

## **Industrie du spectacle et tyrannie du corps dans *Friquis* (2016) de Fernando Lobo : le graal de la beauté (fatale)**

**CATHY FOUREZ**

UNIV. TOURS, EA 6297 - ICD-INTERACTIONS CULTURELLES ET  
DISCURSIVES,  
F-37000 TOURS,  
FRANCE  
cathy.fourez@univ-tours.fr

*Mais tant que tous, bourgeois et ouvriers, s'amasseront devant leur  
téléviseur pour se laisser humilier de cette façon, il ne nous restera que  
l'impuissance du désespoir.*  
(Pier Paolo Pasolini, Contre la télévision et autres textes sur la politique  
et la société)

– *Les femmes donnent à l'admiration plus de signification qu'elle n'en a.*  
– *Et les hommes s'arrangent pour qu'elles chérissent cette illusion.*  
(Jane Austen, Orgueils et préjugés)

### **Introduction**

---

1. Le roman de Fernando Lobo, *Friquis* (Lobo, 2016), s'intéresse, comme deux de ses précédentes fictions (Lobo, 2008 ; Lobo, 2013), à l'économie du divertissement, en particulier celle qui fait tourner la tête des consommateurs – de l'acheteur au spectateur – pour déclencher chez eux des rêves de célébrité et ce désir boulimique de dépenser. « Vivimos », a déclaré Lobo, « un montage entre las versiones oficiales, entre las ganas que tenemos de vernos a nosotros mismos en las pantallas y no en la calle » (Revelo, 2016). Cette aliénation est entretenue par des programmes télévisés aussi dégradants pour le corps qu'abrutissants pour l'esprit, animés par des hommes et

des femmes recrutés pour leur allure affriolante et séduisante mais dont la réussite médiatique est périssable. Suivant la ligne philosophique de Guy Debord qui décrypte le « spectacle » comme « le *modèle* présent de la vie socialement dominante [...] le moment où la marchandise est parvenue à l'*occupation totale* de la vie sociale » (Debord, 1992 ; 17 ; 39), Lobo édifie l'histoire de *Friquis* dans les coulisses de la production de spectacles pour le petit écran, objet indispensable du foyer mexicain et dominé par une redoutable chaîne privée. Celle-ci, depuis l'idéologie du sensationnel et du concurrentiel, se revendique l'exclusive gardienne des loisirs de son public et porte, dans une cadence effrénée, toutes ses productions dites de distraction à l'excès, affichant comme percutant slogan, « ce qui est extrême aujourd'hui, sera désuet demain ».

2. L'intrigue principale gravite autour de Tania Monroy, symbole sexuel d'une cinquantaine d'années et diva fantasque obsédée par sa beauté que la chirurgie esthétique trafique à l'envi. Charlotte Brontë, dans son roman *Villette* (1857), dépeignait déjà ces jeunes filles qui dans leurs rapports aux hommes souhaitaient juste qu'ils les trouvent belles et séduisantes et qui dédiaient leur temps à « dépenser des trésors d'énergie, faire des prodiges d'intrépidité pour satisfaire [leur] désir, [leur] besoin de paraître » (Brontë, 2013 ; 134). Tania Monroy est, par-dessus tout, la gloire d'une tonitruante émission à succès le samedi matin sur la chaîne la plus regardée du Mexique, « Telemanía », dont l'esprit est « familia, amor, fervor y aspiraciones por las tardes, sorteos por la noche, productos milagrosos de madrugada, yoga, tratamientos de belleza y recetarios al llegar la mañana [...] » (Lobo, 2016 ; 120). À la suite d'une énième opération de rhinoplastie, Tania perd, à l'effroi général, son nez parfait. Défigurée, elle risque de faire s'effondrer les sacro-saints taux d'audience. Les dirigeants de Telemanía décident alors de reconquérir, au nom de la santé boursière de l'entreprise, le joyau olfactif de la vedette en proposant un *reality show* qui diffusera en direct, pendant une semaine et sous l'autorité d'un éminent praticien, les coups de bistouri qui permettront la renaissance du nez de « la Monroy ».

3. Lobo a admis que ses principaux personnages ont tous un référent réel : « Tanto el vicepresidente de programación, como Tania Monroy y por supuesto Mac Cervantes son extraídos directamente de lo que he visto en televisión abierta. Son nombres que incluso los más encumbrados literatos reconocen » (Revelo, 2016). Les postes occupés par les protagonistes et

leurs truculentes personnalités les connectent au personnel de TELEVISA, la chaîne pastichée par Lobo. D'ailleurs, le roman débute par un avertissement ; seule la réalité, en soi incontrôlable et qui n'appartient à personne, plus forte que la fiction sortie tout droit de l'imagination de l'auteur, est responsable de son installation envahissante dans l'histoire que le lecteur est sur le point de découvrir : « Los hechos y personajes ficticios de este relato aparecen combinados con los reales de un modo absolutamente irresponsable » (Lobo, 2016 ; 7).

4. De la reconstruction plastique de Tania Monroy vont dériver diverses trames qui lèvent le voile sur :
  - les mécanismes prédateurs de la société du spectacle qui conçoit la télévision comme un méga-supermarché d'articles fétichisés ;
  - ses promoteurs peu scrupuleux dont le seul dieu est l'argent qui fructifie ;
  - ses animateurs, des prodiges de représentations publicitaires, qui apprennent à devenir rapidement des objets de désir dans et hors de la petite lucarne et qui s'écharpent par médias interposés pour se damer le pion ;
5. le tout dans un Mexique médiatique où le délit est le moyen incontournable pour arriver à ses fins.
6. *Friquis* invite à une immersion dans la consommation du sensationnel et du vedettariat jusque dans la sphère privée. Lobo, comme nous le verrons, casse, dans le milieu télévisuel, les codes de représentation d'une soumission totale des femmes aux hommes, surtout dans l'émancipation de leur corps et dans une démythification de leur présumé parler chaste et prude. Cependant, il insiste sur le fait qu'elles ne sont pas encore débarrassées de cette servilité aux regards et désirs masculins qui ont inventé de nouvelles armes pour les enfermer et les domestiquer autrement, en les cantonnant dans des sujets et objets de consommation.

