
- ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Penguin Random House Grupo Editorial España, 2011.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1988.
- FAUCHEUX, Michel, *La tentation de Faust ou la science dévoyée*, L'Archipel, 2012,
- [En ligne : <http://unr-ra.scholarvox.com.sid2nomade-2.grenet.fr/book/88806331>].
- FERNÁNDEZ, Adela, *Dioses prehispánicos de México: mitos y deidades del panteón nahuatl*, Mexico, Panorama Editorial, 1983.
- FERNÁNDEZ PONCELA, Anna, « La cultura popular: los refranes hoy », [En ligne : <http://www.cervantesvirtual.com/>]. Consulté le 15 avril 2020.
- FERRANDI, Raymonde, « Homme augmenté...ou diminué », *Passages*, Quels transhumanismes?, Troisième trimestre 2016, p. 23-27.
- FLORESCANO, Enrique (éd.), *Mitos mexicanos*, Madrid, Taurus, 2001.
- GÓMEZ DE SILVA, Guido, « Diccionario breve de mexicanismos », [En ligne : <https://www.academia.org.mx/obras/obras-de-consulta-en-linea/diccionario-breve-de-mexicanismos-de-guido-gomez-de-silva>]. Consulté le 1 mai 2020.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio, *El hombre sin cabeza*, Barcelona, Espagne, Anagrama, 2009.
- GRAULICH, Michel, *Le sacrifice humain chez les aztèques*, Paris, Flammarion, 2005.
- GRUZINSKI, Serge, *La machine à remonter le temps*, Paris, Fayard, 2017.
- HOTTOIS, Gilbert, « Le transhumanisme entre humanisme et posthumanisme », *Foi & vie. Revue de culture protestante*, éd. Frédéric Rognon, 2014, (« Transhumanisme: l'homme augmenté ou bafoué? »), p. 27-45.
- HUERTA, David, *La violencia en México*, Madrid, La Huerta Grande, 2015, (« Ensayo »).
- JIMÉNEZ MORATO, Antonio, « Tusitala », in *Prólogo a Siete. Los mejores relatos de Alberto Chimal*, Madrid, 2012.

« La capsule de SpaceX avec ses deux astronautes à bord s'est amarrée à l'ISS » [En ligne : <https://www.20minutes.fr/sciences/2789855-20200531-capsule-spacex-deux-astronautes-bord-amarree-iss>]. Consulté le 28 juin 2020.

« L'armée française en appelle à la science-fiction pour anticiper les menaces du futur », *Le Monde.fr*, 2019, [En ligne : https://www.lemonde.fr/big-browser/article/2019/07/18/l-armee-francaise-en-appelle-a-la-science-fiction-pour-anticiper-les-menaces-du-futur_5490856_4832693.html]. Consulté le 28 juin 2020.

MARTÍNEZ BARACS, Rodrigo et OLIVIER, Guilhem, « Un diálogo sobre la conquista de México », [En ligne : <http://www.letraslibres.com/espana-mexico/revista/un-dialogo-sobre-la-conquista-mexico>]. Consulté le 17 juin 2020.

MASSIMO RIZZANTE, Philippe Ollé-Laprune, *Le miracle mexicain*, Paris, Éditions Pierre Guillaume De Roux, 2018.

MONSIVÁIS, Carlos, *Apocalipstick*, Mexico, Debate, 2009.

MUSSET, Alain et LEHOUCQ, Roland, *Le syndrome de Babylone : géofictions de l'Apocalypse*, Armand Colin, 2012.

OROZCO, José Clemente, *Autobiografía*, México D.F, Era, 1970.

PÁRAMO, Arturo, « Sismo 85: definen cifra de muertes », [En ligne : <https://www.excelsior.com.mx/comunidad/2015/09/17/1046211>]. Consulté le 3 mai 2020.

PARANAGUÀ, Paulo, « Les démons du Mexique », *Le Monde*, 4 mai 2012, [En ligne : https://www.lemonde.fr/ameriques/article/2012/05/04/les-demons-du-mexique_1695312_3222.html]. Consulté le 03 mai 2020.

PASO, Fernando DEL, « Réplica. Contra la historia virtual », *Letras Libres*, éd. Enrique Krauze, 2008, p. 42-44.

PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, éd. Enrico Mario Santí, Madrid, Cátedra, 1993, (« Letras hispánicas »).

PETITIER, Paule et WAHNICH, Sophie, « Avant-propos », *La fin de l'histoire*, octobre 2015, p. 11-17.

PETITIER, Paule et WAHNICH, Sophie, *La fin de l'histoire: dossier*, Paris, CNRS éd., 2015.

REY, Olivier, *Leurre et malheur du transhumanisme*, Paris ; Perpignan, Desclée de Brouwer, 2018.

SIBONY, Daniel, *Les Sens du rire et de l'humour*, Odile Jacob, Paris, 2010.

SOUSTELLE, Jacques, *L'Univers des Aztèques*, Paris, Hermann, 1979, 169 p., (« Collection Savoir »).

