

***Tikal Futura* (2012) : patchwork futuriste du chaos avant l'apocalypse**

ÉMILIE BOYER

ELENA GENEAU

ALEXIA GROLLEAU

SOPHIE MARTY

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE

UNIVERSITÉ D'ORLÉANS

c.lepage@parisnanterre.fr

1. Au mois de février 2023, nous avons discuté du roman *Tikal futura : memorias para un futuro incierto (novelita futurista)*, de l'écrivain guatémaltéco-nicaraguayen Franz Galich. Précisons que ce jour-là, nous étions accompagnés dans nos échanges par Émilie Boyer, spécialiste de Galich, en particulier de *Tikal futura*, qui figure en bonne place dans le corpus de la thèse qu'elle a soutenue sur la littérature d'Amérique centrale en décembre 2022. L'idée était de croiser les regards entre lectures neuves des *Tintas* et des *Tintos* et lecture avertie d'une jeune docteure.
2. Parallèlement à son activité d'écriture, Galich travaillait en tant que chercheur et enseignant en littérature. Auteur engagé, il dut fuir son pays natal en 1979-1980 (Besse, 2013 ; 2). Au terme d'un bref passage par le Mexique, Cuba et l'Espagne, il s'établit au Nicaragua, qu'il présentait comme « *el centro de la periferia de la periferia* » et d'où il forgea la notion de « *subalterno letrado* » (Galich, 2004). On le voit notamment comme un tenant de l'« esthétique du cynisme » (Besse, 2021 ; 2 ; Cortez, 2010). Sa production littéraire s'étend sur plusieurs décennies ; on y trouve, outre sept romans, des œuvres théâtrales et poétiques ainsi que des recueils de nouvelles. Il n'en reste pas moins que Galich est surtout connu pour son roman *Managua, salsa City (iDevórame otra vez!)* (2000), vainqueur du Prix Centre-américain de Littérature Rogelio Sinán en 2000. Aujourd'hui, il fait figure d'auteur centre-américain à la fois notoire (Besse, 2021) et menacé par l'oubli (Mackenbach, 2021 ; 6).

3. Rédigée entre 1999 et 2003 (Galich, 2021 ; 301), *Tikal futura* paraît en 2012, à titre posthume. Il s'agit du troisième opus d'une tétralogie inachevée, le *Cuarteto de Centroamérica* (Chavarría, 2007 ; 11 ; Aguirre, 2007 ; 8).
4. Commençons par dire que ce roman d'anticipation, se situe dans Cuauhtemallán, nom ancestral de l'actuel Guatemala. L'intrigue se structure autour de deux espaces, la « *Ciudad de Arriba* » et la « *Ciudad de Abajo* », selon un principe de bipartition/redoublement longuement commenté par les lecteur.rice.s de *Tinta en el ojo*. Dans la ville d'en haut, l'ambassadeur Klimowitz, un entrepreneur « *gringo polaco* » (Galich, 2012 ; 30) cherche à mener à bien le projet touristique « *Tikal futura* » en manigancant avec Apocalíptico, un parvenu de la ville d'en bas, tout aussi vénal. Ledit projet porte le nom d'un complexe architectural inauguré à Ciudad de Guatemala en 1996 ; un temps, il constitua le bâtiment le plus haut de la ville, reprenant des éléments de l'architecture maya classique et regroupant un centre commercial, un hôtel et deux tours de bureaux (Palacios, 2021 ; 5, 8). Mais « *Tikal futura* » renvoie également à l'un des noms du manuscrit caché de la *abuela* Cané, une ancienne de la ville d'en bas au centre de la deuxième ligne diégétique. Dépositaire de la culture ancestrale, elle veille sur sa petite-fille de cœur Ix, promise à Namú, son petit-fils. La ville d'en bas se trouve soumise à un « *control poblacional* » extrême (Galich, 2021 ; 128), fréquent dans les dystopies : ses habitants sont entourés de caméras de surveillance, tandis qu'une puce implantée dans leur corps renforce la coercition. Malgré l'assujettissement séculaire, les citoyens de la « *Ciudad de Abajo* » organisent la résistance, notamment par le biais du « *juego de pelota* » – référence au jeu du *tlachtli* ou du *pitz* de l'époque mésoaméricaine – qui métaphorise l'affrontement entre les deux villes et, à travers elles, les deux cultures. La résistance se matérialise aussi dans les activités d'un groupe *guerrillero*, l'*Ejército Revolucionario de Liberación de Ciudad de Abajo* (ERLCIA). Galich écrit ainsi sa version de l'Histoire du Guatemala pour imaginer un futur présenté comme incertain, tout en intégrant des références à sa propre époque, par exemple avec des allusions à la Guerre du Golfe (Galich, 2012 ; 66). Outre l'entrelacs des époques, l'univers de ce roman présente une abondance de références, de jeux de mots et d'équivoques – voire de contradictions internes ; celles-ci peuvent se lire comme des incohérences ou comme une tentative volontaire de provoquer l'incerti-

tude ou la perplexité des lecteur.rice.s – à l’instar de deux patronymes d’Apocalíptico (Galich, 2012 ; 28, 217).

5. Nous nous sommes donc demandé comment entendre cette histoire futuriste et à quel lectorat elle s’adressait.
6. *Tikal futura* nous est d’abord apparu comme un roman de dénonciation, où l’exacerbation de dynamiques historiques sert à pointer les violences du présent. Le cynisme qui imprègne le roman a ensuite mené à y voir un roman apocalyptique porteur de la révélation/annonce du chaos à venir. Enfin, nous y avons vu un roman parodique destiné à tourner en dérision les codes de la science-fiction et affiché comme le récit d’une incertitude. Les points qui ont le plus provoqué le débat relèvent du rapport à l’Histoire et aux mythes précolombiens, à l’usage de codes dystopiques et la place attribuée aux femmes dans un roman qui en compte peu alors que l’auteur, dit-on, aurait manifesté une sensibilité à l’égard des enjeux liés à la domination masculine (Rodríguez in Vílchez, 2017 ; 10) et à l’auctorialité féminine (Galich, 2001 ; 46).