### **1. Sommaire de *Friquis* : un montage de l'appareil endogamique des médias**

---

7. Le roman se compose de vingt-six chapitres. Ces derniers s'enchaînent, dans l'ensemble, chronologiquement, mais sont aussi taillés pour

fonctionner comme des sections narratives indépendantes, à la manière de feuilletons, lesquelles, au cas où l'on en manquerait un, ne compromettent nullement la compréhension globale du roman. Les plateaux et les coulisses de l'industrie du divertissement comme principal lieu d'action, le cercle endogamique de ses protagonistes, leurs continuels va-et-vient entre le milieu du petit écran, de la presse et de la pègre, les préoccupations communes que les personnages partagent entre eux (argent, gloire et beauté), font que chaque chapitre, tout en apportant des éléments nouveaux, revient sans cesse au nez de Tania Monroy. Le narrateur hétérodiégétique, au moyen de bribes de conversation et d'analepses disséminées dans l'économie du récit, récapitule volontiers les événements majeurs, à l'instar du travail qu'effectue le détective amateur du roman policier classique, afin de procéder à un état des lieux de son enquête en cours. Cet agencement, assis dans la progression de l'histoire et sa constante répétition, se croise avec celui adopté dans les « *telenovelas* » mexicaines où le téléspectateur qui n'en a pas vu le début ou qui n'a pas suivi plusieurs épisodes de suite, parviendra toujours à reconstruire le fil de la trame. Cette facilité à s'y plonger ou à s'y replonger s'explique par l'emploi d'archétypes, familiers du téléspectateur : des rôles des personnages à leurs traits de caractère, en passant par les lieux qu'ils fréquentent. En imitant cette structure bien huilée, artificielle et itérative, Lobo nous communique en continu et par l'intermédiaire de son narrateur sa vision de l'univers du divertissement : ses concepteurs et acteurs se clonent les uns les autres, ne vivent que de démonstrations et d'apparences, et théâtralistent leur quotidien dont les réussites et les drames finissent par se ressembler.

8. Autre élément structurel, concernant la concaténation de la narration, c'est l'importance, dans chaque chapitre, du dernier paragraphe ou de l'ultime phrase qui annonce explicitement ou métaphoriquement le sujet du chapitre suivant. En plus de la résonance mélodique que génère une telle articulation, cette dépendance formelle précise à quel point le triomphe ou la défaite des personnages du petit écran sont à la merci du triomphe ou de la défaite de l'un d'entre eux. Les titres, quant à eux, corroborent cette corrélation sémantique entre la fin d'un chapitre et le début de celui qui suit, et sont amenés soit par la voix narrative, soit par l'un des protagonistes dans l'espace même du mouvement qu'ils désignent. Le contenu des chapitres représente donc une explication, une déclinaison ainsi qu'une illustration étayée de leur titre, toujours prélué par le chapitre qui les précède. Citons

un exemple. Le second chapitre « No soporto los escándalos » relate la rencontre, au cœur d'une casse automobile située dans un secteur malfamé, de Mac Cervantes, « periodista de espectáculos y director del semanario *Farándula* » (Lobo, 2016 ; 19) et de Simón Pérez. Pérez, connu dans le milieu comme l'indicateur infallible de scandales de vedettes, remet à Mac Cervantes les photos compromettantes d'une starlette, en pleins ébats amoureux avec son garde du corps, photos qui ferment le chapitre. Le retentissement de cette relation, qui sera plus tard médiatisée et qualifiée de contre-nature par les gros titres de la presse *people* dont les gérants collectionnent eux-mêmes, et non sans quelques excentricités, les partenaires sexuel(le)s, est annoncé dans le titre du chapitre suivant, « Un pedazo de carne ». Ce dernier se penche sur une autre forme d'exhibition de la part de la presse à scandale, à savoir : les prouesses et les désastres de la chirurgie esthétique sur les stars. « Un pedazo de carne » raconte comment journalistes et paparazzis, enragés comme des lions affamés pour s'arracher la bouchée d'une exclusivité, se jettent sur l'ancien chirurgien de Tania Monroy comme si c'était un morceau de viande. Tous le talonnent pour qu'il se positionne sur l'acte de boucherie entrepris par une équipe médicale étasunienne sur son ancienne patiente. L'intervention du chirurgien aux micros de cette presse vampirique s'achève avec la crise de panique de sa secrétaire, effrayée à l'idée de rencontrer dans les armoires d'archivage du cabinet les ombres des reporters dont le tumulte hargneux se confond avec une opération offensive. Cette idée d'un assaut programmé, impossible à contenir, est reprise dans le chapitre suivant, « Como una sombra », qui relate la méthode paramilitaire du paparazzi Efraín Torrado, le prédateur des vedettes, pour capturer clandestinement un cliché du visage mutilé de Tania, retranchée dans sa villa murillée.

9. Les titres des chapitres, au demeurant, sont des pastiches des milieux médiatiques décrits, de leurs émissions de diversion, de leurs accointances avec le monde politique et de la finance, ainsi que des clins d'œil aux genres littéraires à partir desquels est bâtie la narration. On y trouve ainsi des unes de revues à sensation : « La neurona Jennifer López » ; des annonces mélodramatiques propres aux séries télévisées : « Por una nariz » ; des relents de l'économie du médical, imminent sponsor du petit écran : « El gurú transnacional de la mitosis » ; des slogans politico-publicitaires pour soigner, au cœur d'un système de salaires scandaleux, sa philanthropie : « ¡Salvemos a las focas! » ; des interpellations directes comme une invita-

tion à participer à la sottise des *reality shows*, « ¿Acaso no es tu sueño hacer el ridículo en alta definición? » ; des expressions propres à l'atmosphère du polar « Carnicerías públicas son asuntos privados », « Foquitos rojos ». La table des matières, à l'égal de réclames qui annoncent avec fracas la première d'une série à grande audience, est dotée, elle aussi, d'un cocktail détonant qui mêle énigme, jalousie, querelle, danger, *sex-appeal*, tragédie et consécration.