TODOROV, Tzvetan, *La conquête de l'Amérique: la question de l'autre*, Paris, Ed. du Seuil, 2011.

VANDEUREN, Mikhaël et VANDEUREN, Jean-Pierre, *Théorie générale sur le rire et l'humour*, Tongrinne, Casual Intellectual Edition, 2016.

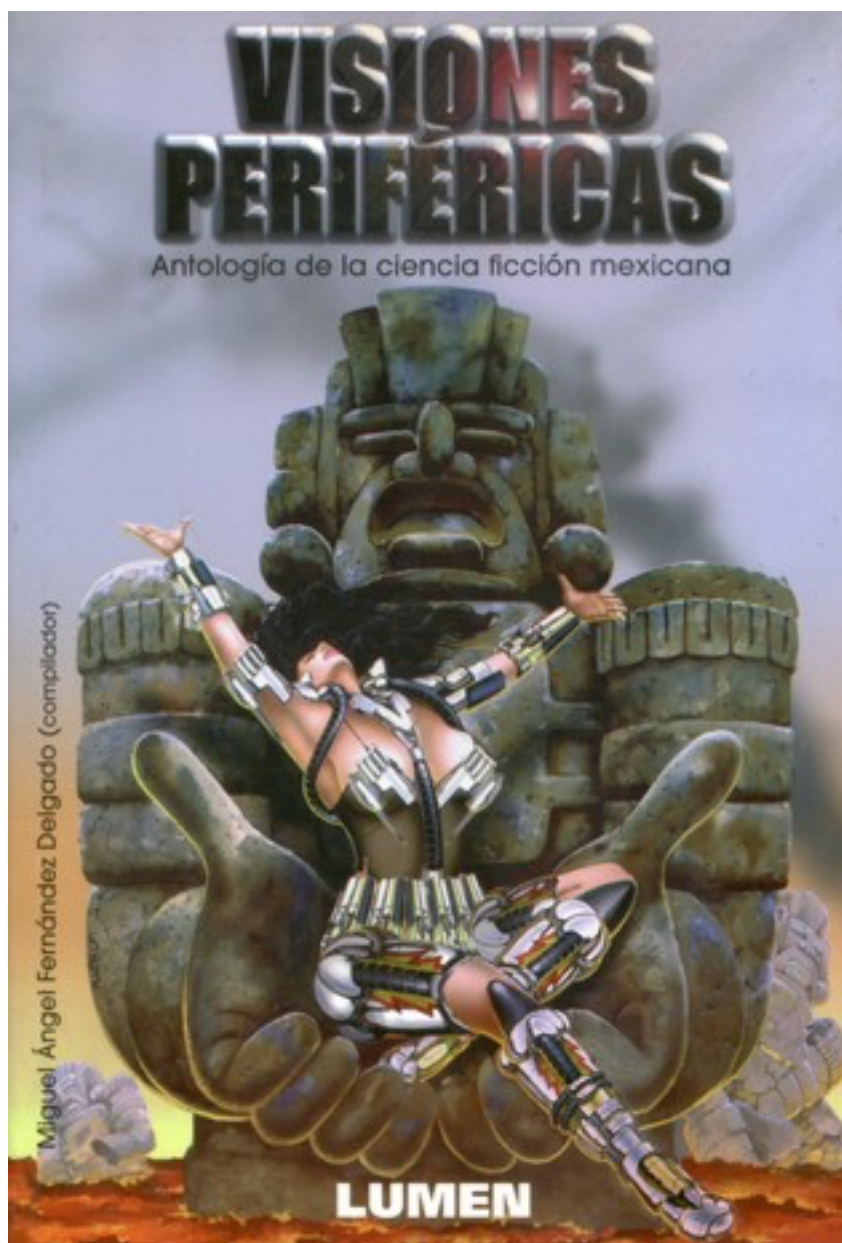
VILLORO, Juan, *El vértigo horizontal*, Anagrama, 2019.

VILLORO, Juan, « El vulcanizador », in Enrique Florescano, (éd.). *Mitos mexicanos*, Madrid, Taurus, 2001, p. 401-407.

VILLORO, Juan, « Nada que declarar. Welcome to Tijuana », [En ligne : <http://www.letraslibres.com/mexico/nada-que-declarar-welcome-to-tijuana>].

Consulté le 15 juillet 2019.

Illustrations



LOS VIAJEROS

25 años de ciencia ficción mexicana



Bernardo Fernández, *Bef* (antologador)

LETRAS LIBRES

OCTUBRE 2008, AÑO X, NÚMERO 118
REVISTA MENSUAL 60 PESOS
www.letraslibres.com
ISSN 1409-7946



21-11-08

PASADOS IMAGINARIOS

• COATSWORTH • KATZ • PACHECO • BRADING • SERNA
• HIRIART • DEL PASO • SOLER FROST • NAVARRETE • BECK

Estados Unidos, radiografía de una elección: DAVID RIEFF, LEÓN KRAUZE, ANTONIO NAVALÓN