1. Ultra-modernité vs tradition

7. Selon certain.e.s lecteur.rice.s de *Tinta en el ojo*, *Tikal futura* pourrait légitimement être lu comme un roman de dénonciation ; dans cette perspective, la critique résiderait principalement dans un procès à chaud mené contre l’ultra-modernité. Comme dans les romans de SF tels *Le Meilleur des mondes* (1931) d’Aldous Huxley, *1984* (1949) de George Orwell, et l’ouvrage précurseur, *Nous autres* (1923) d’Evgueni Zamiatine, la modernité technologique est montrée comme servant à renforcer l’asservissement et la misère de la « *Ciudad de Abajo* » (« *programadas para obedecer* »/« *implantes de microchips* » [Galich, 2012 ; 23])
8. Cela dit, le recours à la dénonciation rappelle que les bonnes intentions ne font pas de bons romans, car la charge politique semble si évidente que l’atmosphère en devient par trop oppressante. Cette réalité contre-utopique pleine de personnages cyniques, à l’instar de l’Indien Sacul, fait surgir la question suivante : et si le vrai personnage était l’horreur de la réalité ?
9. Face à ce modèle dystopique et ultramoderne, représenté par la « *Ciudad de Arriba* », se dresse son contre-exemple : la « *Ciudad de Abajo* ».

Lieu de traditions où résident les *Tukuches* et les *Quichés*, dont font partie la *abuela* Cané, Namú, Ix, Balanqué, Napu, Vitz et Zacté, ce monde d'en bas s'affiche comme une possibilité d'affronter la dégénérescence de l'univers de *Tikal Futura*. Son système familial constitue un microcosme qui, par moment, se voit idéalisé, dans le but d'intensifier le contraste avec la « *Ciudad de Arriba* ». La tendresse (« *mientras se acercaba para abrazarla con cierta ternura* » [Galich, 2012 ; 39]) le respect (« *¡Abuela! ¿Qué le pasa? Usted está rara, usted, no es así. ¡Dígame!* » [Galich, 2012 ; 226]), l'honneur (« *Lo que no sabía era que fuéramos parientes, lo que por supuesto es un gran honor* » [Galich, 2012 ; 40]), l'amour (« *Había una sensación de fuerza, seguridad y orgullo, todo mezclado, que lo inundaba, haciéndole hinchar el pecho y latir más de prisa el corazón, inundando las venas de sus brazos, cuellos y rostro.* » [Galich, 2012 ; 78]), la transmission des rôles et des savoirs (« *Algún día yo transmitiré ese conocimiento a una persona o a varias que lo recojan y lo mantengan vivo mientras se llega al Gran Día* » [Galich, 2012 ; 46]) renvoient à des valeurs familiales et rassurantes aux yeux des lecteur.rice.s, plongé.e.s dans ce sordide carnaval. L'amour pur, sincère et innocent du couple Namú-Ix – frôlant la mièvrerie (« *Después de besarla Namú vio a los ojos profundamente negros de Ix y creyó ver el cielo. Un cielo radiante donde la luz poco importaba porque bastaba con la que de sus ojos irradiaba* » [Galich, 2012 ; 106]) – entre en collision avec la décadence et la commercialisation des corps, en vigueur dans la « *Ciudad de Arriba* ». La « *Ciudad de Abajo* », à la fois lieu cauchemardesque et berceau de la romance des deux jeunes, apparaît comme son parfait opposé, malgré sa contamination indéniable (comme en atteste la présence de drogues). Plus encore, elle propose une issue possible à la machine effrénée mise en place par les « *Quisyan* » : l'amour. Bien que cela puisse paraître simpliste, ce sentiment, en germe dans le cœur d'Ix et de Namú, est (dé)montré comme la clé ayant déjà permis le désamorçage de conflits ancestraux, notamment ceux des *Cavek* et les *Tukuches* (« *Tanto Ix como Namú eran primos lejanos, miembros de familias que en épocas pasadas habían estado enemistadas por problemas comunales. Los Tukuches y los Cavek, familias importantes de los cakchiqueles y los quichés, habían entrado en discordia por tierras feraces* » [Galich, 2012 ; 101]). Pensé depuis le concept autochtone de complémentarité homme/femme, martelé dans l'œuvre (« *el joven y ambicioso obrero* » [Galich, 2012 ; 25]/ « *la agraciada huérfana* » [Galich, 2012 ; 26], « *Namú era de pocas palabras,*

lo contrario de Ix » [Galich, 2012 ; 49]), le jeune couple est dépeint comme « *las dos partes de un ser que es en cuanto es dos* » (Gargallo, 2014 ; 80), ayant le pouvoir d'assurer la pérennité de la communauté. À ce noyau familial et amoureux s'ajoute la cohésion politique et sociale d'une partie de la « *Ciudad de Abajo* », incarnée par Balanqué, Napú, Vitz et Zacté, membres du ERLCIA. Elle s'impose comme une forme de salut potentiel face au régime autoritaire de la « *Ciudad de Arriba* ».

10. Néanmoins, avant même de pouvoir véritablement rayonner à grande échelle, ce microcosme prometteur se voit condamné dès la deuxième moitié de l'œuvre par la prédiction de la *abuela* Cané annonçant la victoire de la « *Ciudad de Arriba* », appuyée par les fantoches de la « *Ciudad de Abajo* » (« *Mas lo que había leído en los ojos de Namú y sobre su frente era trágico: él volvería a reeditar, como descendiente directo de los Cavek, la contienda contra el invasor, pero como en aquellos días, perecería* », « *Pero más terrible resulta el destino de Ix, mi nieta del alma: sus sufrimientos por la muerte de Namú serán infinitos. Raptada por los Gemelos de Ablabix, tendrá que ser disputada en singular contienda entre los Gavi-lanes y los Gemelos Siderales.* » [Galich, 2012 ; 225]). Un seul détail appartenant à la cosmovision autochtone laisse entrevoir une porte de sortie à cette dystopie : la conception circulaire du temps. Celle-ci figure dans le manuscrit « *Tikal Futura* », rapportant l'existence d'une ancienne « *Ciudad de Abajo* », ainsi que dans les propos d'Ix après son premier baiser avec son cousin éloigné (« *No sabía por qué, pero estaba segura de que eso ya había pasado alguna vez, en otro lugar y tiempo* » [Galich, 2012 ; 106]). L'histoire semble se répéter indéfiniment, jusqu'à l'éventuelle résolution du conflit entre « *Ciudad de Abajo* » et « *Ciudad de Arriba* », uniquement possible par la victoire des opprimés et de leurs valeurs. Ébauchée, dès le début du roman, cette alternative prometteuse avorte très rapidement – ce qui n'est pas sans rappeler la trame du thriller complotiste *Dune* (1965), de Frank Herbert.