10. On notera, d'autre part, le caractère circulaire de la narration qui commence et se termine avec le même personnage, Tania, à l'apogée de sa prospérité dans une industrie du divertissement qui prône l'insuffisance intellectuelle et la platitude créative ; une Talia accompagnée aussi de ses téléspectateurs qui renoncent à leur identité pour adhérer à la parole prêchée par l'industrie du spectacle. Le début et la fin de *Friquis* accentuent le sens de son épigraphe basée sur une phrase de Guy Debord « El espectáculo no conduce a ninguna parte, salvo a sí mismo » (Lobo, 2016 ; 9). Plus qu'une citation, cet extrait de son essai *La société du spectacle* (1967) publié trente ans avant l'avènement des *reality shows* résonne comme une sentence sur ce genre d'émission en vogue depuis le XXI<sup>e</sup> siècle. Le *reality show* est, premièrement, la représentation d'un spectacle à sens unique, qui parle et pense pour tous et où l'espace de réflexion et de créativité du téléspectateur est nul. Deuxièmement, il a comme fin ultime de donner en spectacle ses acteurs ; son tour de force consiste à les donner en pâture pour les couvrir de gloire. Troisièmement, c'est un regard qui ne renvoie pas à la vie, mais à sa marchandisation et à sa fétichisation, et dont Tania est l'avatar.

## **2. Des *freaks* et du « fric » : les phénomènes de la télé du divertissement**

---

11. Le titre du roman, *Friquis*, vient de l'anglais « *freak* », à savoir : « A thing, person, animal, or event that is extremely unusual or unlikely, and not like any other of its type » (*Cambridge Dictionary*). Selon le *Diccionario de la Real Academia Española*, « *friki* » signifie en tant qu'adjectif, « extravagante, raro o excéntrico » et en tant que substantif, « persona que practica desmesurada y obsesivamente una afición » (*RAE*, 2001). Ce terme désigne une chose bizarre, insolite ou une personne atteinte d'une étrangeté ou d'une malformation inédite. Il fait surtout écho aux *freak shows*, l'exhi-

bition, sur la place publique dans une baraque foraine ou dans un cirque, de phénomènes de foire qui ont vigoureusement participé à la culture étasunienne de 1840 à 1940. Robert Bogdan, spécialiste du sujet, qualifie cette industrie du spectacle de « pornographie du handicap » qui ballote entre merveille de la nature, monstre et prodige, et entend par ce genre d'attraction, « la mise en scène d'individus présentant des anomalies physiques, mentales ou comportementales, qu'elles soient réelles ou simulées, en vue du divertissement ou du profit » (Bogdan, 2013 ; 21). Lobo présente donc, dans sa fiction, le « *freak show* » comme l'ancêtre du « *reality show* », émission dans laquelle la Tania « difforme », entre situations spontanées, forcées et reconstituées, va se réapproprier non pas un nez normal, mais d'exception, chef-d'œuvre du monde de l'artifice.

12. L'image emblématique du *freak* et les codes de son entreprise ne se bornent pas au personnage de Tania ; ils englobent également un mode de vie, un parler, une pensée que partagent les employés de l'industrie du divertissement, eux-mêmes épris d'hyper-représentation dans leur attitude de tous les jours, de détournements continus de leur être empiété par leur paraître. Les professionnels de la « *farándula* », qu'ils relèvent de l'administration ou de l'animation, ont tous une morphologie refaite pour se surpasser et dépasser l'autre, ce qui est rendu dans le texte de Lobo par une animalisation de leurs traits et de leurs comportements :

[Toni, el Gallo, lleva] frac plateado, ojos muy abiertos, sonrisa rígida.

[...].

[Marieta] ¡Niña prodigio!

[...].

La recepcionista es una y cuarentona, acorazada con vistosa joyería de plástico fino [...].

[...].

Paty ha invertido una fortuna en cirugías para obtener los senos más grandes de México, competir en Guinness y reparar los daños colaterales en costillares y columna vertebral.

[...].

La Dirección de *Farándula* S.A. quedará a cargo de la protuberante cubana Marta De Vil, la lengua venenosa de NOS, en sustitución del defenestrado Mac Cervantes. De Vil es reconocida como la más peligrosa arpía de la industria en Miami (Lobo, 2016 ; 13 ; 88 ; 113 ; 129 ; 212).

13. Comme le précise l'historien Hervé Mazurel, le sociologue et anthropologue Marcel Mauss observait que :

[...] le corps est pétri de la culture de la société à laquelle on appartient. Ce qu'il appelait « les techniques du corps », ce sont ces façons singulières dont les

hommes, société par société, savent se servir de leur corps. Ces habitudes corporelles relèvent de traditions, sont le produit d'un dressage et varient selon les éducations, les convenances, les modes, les prestiges (Mazurel, 2016 ; 11).

14. Choisir son corps, dans un monde de plus en plus compétitif et implacable, est devenu un enjeu professionnel et un mode de vie pour l'ascension sociale. La principale matière de ce corps, au sein du média analysé par Lobo, se base justement sur le hors-norme et sur le fait d'être hors de la norme. Chez certaines femmes, se faire une place dans la télé de divertissement, c'est s'imposer comme « canon » en tant que norme esthétique corporelle et beauté hors du commun. Le renouveau de la femme fatale dont la panoplie est prescrite par les milieux de la mode et les instituts de beauté est illustré par la jeune chanteuse de pop, Marieta, recette gagnante de l'industrie du spectacle coachée par celle des cosmétiques et tributaire de la loi du commerce :

Muy pronto, Marieta se convirtió en un producto refinado y sintetizado por la industria.

[...].

Delgada, blanca, sonriente, suave cabello de color castaño, todo armonizaba con su actitud egocéntrica. Desinhibida, sin obligaciones escolares, ocupada haciendo toneladas de dinero, se convirtió en el arquetipo colegial de lo inefable.

[...].

No era la más bella, tampoco tenía la mejor voz, no era simpática ni amable ni divertida, no movía sensualmente las caderas, era simplemente la mejor: el producto más rentable del pop latino (Lobo, 2016 ; 89 ; 90 ; 92).

15. Lobo a doté son titre, « *Friquis* », d'un « q » pour mexicaniser son signifié ainsi que d'un pluriel, révélateur d'hommes et de femmes en spectacle perpétuel sur la plupart des chaînes de la télévision mexicaine : ils sont la réplique visuelle et discursive d'un « faire voir » dont le rayonnement est le substrat central, « la rareté et la supériorité », le but, mais où tous se ressemblent plus qu'ils ne se différencient. Dans cet univers de la distraction, que ce soient les *freaks* dits naturels marqués par une déficience ou une infirmité innée ou contractée à la suite d'un accident, ou les *freaks* artificiels qui agissent de leur propre gré sur leur corps pour faire parade et accrocher le regard des autres, tous incarnent ou veulent incarner un drôle de spécimen à classer dans la catégorie « original ». Ils possèdent ou s'évertuent à posséder quelque chose en plus ou quelque chose en moins. D'après Bogdan, dans les *freak shows*, les *freaks* ne se caractérisent pas seulement par « une qualité intrinsèque » ; « ils renvoient plutôt à une représentation de soi, une manière de se mettre en scène » (Bogdan, 2013 ;

18). Le roman de Lobo, en ce sens, montre que le pôle d'attraction, dans l'industrie du divertissement, relève moins de la prétendue singularité truculente de l'individu exposé que des conditions de représentation auxquelles il se plie. La scénographie de l'étalage de sa « nature » exceptionnelle, la promotion publicitaire, les montants astronomiques engagés et les retombées économiques garantissent le succès de sa monstration.

16. Il est à noter que « *freak* » en anglais ou « *friki* » en espagnol, phonétiquement, a des traits communs avec le mot français « fric » (Fernando Lobo revendique un héritage culturel et littéraire français) qui renvoie populairement à l'argent, abréviation probable du verbe « fricoter », au sens de « s'occuper d'affaires louches », « trafiquer » et sur un plan plus figuré « avoir des relations sexuelles avec quelqu'un » (Rey, 1994 ; 973 ; 974). Cette harmonie imitative, intentionnelle ou pas, synthétiserait les mécanismes de ce type d'industrie du divertissement qui, face caméra, se présente comme une grande famille et qui hors micro, pour réussir dans le milieu, pratique les petites combines, l'arnaque, la duplicité ou encore la délation.

17. Les moteurs de cette fabrique où tout repose sur l'exhibition d'une popularité à vocation strictement commerciale et dont la cote d'amour s'effondre à la moindre saute d'humeur des téléspectateurs et des sponsors, sont Tania et son nez. Toute l'ironie du roman siège dans ce nez. Dans une course effrénée aux parts de marché, il va déclencher une intestine guerre médiatique qui, à l'issue de batailles où l'on se vilipende entre collègues, va couvrir de gloire certains et s'achever en débâcle pour d'autres. « Le nez de Cléopâtre : s'il eût été plus court, toute la face de la terre aurait changé » ; cette pensée imagée de Pascal qui s'interroge sur les bouleversements retentissants qu'un fait inattendu et anodin peut avoir sur un événement historique, Lobo la transpose dans le monde du spectacle dont l'anecdote historique événementielle est à même de devenir l'une des préoccupations majeures de la société. Dans sa parodie sur l'aventure de ce nez, il montre aussi à quel point la marchandisation du corps est altérable. Elle flexibilise, fragilise et assujettit autant les promoteurs – les chiens de garde – que leurs produits – les têtes d'affiche. Tous deux sont esclaves des pulsions et des désirs dictés par les acteurs financiers du système capitaliste, lesquels un jour, dans une concurrence démentielle de la main d'œuvre, ont « le nez fin » et le lendemain peuvent aussi donner « du nez en terre ».

18. Lobo tourne, d'ailleurs, en ridicule ses personnages en multipliant les allusions analogiques à ce nez (allusions qui fonctionnent autant en espagnol qu'en français) qui va faire chavirer l'organigramme de la télévision, de la presse *people* et tenir en émoi le pays :
- Ainsi, ses protagonistes veulent tous paonner, « montrer leur nez », car ne pas se faire voir, c'est ne pas exister.
  - Dans l'industrie du divertissement, il est plus que recommandé « d'avoir du nez » ; sans flair on se « casse » vite « le nez » et on se fait « refermer la porte au nez ». C'est ce que va vivre Mac Cervantes, directeur général de l'hebdomadaire à scandale, *Farándula*. Il va, certes et dans un premier temps, « au nez et à la barbe » de ses concurrents, « faire un sacré pied de nez » à Tania, la « diva de México » (Lobo, 2016 ; 17-18), en publiant des millions d'exemplaires du joli minois amputé de la vedette qui n'osera plus, à la suite de ce tirage, « mettre le nez dehors ». Mais dans la lucarne à blaireaux, le marathon aux juteuses affaires n'a de loi que son propre profit et le « *winner* » d'hier peut devenir le « *looser* » de demain.
  - Bien que sans odorat, Tania sent la moutarde qui lui « monte au nez » et, au nom de l'humiliation qu'elle a subie, va « vouloir manger le nez » de Mac Cervantes pour le punir d'avoir « fourré non nez » dans ses affaires. Grâce à un ex-compagnon de route, épris éperdument d'elle et qu'elle va « mener par le bout du nez », elle va fouiner dans le linge sale de Mac Cervantes et lui « coller le nez » dans ses propres fredaines.
19. Cette comique récitation chorale autour de ce nez qui n'en finit pas de créer, dans une ambiance délétère, des sueurs froides aux investisseurs, publicitaires et impresarios dont le compte en banque dépend du capital-beauté de Tania, montre combien tout ce petit monde parfaitement léché à l'écran « se bouffe le nez » à un moment où une faillite est sur le point de leur « faire un pied de nez ». Il est certain, du reste, que Tania, parée de ses flamboyants falbalas et de ses clinquants bijoux, braquée constamment sur ses miroirs et sur l'image de produit de beauté que lui réfléchit l'univers aplati de la télévision, et éduquée par la prose thaumaturgique des cosmétiques, « ne peut pas voir plus loin que le bout de son nez ». Ce nez est à la fois la quintessence de sa féminité et sa bestialité lorsque, à force d'être incisé au scalpel, il est littéralement « croqué ». Comme le notifiera à la presse son ex-chirurgien qui l'avait mise en garde contre cette opération à risque, cette avarie technologique lui « pendait au nez ».