11. Par ailleurs, on observe également la volonté de dénonciation dans la représentation des personnages féminins et le discours sous-jacent élaboré à leur sujet. Comme à l'accoutumée parmi les lecteur.rice.s de *Tinta en el ojo*, ce point a fait l'objet de longues discussions, notamment quant aux intentions réelles de l'auteur en matière de critique (ou, à l'inverse, de reproduction plus ou moins consciente) du machisme et de la misogynie.

Aussi a-t-on cherché à savoir si le rôle attribué aux femmes dans *Tikal futura* était réifiant, simpliste ou encore idéaliste.

12. Si l'on interprète le roman comme une entreprise de dénonciation, l'anticipation et le futurisme agissent comme des lunettes grossissantes pointées sur les travers d'un présent qui donne aux femmes des rôles subalternes, secondaires et/ou grotesques. En ce sens, la caricature, telle que la pratique Galich, servirait une critique du patriarcat de son temps. Mentionnons l'exemple du premier dialogue entre Apo et Klimowitz, où les femmes constituent un sujet de conversation scabreux et le ciment d'une complicité masculine grivoise autant que machiste. Jamais nommées, pourtant omniprésentes, les femmes y sont avant tout réifiées, sous-entendues par le « *polvo* » (Galich, 2012 ; 20) que Klimowitz propose à son interlocuteur. Présenté comme « *la top secret* » et « *otro servicio de turismo* » (Galich, 2012 ; 20) confidentiel, le recours à la prostitution limite les femmes à la condition d'objets sexuels dédiés à la satisfaction des appétits masculins. L'attrait d'Apo pour les « *européas* » se trouve justifié par le fait qu'elles seraient « *más lujuriosas* » (Galich, 2012 ; 20) ; la réaction de Klimowitz révèle que cet intérêt pour des Européennes a presque disparu, et demeure pourtant révélateur d'une fine connaissance des commerces de la chair (« *¡Ohhh! Es entendido en la materia. Ya casi no se encuentran hombres entendidos en estos menesteres* » [Galich, 2012 ; 20]).
13. Si Galich fustige par la caricature le regard déshumanisant des hommes sur les femmes, la grivoiserie nigande des premiers, ainsi que l'oppression que subissent les secondes, qu'en est-il des femmes incarnant l'autochtonie ? Cette question en particulier a divisé les lecteur.rice.s de *Tinta en el ojo* sur la question du caractère stéréotypé de leur représentation. Les personnages de la *abuela* Cané et sa « *nieta de alma* » (Galich, 2012 ; 225), Ix, ont cristallisé le débat. Faire d'elles les incarnations d'une résistance immémoriale ne reproduit-il pas un discours qui, plaçant les femmes autochtones dans le rôle de gardiennes du temple identitaire, les panthéonise pour mieux les simplifier et, de fait, nier leur subjectivité, leur irréductible singularité ? La *abuela* Cané, seule figure de femme autochtone âgée, résumerait à elle seule ce traitement. Archétypale, on la dépeint comme « *transmisora del conocimiento, la que ha preservado prácticas culturales, haciendo que perviva el pueblo* » (Quilcue, in Gargallo, 2014 ; 93) *tukuche* et *quiché* (« *la abuela Cané era la depositaria de la sabiduría de los pueblos Yama y los mezclados* » [Galich, 2012 ; 46]). À sa maîtrise de la

tradition orale s'ajoute celle de la tradition écrite ; en témoignent son infinie culture (« *La abuela guardaba muchos tesoros en su prodigiosa memoria, sabía de ritos, libros y danzas, practicadas por los antepasados. Sabía de profecías y astronomía y astrología y de libros, de música, pintura y escultura* » [Galich, 2012 ; 46]), ainsi que la rédaction de ses « *Memorias para un futuro incierto* ». Le lien qui l'unit à Ix ne repose pas sur le sang, mais bien sur la confluence de destinées tragiques : « *Tu padre y mi esposo fueron muy amigos. Ambos murieron en la insurrección. A la abuela Cané no le gusta hablar de este tema, porque para ella es más doloroso que para mí. Tu padre era su hijo [...]. Nosotras siempre hemos sido luchadoras. Pertenece a una raza que no se doblegan fácilmente* » (Galich, 2012 ; 238). Femme éplorée suite au sacrifice de son mari et du fils héroïque, Cané incarne donc une féminité affligée, mais résistante, qui plus est dotée du don de double vue : « *Por si no lo sabías, tu abuela Cané tiene el don de la profecía. Ella sabe ver lo que hay detrás de la mirada de la gente, en sus gestos y en la forma como el viento sopla el cabello* » (Galich, 2012 ; 238). En somme, les femmes autochtones seraient destinées à la souffrance et à la lutte ; une représentation sur laquelle on peut s'interroger : dénonciation du stéréotype ou variation acritique sur son contenu même ?

14. Les questionnements suscités par les personnages féminins sont donc nombreux et contradictoires ; en ce sens, considérer *Tikal futura* comme un pur roman de dénonciation, didactique et moralisateur tend à oblitérer nombre de ses ambiguïtés. On peut alors se demander en quoi il faudrait plutôt lire le roman comme une œuvre apocalyptique. Dévoiler les excès du présent servirait avant tout à annoncer la fin prochaine du monde ; l'ouvrage relierait les deux acceptions du terme même d'apocalypse, la révélation devenant annonciatrice du cataclysme à venir.