20. Sans ou avec, Tania répond au registre exotique des « *freaks* », tant elle a été charcutée par les râpes et les ciseaux. Suite à la restauration de son nez, elle est une perle de perfection miniaturisée, un nez improbable d'un graphisme épuré digne d'un manga, style Princesse Mononoké de Hayao Miyazaki, dont la sensation réside essentiellement sur ses contours trop fins, trop purs pour être authentiques :

Tania permanece quieta detrás de las indescifrables gafas reflejantes. Pelo amarrado en larga cola de caballo, gorra y pants con el logo de Christian Dior, muy parecida a una de sus réplicas de plástico: naricilla finísima, afilada hacia lo inverosímil, la caricatura japonesa del estereotipo occidental; [...] (Lobo, 2016 ; 210).

21. Le nez de Tania tient alors de ce prodige, de ce merveilleux qui suscite l'admiration, comme l'est l'ensemble de son corps. Dans le roman, sa première apparition télévisée s'apparente à une silhouette de papier de luxe, si fine, si lisse que le téléspectateur a la sensation d'être un éléphant dans un magasin de porcelaine. Cette perception montre de quelle manière la télé nous fait croire que le réel correct, ce à quoi il faut aspirer pour resplendir et être dans le coup de la « modernité », et donc de la « normalité », se trouve à l'écran, et ici dans le désirable visage de Tania ; un visage angélique, sans taches pigmentaires, qui ne sue pas, ne boutonne pas, ne plisse pas, canonisé par la fabrique de la chirurgie :

Tania aparece agitando en lo alto la mano izquierda, como si acabara de ganar Miss Tamaulipas. Diminuto conjunto de licra amarillo vibrante, cintura imposible, dos blanquísimas hileras de dientes en un rostro lozano y radiante que con-tradice cualquier acta de nacimiento (Lobo, 2016 ; 12).

22. Ficelée de superlatifs absolus et d'épithètes emphatiques énoncées en partie sous un chiasme, cette description, malicieusement euphonique, présente Tania comme l'exception qui confirme la règle. Son exceptionnel physique va à l'encontre de la physionomie générale des téléspectateurs, loin de la perfection et donc, proche du défaut. Tania se croit extraordinaire parce que des gens dits « ordinaires » lui donnent du crédit. Elle leur prouve par son existence phénoménale qu'il est possible de contourner la règle, à savoir suivre son physique originel en le rendant « original » au moyen de quelques distorsions et inconduites qui sont plutôt régulières chez elle, mais pas seulement.

23. En effet, des spécimens comme Talia, dans l'industrie du spectacle, sont, selon Lobo et au Mexique, des irrégularités presque en règle : on se

retape la tête pour se taper la tête du confrère et/ou de la consœur, et ce à coups de règlements de comptes. On constate, tout d'abord, que l'idée du « *freak* », à savoir de l'étrangeté, de la prouesse étonnante, d'une allure sans pareil, est omniprésente chez les gens du spectacle et leur entourage. Leur volonté tenace de se différencier des autres, d'occuper la une des magazines, de tenir les rênes de certaines émissions, d'être adulés et courtisés comme des êtres providentiels, les presse d'être au top d'une certaine performance qui consiste à rivaliser entre eux corporellement. *Miss*, présentateurs, figurants, managers, scénaristes, chanteurs, choristes, secrétaires, *factotums*, rares sont celles et ceux qui n'ont pas connu le *lifting*, le *micro-lipofilling*, la liposuccion, la mammoplastie... ; un effarant catalogue ambulant de ce que la plasticité dite « réparatrice » fabrique pour le meilleur comme pour le pire. Ces diverses chirurgies supposées particulariser et enjoliver le succès de leur physique, à force d'en abuser, les uniformisent dans leurs expressions faciales et leur allure. Ainsi, dans le roman, maintes femmes, qui ont été « trafiquées », font la une de certaines revues, défilent dans des *castings*, travaillent comme hôtesse d'accueil à la réception du cabinet d'un dirigeant ou occupent parfois la tête d'une administration. Or, le narrateur ne s'attarde guère sur leurs portraits affublés d'expressions stéréotypées (« *rubia oxigenada* » ; « *fortuna en cirugías para obtener los senos más grandes de México* » ; « *una morena exuberante* » (Lobo, 2016 ; 113 ; 129 ; 170) qui riment avec des slogans publicitaires. Il les décrit de manière parcimonieuse comme s'il lui en coûtait de les distinguer, comme s'il se sentait à court d'arguments pour y déceler leur véritable personnalité. Ce ressort d'économie narrative insiste sur le caractère interchangeable de ces filles en perte de leur aspect distinctif et traduit le monolithisme occidentalisé de ces profils en quête finalement du même profil. Les hommes ne sont pas épargnés : silhouette longiligne, cheveux châtain, yeux clairs, sourire rigide (Lobo, 2016 ; 160 ; 13) et santé astreinte à un régime *vegan* (« *ensalada de lechuga, espinaca y albahaca con aderezo de ajonjolí y pedacitos de berenjena* » [Lobo, 2016 ; 53]), qui est la diète adoptée par Mac Cervantes.

24. Ces hommes et ces femmes, en se réinventant dans les contraintes alimentaires et dans les salles d'opération, se rangent du côté d'une hybridation proche de l'animalité qui tend à une impression de monstruosité. Les comparaisons ou les métaphores bestiales qualifient, comme nous l'avons vu, beaucoup de personnages dont l'anatomie étirée, syncopée, rembourrée

manifeste presque un croisement d'espèces qui soit concentre le surfait – parent du sublime et du divin –, soit le contrefait – la marque du disgracieux et du cabossé. Tania en est le label substantiel avant et après la refonte de son nez : « La diva inmutable. El problema consiste en su voz. Tras la operación ya no suena cavernosa. Ahora es más aguda y nasal. Demasiado nasal, tal vez. A falta de símiles más eficaces, apuntemos que suena parecido al graznido de un pato » (Lobo, 2016 ; 211). Ses courbes charnelles et sensuelles cohabitent avec une brutalité animale qui sous-entend que Tania met toute sa foi dans le pouvoir possible – mais limité – de la médecine. Elle chercherait une médecine qui exercerait les modifications qu'elle veut faire subir à sa nature afin de composer l'apparence à laquelle elle aspire. Cette servitude totale à son physique prétend à une transcendance qui mettrait en échec les dégénérescences normales dues au vieillissement. Cet orgueil la conduit à un « gigantisme », « produit d'une infirmité, non d'une supériorité » (Clair, 2012 ; 93) comme l'illustre le désaccord, suite à son opération, entre la frappante perfection de son allure et sa voix frappée d'une repoussante et inhumaine sonorité.

### **3. « De la parodie de la réalité à la réalité du parodique » : du mélodrame et du *kitsch* en continu**

---

25. Lobo dépeint, de façon débridée, une vedette disproportionnée dans son corps, dans sa tête et dans son rapport aux autres dans le but d'amuser le lecteur et lui faire (re)voir ce qu'il voit tous les jours à la télévision mexicaine : des créatures qui se déhanchent dans une émulation contagieuse pour prôner des articles qui renvoient la femme à son tour de poitrine, à sa culotte et à ses casseroles. Toutefois, il démontre aussi que la supposée « monstruosité », qui était la grande mangeaille des *freak shows*, ne se restreint pas au télévisuel. En effet, le hors-écran est devenu lui-même, pour certains animateurs-télé, un prolongement, dans leur réalité, de leurs faux semblants et simulations de plateau. Ils y poursuivent une scénographie poussée à l'extrême jusque dans les aspects les plus intimes de leur vie et sont pleinement dans la « *reality* », c'est-à-dire dans une mise en scène perpétuelle de leur quotidien dans ses abords les plus pathétiques et les plus sordides.

26. Commençons tout d'abord par l'organisation et le déroulement du *reality show* destiné à regagner l'intérêt de l'audimat en redonnant du volume au nez de Tania. Tant dans la préparation que dans la marche de l'émission tout n'est qu'exhibition. L'exhibition, nous dit Robert Bogdan, « est par définition une imposture » (Bogdan, 2013 ; 21) ; elle est la représentation du faire apparaître, de l'apparaître, de répandre quelque chose pour autre chose, de sur-maquiller, sur-employer, sur-nommer pour divertir et faire croire que ce qui est sur-joué ne l'est pas. L'idée du *reality show* autour du nez de Talia naît dans le gratte-ciel doré du siège de Telemanía, baptisé par le narrateur comme « olimpo tropical de los dioses televisados » (Lobo, 2016 ; 112). L'autorité financière et l'hégémonie médiatique de Telemanía se concrétisent, d'une part, dans le positionnement géographique de cette dernière : l'entreprise trône, en effet, au Nord de la ville, en retrait de la populace qu'elle méprise, mais qui l'enrichit en étant sa plus fervente clientèle et fonctionne comme une tour de contrôle en plongée sur le reste de la capitale. D'autre part, cet édifice, d'une massive et labyrinthique architecture protégée par un système de sécurité dernier cri, se compose de bâtisses flexibles dont la souplesse d'urbanisation obéit aux lois fluctuantes du marché de l'offre et de la demande et rappelle à ses locataires que le succès se fabrique et s'avère une histoire de gros sous. Dans une structure hiérarchique pyramidale, il montre aussi que si l'ascension est ardue, l'échec – le flop d'une émission, et donc la chute –, est du domaine du plausible mais peu pardonnable. Mac Cervantes, par exemple, directeur tout de même d'un magazine aux profits très juteux, lorsqu'il est convoqué dans cette forteresse par son supérieur, Pepe Ortigoza, s'y rend avec une crainte servile et s'y juge comme un élément encombrant. Il ne correspond pas encore à la norme du triomphe exemplaire puisque sa carrière comporte toujours des imperfections : il n'occupe pas la place d'Ortigoza, lequel, plastronnant au centre de son bureau pour mieux étriller son interlocuteur, peut, *via* un seul mot, lui briser sa zone de confort. Mac Cervantes est, aux yeux d'Ortigoza, un homme « imparfait », étant donné qu'il ne peut « gozar », comme l'indique son patronyme « Ortigoza », d'un triomphe complet. Le génie pour que la chaîne « ne pique pas du nez » vient, au demeurant, de lui, étant donné qu'il est le concepteur du projet de repêchage du nez de Tania, dont Mac Cervantes a précipité la destitution. Ortigoza dispense à ce dernier, dans un jargon qui amalgame pêle-mêle sociolo-

gie et *marketing*, une conférence sur le rêve qu'a le consommateur d'échapper à sa réalité, alors quoi de mieux que de lui offrir du « *reality* ».