2. La binarité du chaos apocalyptique

15. Si *Tikal futura* nous invite à lire l'histoire comme un patchwork futuriste postapocalyptique et dystopique, il s'agit aussi d'un roman apocalyptique : quelque chose a surgi ou alors la situation s'est tellement dégradée qu'un paroxysme de tension sociopolitique a été atteint. Tel un oracle maya, Galich retrace les étapes qui ont précédé les fins du monde, celle après l'ar-

rivée des Espagnols sur le continent et la suivante vers l'an 2000. Dans le roman, nous faisons alors face à un nouveau chaos préapocalyptique, précédant la quatrième Création, suivant les jalons de la mythologie maya. Cette lecture par strates temporelles contraint l'auteur à un référentiel réducteur où l'Histoire se répète indéfiniment. À l'instar de ce que l'on trouve dans le western, ou dans le célèbre *Star Wars*, le bien et le mal s'affrontent dans le cadre d'une réalité hiérarchisée et manichéenne : « *Ciudad de Arriba* » et « *Ciudad de Abajo* », avec des différences sociales qui reproduisent celles du moment de l'écriture (passé de la narration) dans le présent du texte (futur imaginaire). La structure binaire de cette réalité fictionnelle est très hiérarchisée : en haut, des décideurs riches et puissants en association avec l'étranger colonisateur, cupide et sans scrupules. En bas, une ville composée d'une masse de travailleurs, héritiers des anciens indigènes, dont la leader intellectuelle et gardienne de la tradition est la *abuela* Cané. Un peuple exploité, martyrisé du fait des inégalités et contrôlé par le TS – *Tribunal Supremo* ; la SSS : la *Sociedad Super Superior* – et le STR – *Supremo Tribunal Regional* (Galich, 2012 ; 23). La république indienne opposée à la république blanche, la barbarie (« *poblada de paracaidistas* »/« *gentuza* »/« *las barriadas* » [Galich, 2012 ; 11]), contre la civilisation qui jouit du progrès (« *aeropistas* »/« *puertas hidráulicas* »/« *Jardines de Jadeita* » [Galich, 2012 ; 12]). Une différenciation entretenue par la ségrégation des classes, le racisme et le sexisme exprimés au moyen de codes scripturaux d'expression simpliste (« *El color Coca-Cola invavía toda Ciudad de Abajo* » [Galich, 2012 ; 11]/« *los descartables* » [Galich, 2012 ; 12]/« *ciudadanos roedores* » [Galich, 2012 ; 12]/« *mujeres de verdad para que lo complazcan a uno de verdad, sin ningún temor ni vigilancia estatal* » [Galich, 2012 ; 21]).

16. Dans les débats que la lecture a engendrés au sein du groupe, cette binarité a parfois dérangé du fait de sa dimension explicite. Le dédoublement fondamental de l'espace diégétique se trouve répliqué au sein de chaque entité. La trame qui se déroule dans la « *Ciudad de Arriba* » expose les machinations de deux représentants de la vénalité et du cynisme poussés à leur paroxysme : Apocalíptico et Mr. Klimowitz. Dans la « *Ciudad de Abajo* », Namú et Ix concentrent les espoirs futurs des habitants. La binarité s'étend d'ailleurs à la majorité des personnages de l'œuvre : « *Ciudad de Abajo* » attend, par exemple, avec impatience le combat de Napú et Balanqué contre *Garras de Sangre* et *Gavilán Sangriento*, les deux *sicarios*

au service de la « *Ciudad de Arriba* ». Ce combat rejoue en réalité celui qui oppose les jumeaux Hunahpú et Ixbalanqué aux dieux de Xibalbá, royaume souterrain dans le *Popol Vuh* des Mayas Quiché. Il rappelle l'impératif de venger la mort injuste des ancêtres, Hun Hunahpu et Vucub Hunahpu précédemment mis en déroute par les dieux de Xibalbá dans le *Popol Vuh*, ou lâchement trahis par *Garras de Sangre* et *Gavilán Sangriento* dans la version de *Tikal Futura*. Or, l'origine cosmogonique du combat des jumeaux, démultiplié dans le roman de Galich à travers les différents duos qui composent l'ERLCIA, confirme la dimension apocalyptique du projet littéraire. L'épisode du combat des jumeaux s'inscrit, là encore, dans l'équilibre des contraires fondamental au sein de la cosmovision maya. Dans le *Popol Vuh*, la descente des jumeaux à Xibalbá constitue symboliquement la naissance d'une nouvelle Création du cosmos qui aboutira, au terme de la quatrième tentative, à la création des hommes faits de maïs. Ces paires de personnages inscrits dans un espace déjà conçu par la dualité chez Galich révèlent l'imperfection inhérente à la race humaine qui, dans le *Popol Vuh*, se traduit par la survenue de trois apocalypses avant la création d'un Homme enfin capable d'assurer l'harmonie du cosmos en adorant ses Créateurs. De plus, l'accumulation des duos dans le roman, tantôt complémentaires, tantôt rivaux, tend en réalité à redessiner celles du *Popol Vuh* et à complexifier la binarité apparente en la transformant en une arborescence de personnages dont l'homogénéité est mise à mal. Le thème révélateur de cette homogénéité tempérée est celui du transfuge : deux personnages de la « *Ciudad de Arriba* », Apocalíptico et l'« *Indio Sacul* », sont en réalité des membres de la « *Ciudad de Abajo* » ayant renié leurs origines pour s'élever socialement. En dévoilant le nom de naissance d'Apocalíptico, « *Servilleta* », et en représentant systématiquement Sacul comme victime du racisme associé au terme « *indio* », Galich souligne l'artificialité de leur construction identitaire motivée par la poursuite de l'hégémonie.