27. Le spectacle est partout et il faut y impliquer les téléspectateurs en tant que consommateurs permanents pour discipliner leurs besoins même s'ils n'en ont pas les moyens financiers et organiser en permanence leur désir de posséder ce qui leur est partout représenté (Badiou, 2016) : « Todo habitante del país, aún sin desearlo, sabrá que la diva de México está pasando por un drama de la vida real y un milagro de la ciencia aplicada, y podrá constatarlo a través de la transmisión continua las veinticuatro horas por televisión de paga » (Lobo, 2016 ; 118). La télé-spectacle assure l'éducation de ses usagers et les place sous l'autorité d'un bien-être porté sur le chic et la légèreté, les biens acquis et la beauté. Cette entreprise d'homogénéisation culturelle table sur une nouvelle forme d'élitisme qui prône la méritocratie de la fortune et du physique. L'objectif du *reality* consiste à « montrer » au peuple mexicain – le peuple est le « *rating* » (Lobo, 2016 ; 114) – le « camino del éxito » dont la voie royale est l'écran, car « el mundo tangible es sólo lo que sale a cuadro. Si no estás a cuadro no existes » (Lobo, 2016 ; 115 ; 120). Ce sera, sous le feu des projecteurs, la réhabilitation d'un corps sur l'autel de la beauté ; beauté appréhendée comme réussite sociale. Le nom du programme « *Tania de todos, el reality* » traduit l'immersion totale du public dans le *reality* de Tania, autrement dit la mise en spectacle de son parcours privé et professionnel et la théâtralisation de la réalité de son opération chirurgicale. Le titre de cette émission implique Tania non plus comme individu mais comme produit de consommation au service de tous les regards, quelle que soit la couche sociale puisque la télé, et dans le cas présent de divertissement, détient ce pouvoir démiurgique de se couler partout, de délasser et flatter le pauvre comme le riche.

28. « *Tania de todos, el reality* », dans sa codification, exacerbe les vestiges du « *freak show* ». Le plateau est une reconstitution du monde médical ; du cabinet du spécialiste à la salle d'opération en passant par le laboratoire de recherche qui travaille sur la régénération cellulaire sans oublier quelques accessoires nutritionnels – un buffet de salades garnies – afin d'assurer sainement la concentration de l'équipe chirurgicale pluridisciplinaire. Celle-ci, qui regroupe entre autres les domaines de la biologie, la nanotechnologie et la chirurgie plastique, est orchestrée par Quish Karwinski, un scientifique de nationalité polonaise dont l'origine européenne n'est là que pour donner davantage de crédibilité et de hauteur à cette mis-

sion réalisée « en el tercer mundo ». Comme dans les premiers *freak shows*, le *reality*, au-delà de se présenter comme un événement inédit et de brandir Tania comme un « échantillon » unique en son genre, nécessite aussi la caution de personnalités ou d'institutions politiques et culturelles fiables et reconnues pour inoculer au spectacle sensationnel de l'instruction et du sérieux. Dans le décor, qui veut fasciner et réjouir le regard, s'agglutine toute une représentation discursive, qui se veut, elle, formatrice et théorique. Comme le souligne Bogdan dans son historiographie sur les *freak shows*, « le flacon importait tout autant que son contenu » (Bogdan, 2013 ; 21). Si Karwinski va reprendre le nez comme si c'était un film d'actions en entreprenant une sorte de course contre la montre pour sauver le nez de la diva, il soigne particulièrement ses paroles scientifiques qui l'investissent d'un savoir et d'un prestige non négligeables. Le *reality* est entrecoupé de séquences érudites composées de *speechs* préparés avec sérieux pour authentifier et mettre en évidence le phénomène qu'acteurs et observateurs vont vivre à l'unisson. Ces discours passent pour ardues et minutieuses alors que leur prétention n'est là que pour éblouir les téléspectateurs, sans que ces derniers en saisissent le sens :

Quinto segmento. Ha llegado el turno de Quish Karwinski. Con fondo de música electrónica, se exhiben los tejidos orgánicos de la diva, registrados por una cámara de alta definición conectada a un microscopio láser. Desde un recuadro ubicado en la esquina superior izquierda de la pantalla, el doctor Karwinski pretende ilustrar a los legos sobre los principios básicos de la regeneración celular. Habla un perfecto español con curiosas inflexiones eslavas.

[...].

El tratamiento desarrollado por Karwinski consiste básicamente en extraer cartílagos de una costilla y modificarlos mediante nanotecnología, reubicando los átomos que constituyen el protoplasma para formar polímeros que conformen la estructura de un órgano nasal. Este órgano será implantado y cultivado en el rostro de la paciente, mientras se inoculan células madre en cantidades industriales.

Las células madre poseen una capacidad casi ilimitada de reproducción por mitosis. Se encuentran en todos los organismos multicelulares. Mitosis es la división de una célula para formar otra célula idéntica. Mediante manipulación genética, Karwinski puede reprogramar estas células en el laboratorio, de modo que muten en células diferentes y especializadas que migrarán a la superficie del área atendida, dividiéndose y diferenciándose para generar millones de células epiteliales que formarán capas, las cuales progresivamente originarán una estructura con todas sus cavidades y conductos. Al mismo tiempo, otras células se convertirán en vasos sanguíneos, tejido adiposo y sistema linfático, todo aquello que terminará por conformar una nariz (Lobo, 2016 ; 162 ; 163).