17. Là encore, l'axe de la représentation des personnages féminins nous a semblé être un outil intéressant pour tester nos hypothèses d'interprétation puisqu'il a concentré les critiques/interrogations du groupe de lecture et que Galich, lui-même, aurait manifesté une sensibilité à l'égard de la domination masculine. Les personnages féminins, en particulier ceux de la « *Ciudad de Arriba* », sont majoritairement présentés à partir du thème de la sexualité. L'un des éléments hyperboliques de l'ultra-modernité de la « *Ciudad de Abajo* » renvoie à l'espace de l'« *Eros de Acuario* », un club

fermé et élitiste où les hommes de pouvoir peuvent se livrer à tous types d'excès charnels. Le club constitue un aspect essentiel de la relation de pouvoir entre Apocalíptico et Mr. Klimowitz où ils terminent généralement leurs discussions sur le projet de surexploitation touristique des populations de la « *Ciudad de Abajo* » que le premier essaie de vendre au second. Ce lieu s'organise autour de multiples sections où un vaste éventail de goûts se trouve représenté et permis, car « *como ahora todo sexo es seguro, no hay pena de nada* » (Galich, 2012 ; 73). Sous la protection de Klimowitz, Apocalíptico teste ainsi la section appelée « *Cara oculta de la Luna* » (Galich, 2012 ; 73) où le client ne s'interdit plus rien, puis au « *Muro de los Agujeros* » (Galich, 2012 ; 73), où des phallus viennent pénétrer ce que le client aura choisi d'exposer. Dans un tel contexte, les services sexuels sont rendus à la fois par des femmes et par des androïdes, dont les capacités paraissent supérieures à Mr. Klimowitz, qui, en effet, les préfère à celles des humaines. Dans le cadre d'un roman apocalyptique, ce choix pour l'androïde nous a donné l'impression que l'ultra-modernité caricaturale et aliénante dans laquelle Apocalíptico et Klimowitz évoluent a pour objectif d'évoquer / envisager la disparition des femmes. Les femmes de chair et d'os évoquées par le roman se trouvent alors, à la lumière des possibilités offertes par les androïdes, condamnées à une double aliénation : soit elles disparaissent au profit des capacités démultipliées des androïdes, soit on les préfère aux robots parce que plus facilement violentées et trompées (Galich, 2012 ; 67). Les *Tintos* et *Tintas* ont perçu un autre exemple de cette hyperbolisation de la violence faite aux femmes à la faveur d'une projection futuriste dans l'organisation de safaris sexuels mis en œuvre dans les rues de la « *Ciudad de Abajo* ». Des touristes masculins participent à des chasses dans la « *Ciudad de Arriba* » au cours desquelles toutes les femmes qui se promènent dans la ville peuvent être enlevées pour satisfaire les désirs sexuels des étrangers. Plusieurs membres du groupe de lecture ont reconnu une référence à la traite des blanches qui sévit toujours en Amérique latine et dans bien d'autres pays du monde. Dans ce cas, la modernité futuriste ne constitue donc pas une marche vers le progrès, mais représente plutôt un mouvement de radicalisation de l'exploitation des femmes, par ailleurs visible dans le présent du lecteur.rice. Cette violence extrême se combine d'ailleurs avec un discours de condamnation de l'amour charnel associé aux classes populaires, élaboré exclusivement depuis la « *Ciudad de Arriba* », essentiellement par Apocalíptico, qui, pourtant, jouit des nombreux ser-

vices offerts par l'« *Eros de Acuario* ». L'aspect moralisateur envisagé dans notre première hypothèse de lecture peut être nuancé afin de percevoir la conception de la sexualité comme une représentation volontairement apocalyptique de l'exploitation des femmes.

3. Un roman parodique

18. Dans une troisième hypothèse, nous avons défendu la possibilité d'appréhender l'œuvre sous le prisme d'un roman parodique. Dans ce cadre, c'est le traitement du langage qui a attiré l'attention de plusieurs d'entre nous et révélé de notables différences de sensibilité. Dans les chapitres qui se concentrent sur la « *Ciudad de Arriba* », le.a lecteur.rice identifie facilement de nombreux jeux de mots. L'obséquiosité d'Apocalíptico envers Mr. Klimowitz, qu'il veut convaincre de financer son projet touristique se traduit, par exemple, par des efforts menés par le premier pour renommer le second jusqu'à atteindre deux formes qui le flattent particulièrement : Mr. Klitoriswyskiz et Mr. Klitorys (Galich, 2012 ; 120, 132). Les confusions langagières se multiplient également chez l'ambassadeur de « *Quisyan* », révélant parfois l'inconscient du personnage, sur le principe du lapsus. Mr. Klimowitz transforme « *ideología* » en « *idiotología* » (Galich, 2012 ; 52), ou les « *ingenieros* » en « *ingeniebrios* » (Galich, 2012 ; 19), etc.
19. Cet humour pêche toutefois par son caractère très explicite ; au point d'avoir suscité l'exaspération de certain.es d'entre nous. La multiplication de jeux de mots parfois graveleux, qui ne ponctuent la narration que dans les chapitres sur la « *Ciudad de Arriba* », constitue le témoignage d'une culture dégénéréscente dans une modernité future où le langage ne porte plus que la trivialité. Dans cette perspective, c'est-à-dire si l'on considère le roman comme une parodie du genre, ne pourrait-on pas y voir les signes d'une forme de postmodernité de l'écriture ?
20. Une forme de postmodernité qui, malgré le progrès technologique (androïdes, puces électroniques, etc.) se caractérise par la dégradation des relations interpersonnelles. Le progrès en soi se résume à une parodie puisqu'il aura servi à détériorer la situation socio-économique du pays et à engendrer un désir de retour au passé face à la stagnation de la situation des pauvres et, en particulier, des femmes, en vertu du « c'était mieux

avant » et du mythe du bon sauvage dont on peut se demander s'il ne s'agit pas d'un désir réel. Précurseur, se servant des codes de l'actuel genre *cli-fi*, Galich met en évidence, entre autres, les méfaits du développement non durable, si les uns circulent « *sin dejar rastro de contaminación* » [Galich, 2012 ; 12], les autres, en revanche, le font « en destartalados buses del año 2025 » ou des « *trenes subterráneos que se movían a base de electricidad producida con petróleo* » [Galich, 2012 ; 12], mais surtout, l'auteur souligne que « *La industrialización había acabado con casi todo vestigio de vida natural* » [Galich, 2012 ; 7]. D'un autre côté, l'insistance sur l'accroissement des inégalités sociales causées par un prétendu progrès, place le.a lecteur.rice devant une contradiction temporelle contraire aux définitions préconçues de l'avenir, normalement synonyme d'espérance. Or ici, les acteurs de ce monde inégalitaire se font littéralement violer (« *Es un servicio exclusivo para la ciudadanía, cuando lo necesitamos solamente acudimos a él y nos damos gustos a nuestras anchas. Lo mismo sucede con las mujeres* » [Galich, 2012 ; 16] ; « con estas bellas hembras [...] programadas para obedecer » [Galich, 2012 ; 23]). Apocaliptique est du lot, se laissant pénétrer par l'Américain, parfois littéralement (Apocalíptico : « *Cuando un miembro poderoso lo penetró por el ano ya no puso resistencia* » [Galich, 2012 ; 95] ; Klimowitz : « *Con decisión introdujo el pene y claro sintió la dificultad para penetrar la tibia cavidad* » [Galich, 2012 ; 97]), dans un acte de soumission volontaire, métonymie de leur relation commerciale et synecdoque des relations internationales. Voilà comment, la parodie devient une prospective grotesque.

21. Au demeurant, dans ce meilleur des mondes, le temps se conjugue par couches superposées (*Popol Vuh*) et cette histoire peut se lire comme une version de l'Histoire. Ainsi, pensée en termes de parodie, le langage science-fictionnel de Galich se moque également des codes du genre. En effet, hormis la création d'un monde en plusieurs strates, obligeant à une lecture verticale, presque en contreplongée, il n'y a pas de réelle distanciation spatiale (le futur *Tikal* existe au Guatemala). En revanche, sur le plan temporel, le déplacement s'effectue dans le style *cyberpunk* des années 1980 : la technologie s'est emparée de la vie quotidienne, mais pour être mise au service du pouvoir en place et non des citoyens ordinaires, et une atmosphère quasi irrespirable s'impose, à l'instar de ce que l'on trouvait dans le film *Blade Runner* (1982). De la même manière, dans ce *cyberpunk* guatémaltèque, la technologie sert à creuser encore davantage le fossé entre ceux d'en haut et

ceux d'en bas, et les moyens de communication, comme dans le film *Total Recall* (1990), servent à les mettre en contact au coup par coup et seulement quand cela arrange la partie décisionnelle (« *Gracias y mediante enormes súper pistas a varios metros de altura, conectar los aeropuertos y los hoteles, de manera que para nada tengan que entrar en contacto ini visual! con la gente de Villa Miseria. pero si quieren emociones fuertes, los podemos llevar a la granja y a dar un paseo por la Ruta Maya.* » [Galich, 2012 ; 37]). En ce sens, pour construire cet univers *cyberfuturiste*, Galich utilise les ressources de la SF, notamment son langage formel dérivé de la science, laquelle « comme pratique sociale a mis au point un fonctionnement communautaire, et ses enquêtes comme ses résultats se sont constitués peu à peu en somme de données ou de réflexions partageables, échangeables » (Langlet, 2006), afin de faire circuler, dans le même esprit, les inventions de ce monde (« *consola cibernetical del Galaxi-Fury* » [Galich, 2012 ; 16]) et pour mettre en évidence, et souligner, comme avec un marqueur, ce qui ne pourrait être formulé autrement : est-ce vraiment du progrès ?

22. À partir de là, les *Tintas* et *Tintos* ont soulevé la question suivante : et si l'enjeu résidait dans la parodie du présent et de l'hypocrisie régnante ? Tout s'expliquerait, alors. L'enchevêtrement des références entre mythologie et réalité, la composition, la décomposition et la recomposition des mythes au moyen de la ressource science-fictionnelle faisant de la construction un *work in progress* qui suit le flux de la pensée de l'auteur et oblige le lecteur à se positionner à partir d'un autre espace-temps et d'une multiplicité de personnages, puisque son intention est de construire le chaos.
23. Penser *Tikal futura* comme une parodie mène ensuite à s'interroger sur le maniement des intertextes qui abondent dans le roman et contribuent à saper l'univocité de nos interprétations. Face à ce patchwork de références, les lecteurs de *Tinta en el ojo* ont réfléchi à la relation liant le roman aux codes et aux thèmes de la science-fiction. Parmi les allusions les plus explicites, on peut mentionner *Fahrenheit 451* : comme chez Bradbury, les personnages de Galich apprennent des livres par cœur (Galich, 2012 ; 65-66).
24. Le fait que le roman se situe dans le futur serait-il à lire comme une variation sur le motif de la prophétisation, une variation dont la clé réside-

rait dans une exclamation d'Apo dans le tout premier chapitre : « *iQué irónico!* » (Galich, 2012 ; 12) ? Lire le roman comme une parodie mène à s'intéresser aux ressorts de l'ironie et de la dérision qu'il pratique d'abondance, une tonalité qui nous a menés à rapprocher Galich de l'écriture d'un Castellanos Moya.

25. Dans le même sens, il faudrait interpréter le titre lui-même comme un clin d'œil ironique. La page de couverture nous place d'emblée face à une incertitude, l'illusion que l'on se trouve face à trois titres au lieu d'un : « *Tikal futura* » ; le sous-titre « *Memorias para un futuro incierto* » et le sous-sous-titre entre parenthèses : « *Novelita futurista* ». La dérivation ternaire entre les épithètes *futura/futurista* et le substantif *futuro* semble trop redondante pour que ledit futur soit à comprendre au premier degré. C'est aussi vers la dérision que pointe le suffixe diminutif *-ita* accolé à la caractérisation générique. Nous sommes face à un texte qui se présente de lui-même comme une « *novelita* » ; celle-ci navigue entre les époques et questionne les codes génériques pour mieux se désigner sous la forme d'une fantaisie, d'un doute, d'une incertitude.
26. Outre le passé ancestral et le futur de la dystopie (ou présent diégétique), les lecteur.rice.s de *Tinta en el ojo* ont interrogé le décalage entre la lecture de 2023 et le contexte d'écriture, à savoir la fin des années 1990 en Amérique centrale. Galich a pu sembler visionnaire sur certains thèmes, comme l'hybridation entre ancestralité et science-fiction. Or, celle-ci est aujourd'hui devenue un lieu commun qu'on retrouve dans la littérature (par exemple dans *Iris* [2014], du Bolivien Edmundo Paz Soldán) ou dans des productions *mainstream*, comme les derniers films produits par les studios Marvel (*Wakanda*).
27. L'idée de vacuité, ou tout au moins d'entreprise vouée à l'échec, s'entrelace avec une forme de textualité, cette fois, interne à la fiction : les mémoires que Cané écrit, un texte ambigu qui porte deux titres (« *libro del Consejo* », et aussi « *Memorias para un futuro incierto* » [Galich, 2012 ; 225]). Cette scène interroge l'entité lectrice elle-même : la *abuela* destine il est vrai son texte à un lectorat qui ne sait pas lire. S'agit-il de pointer l'inutilité du geste scriptural, ou au contraire, de fustiger l'ignorance de celui ou celle pour qui on l'a écrit ?
28. Les réseaux intertextuels qui parcourent *Tikal futura* pointent vers une lecture parodique du roman, un texte qui utilise les codes génériques,

les références internes et externes au service d'un futur incertain, indécidable. Le rapport de Galich aux traditions semble avant tout irrévérencieux, au sens que Borges donnait à ce terme dans sa conférence « *El escritor argentino y la tradición* » (1951). Il s'agirait pour Galich de déstabiliser le.a lecteur.rice, de lui montrer la faillite des mythes ancestraux (le *Popol Vuh*) et des récits contemporains (la science-fiction), plutôt que de lui faire la leçon.

29. En définitive, ce palimpseste polyphonique finit par parodier le genre pour construire un autre système, avec sa propre logique, dans lequel certain.e.s lecteur.rice.s ont accepté de se perdre avec plaisir et pour le plaisir, dans un scénario qui évolue et recrée différents univers, comme dans la série *Westworld*. Ainsi, à l'instar des invités de la série, les touristes de *Tikal futura* auront l'occasion de satisfaire leurs fantasmes et même de revivre les expériences de chasse et de conquête de l'homme ; mais aussi, certains personnages, en l'occurrence non pas les androïdes de la série, mais ceux d'*Abajo*, adopteront des comportements mettant en péril le programme de divertissement orchestré par ceux d'*Arriba*. Cet imprévu annonce le chaos qui aboutira à la prochaine apocalypse et, par conséquent, au NON-futur, puisque, certain.e.s *Tintas* et *Tintos* l'ont ainsi perçu, il n'y a pas vraiment de solution à tout cela. Le sentiment d'oppression et de tension ressenti semble délibéré, pour montrer que tout demeure inachevé, et que cette espèce de « nuisance sonore » ambiante, causée par le recours à l'intertextualité et aux références internes et externes – au point que l'un.e des membres de *Tinta en el ojo* a déclaré sentir la puce électronique implantée dans sa tête –, sert à dénoncer les schémas répétitifs des idiosyncrasies. Ces dernières composent aussi le patchwork historique guatémaltèque, en particulier les rôles masculins et féminins, où la valeur de l'homme, élevé au rang de décideur absolu, se voit définie par l'érection, l'éjaculation et le sperme, et celle de la femme par sa capacité à s'adapter à la domination en tant que future épouse exemplaire, chaste et génitrice (Ix), destinée à reproduire les canons traditionnels (*abuela* Cané), ou en tant qu'objet sexuel si peu valorisé que n'importe quel androïde peut prendre sa place. Un système figé dans lequel, comme l'affirme Paul B. Preciado :

La construction de la différence sexuelle est coercitive pour les deux pôles du binaire, mais fortement asymétrique : dans le régime patriarcal, le corps masculin doit fonctionner comme un instrument militaire de l'État dédié à l'occupation, l'expansion, l'insémination et la colonisation des espaces de vie, tandis que le corps féminin est représenté comme un territoire à annexer, une colonie à

occuper. La même chose pourrait s'exprimer avec l'équation sexo-politique : trou ouvert/jet de sperme = souveraineté nationale (Preciado, 2022).

30. D'autre part, outre la valeur purement démonstrative concernant les hommes, le côté purement moralisateur domine en ce qui concerne le statut des femmes : occuper la place qui leur revient et leur est toujours revenue, celle d'épouses et de mères, sous la protection ou le joug des hommes, mais en aucun cas n'obtenir l'émancipation sociale et encore moins l'émancipation économique. Voilà pourquoi la dénonciation se trouve nuancée par le recours à la construction binaire et à la préconisation d'un retour à la tradition historique qui finit par figer la situation sociale. Ce retour en arrière prétend apporter une solution, en pointant du doigt les dérives du progrès dans le futur diégétique, mais ne fait que suggérer des clichés assumés.
31. Si le fonctionnement des personnages en duos se construit en écho à la tradition maya du *Popol Vuh*, les *Tintos* et *Tintas* notent que blanc et noir restent l'un face à l'autre, dans une confrontation constante, sans aucune possibilité de se mélanger et de créer de nouvelles teintes apportant en profondeur et en complexité. Les nuances n'ont pas de place dans cet univers bipartite et radical. Voilà pourquoi l'auteur use de façon assumée de plusieurs clichés. Prenons pour exemple Proserpina, l'épouse légitime, dont l'origine du prénom renvoie évidemment au mythe de Proserpine et Pluton. Pourrait-on associer ce dernier à Apo, lui-même à la tête d'un Enfer, du nom de « *Tikal Futura* » ? De son côté, Proserpina diffère de son homologue gréco-latin, déesse du printemps et de la fertilité, par le fait qu'elle et son mari n'aient pas d'enfant (« *menos mal que no tenemos hijos* » [Galich, 2012 ; 130]) ainsi que par son dégoût des « *relaciones como en el pasado* » (Galich, 2012 ; 150). Elle interprète le stéréotype de la « première épouse » (Heinich, 1996 ; 12) bafouée par son mari (« *Es una total indiferencia la que muestras hacia mí. ¿Acaso ya no me amas? Dímelo de una buena vez.* » [Galich, 2012 ; 129]). L'épouse légitime accable autant son mari parce que la passion qu'elle lui voue est immense (« *ella que lo idolatraba, que lo amaba* » [Galich, 2012 ; 21]). Le portrait physique de Proserpina intervient à ce moment du monologue intérieur : pas question pour Apo d'aimer cette femme qui l'idolâtre, car son aspect est repoussant (« *me he ido poniendo vieja y todo lo viejo se vuelve feo* » [Galich, 2012 ; 149]). Au stéréotype de l'épouse hideuse et acariâtre, l'auteur superpose des défauts d'ordre moral, eux aussi en lien avec la figure de l'épouse : la vénalité (« *podríamos llegar a ser ricos y tener poder. [...] Tengo que conquistarlo de nuevo* » [Galich,

2012 ; 131]) et l'hystérie (« *Proserpina, ¿ya estar mejor de su psicosis?* » [Galich, 2012 ; 229]). La création archétypale et dichotomique rend visibles les fils narratifs et littéraires tendus par l'auteur pour « faire fonctionner » un univers déchiré entre deux extrêmes. La vacuité des personnages participerait à la représentation d'un monde en pleine déchéance. Chacun incarne le pion de l'autre. Les femmes représentent des poupées de chiffons aux mains lubriques des hommes, les hommes, des pantins manipulés par les plus puissants, eux-mêmes esclaves du désir d'hégémonie.

Conclusion

32. Lorsque la dénonciation de la réalité se pare de traits génériques, la représentation et ses modalités deviennent moralisatrices au point de s'éloigner de son objectif principal : mettre à nu les dysfonctionnements sociétaux criants qui rendent la vie quotidienne intolérable sous des paramètres imposés en haut lieu. L'esprit postapocalyptique révèle la progression inexorable, à pas forcés, vers une fin qui se profile dans un repli du présent fictionnel. Tels des hamsters dans leur roue qui tourne sans cesse, les protagonistes de l'histoire singent ceux de l'Histoire et se livrent à une course désolante et épuisante vers le néant. Faute de temps, occupés à survivre, faute de connaissance et de conscience du passé et même du présent, faute de volonté politique et en raison de l'oppression contextuelle, la seule issue sera la rébellion. La violence ferait office de réponse à une autre violence, celle d'un cynisme baroque qui entraîne dans sa vase infertile les existences plurielles de ceux qui sont au bas de l'échelle. C'est certainement cette impossibilité de réalisation de l'être subalterne lettré dans ce contexte qui a conduit Galich à pulvériser les codes du roman de science-fiction et à le parodier jusqu'à en faire une « *novelita futurista* », extrayant néanmoins de ce désordre fictionnel et générique l'humour pour souffler des vérités ironiques à qui veut les entendre.

Bibliographie

GALICH Franz, *Tikal futura*, Ciudad de Guatemala, F&G Editores, 2012.

AGUIRRE Erick, « Franz Galich: La narrativa de la intrahistoria », *Istmo*, 2007.

APOLLINAIRE Guillaume, *Les onze mille verges ou Les amours d'un hospodar* [1907], Bussy-Saint-Gorges, JDH Editions, 2021.

BESSE Nathalie, « Les romans nicaraguayens : entre désillusion et nouvelles résistances », *Crisol*, série numérique, 18, 2021.

_____, « Le crime ou la parole des exclus dans *Managua, Salsa City (¡Devórame otra vez!)* et *Y te diré quién eres (Mariposa traicionera)* de Franz Galich », *América*, 43, 2013.

BORGES Jorge Luis, « El escritor argentino y la tradición », *Cursos y conferencias*, XXI, XLII, p. 250-252.

BRADBURY Ray, *Fahrenheit 451* [1953], New York, Simon and Schuster Paperbacks, 2018.

GARGALLO CELENTANI Francesca, *Feminismos desde Abya Yala*, México, Editorial Corte y Confección, (1e ed. Digital), 2014, p. 93 (disponible en ligne <https://francescagargallo.files.wordpress.com/2014/01/francesca-gargallo-feminismos-desde-abya-yala-ene20141.pdf>, consulté le 01/04/2023).

GALICH Franz, *Managua, salsa city (¡Devórame otra vez!)*, Panamá, Editora Géminis, Universidad Tecnológica de Panamá, 2000.

_____, « Prolegómenos para una Historia de las Literaturas Centroamericanas », in *Istmo*, n° 1 (« Historiografía literaria »), 2001. (disponible en ligne <http://istmo.denison.edu/no1/articulos/prolego.html>, consulté le 25/03/2023).

_____, « Desde el centro de la periferia de la periferia. Reflexiones de un subalterno letrado », *Istmo*, n° 8 (« Estudios culturales centroamericanos en el nuevo milenio »), 2004 (disponible en ligne <http://istmo.denison.edu/no8/foro/centro.html>, consulté le 25/03).

CHAVARRÍA Víctor, « Encuentros con Franz Galich », *Istmo*, n° 15 (« Franz Galich– un “subalterno letrado” que ha renovado las letras centroamericanas »), 2007 (disponible en ligne <http://istmo.denison.edu/n14/noticias/encuentros.html>, consulté le 25/03.2023).

HEINICH Nathalie, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Éditions Gallimard, 1996.

LANGLET Irène, *La science-fiction. Lecture et poétique d'un genre littéraire*, Paris, Armand Colin, 2006. [Éd. numérique]

MACKENBACH Werner, « Introducción. Franz Galich: la escritura por la vida o la vida por la escritura », *Franz Galich. El legado artístico y humano de un « subalterno letrado »*, Ciudad de Guatemala, F&G Editores, 2021.

MIANO Léonora, *Rouge Impératrice*, Paris, Grasset, 2019.

PRECIADO Paul B., *Dysphoria Mundi*, Paris, Grasset, 2022. [Éd. numérique]

PALACIOS Braulio, « 25 años de historia: 9 datos que no conocías del “Tikal Futura” », *Guatemala, República. Inmobiliaria*, 01/11/2021 (disponible en ligne <https://republicainmobiliaria.com/editorial/tikal-futura-historia/>, consulté le 25/03/2023).

VÍLCHEZ Danae, « La Managua oculta de Franz Galich », Managua, *Niù*, 20/07/2017 (disponible en ligne <https://confidencial.digital/revista-niu/>, consulté le 25/03/2023).