29. Ces phrases interminables où s'enchaînent subordonnées circonstancielles et propositions relatives, le tout dans un lexique spécialisé et abstrus,

incompréhensible pour des non spécialistes, garantissent l'appellation médicale du *reality*. Plus c'est inintelligible, plus c'est sérieux, plus c'est sérieux, plus c'est respectable. Bien évidemment, toute cette indigeste homélie a un objectif avant tout lucratif. Le praticien se fait une excellente auto-propagande et éveille des envies chez ses auditeurs qui voient dans cette chirurgie la recette miracle pour pallier toutes leurs « insuffisances » physiques. De plus, le théâtre des opérations est agrémenté d'une litanie de logos de divers laboratoires rendue dans le texte sous l'effet d'un catalogue de réclames pharmaceutiques (« Novartis, Merck, Ciba Geigy y Bayer » [Lobo, 2016 ; 164]) qui vendent à la télé du rêve médicalisé. L'émission devient la plateforme de promotion de toute une industrie qui gère les produits de santé. Peau, alimentation, grossesse, douleur, sommeil, virus, cancers, les laboratoires pharmaceutiques veillent commercialement sur les téléspectateurs pour corriger leurs maux, améliorer leur silhouette, vaincre la maladie, les rendre « heureux ». Ces produits relèvent de la dynamique du *freak show* : ils accentuent, chez Tania, son allure inouïe, et, chez l'audi-mat, les effets miraculeux de leur traitement.

30. Le bloc opératoire qui a été restitué pour les besoins du *reality* se rapproche grandement d'une piste de cirque : « El quirófano es una gran conferencia cubierta por un domo hemisférico de acrílico transparente » (Lobo, 2016 ; 164). Entouré de gradins occupés par le public, Karwinski entre en scène afin d'accomplir son numéro : dompter le corps humain « atrophié » et le dresser pour lui redistribuer toute sa complétude. Si le principe de réalité se fonde sur un acte médical authentique, il faut en accroître la vraisemblance en avivant l'affabulation ; il faut contrôler la réalité en y parsemant quelques touches de fiction. Ainsi tout est mis en œuvre, lors du pénultième chapitre du roman, pour enivrer la curiosité du téléspectateur, le tenir en haleine et provoquer en lui une attente fébrile et angoissée. Les ingrédients du *thriller* jalonnent le scénario qui raconte le prélèvement périlleux des cellules qui aideront, comme l'explique Karwinski, à la reconstruction du nez de Tania, dont la gravité du moment est encadrée par un gros plan. La tension s'enflamme et le plateau dégénère en un sauvetage scabreux avec la présence de caméras mobiles qui captent en plan rapproché « una jeringa enorme » (Lobo, 2016 ; 186) assistée de deux aiguilles prêtes à tenter l'opération de la dernière chance. La dramatisation atteint son climax au moment où le fond musical, subitement strident, s'accélère, imitant le rythme cardiaque hors de contrôle de la diva, prise d'une crise de

convulsions. Se succèdent alors des mini-cascades sur le plateau : enjambée du médecin pour enserrer la patiente, saisie « jamesbondienne » d'une super-seringue pour abattre l'ennemi intérieur, instructions alarmistes déclamées en polonais pour insister sur l'enjeu international de cette mission. Mais attention, l'opération se déroule à la télé, le principe de *reality* prime sur la réalité. L'effroi ressenti dans cette ambiance électrique où la protagoniste apparaît moribonde, est suspendu par des spots publicitaires qui poursuivent l'éducation consumériste de l'audimat. Ils lui vantent avec grandiloquence, et sous forme d'inventaire et de notices, les vertus d'une kyrielle de médicaments accessibles sans ordonnance pour guérir son stress, ses maux d'estomac, ses troubles d'érection :

El doctor Karwinski comprende perfectamente las necesidades del productor Wu, el mecanismo de atracción, la sublimación del *reality*: pasar de una situación incómoda a un estado fuera de control.

Comerciales.

[...].

Noventa y ocho por ciento de los televidentes mexicanos están mirando esa publicidad. El país entero es la sala de espera de un pabellón de urgencias. Al regreso de la emisión, Karwinski anuncia que el paciente se encuentra estable y fuera de peligro. La biopsia fue un éxito. El científico se ve aún más siniestro cuando está alegre.

Y el conductor exclama:

—¡No olviden, queridos amigos, que pueden seguir la transmisión continua a través de nuestra señal de cable! (Lobo, 2016 ; 186 ; 187).

31. Tout l'espace audiovisuel du téléspectateur, mis sous pression moyennant les ressorts du suspens et des films anxigènes, est habité par un supermarché de l'automédication qui se revendique comme le graal qui lui permettra de se relever de cette douloureuse épreuve. À l'origine, les montreurs de bêtes et d'individus à l'allure prétendument bizarre exposaient leurs « monstres » dans des baraques foraines. Ils tentaient aussi de vendre à la criée des tickets aux badauds en les persuadant de la nature pittoresque et incroyable de leur « attraction » grâce à des boniments ampoulés destinés à piquer leur curiosité. Toute cette tartuferie a été remplacée dans le *reality* par des assauts publicitaires particulièrement virulents, mécènes de l'émission et qui commercialisent le « drame » de Tania afin de stimuler l'écoulement de leurs marchandises. Tania est l'emballage qui aguiche l'appétence pour les articles promus.
32. Le matériel promotionnel de l'émission se prolonge dans des scénettes biographiques qui viennent interrompre, dans les instants les plus inquié-

tants et poignants, le cours de l'aventure scientifique. Cette pratique vient également du *freak show* où l'avant-spectacle nécessitait un descriptif théâtralisé et enjôleur des données familiales, médicales, voire professionnelles du « *freak* » ; ce descriptif était là pour sculpter l'image à vendre. Dans le cas de Tania, toute sa vie est passée au crible, non pas pour en dévoiler la totalité mais pour en caviarder toute la médiocrité et l'élever à un destin exceptionnel. Ainsi, ses prestations pathétiques dans les nanars de la télé, sa popularité bercée de scandales sont tues ou grimées en *self-made-women* où l'on voit Tania quitter son « bled » pour ensorceler la capitale. Son histoire est racontée sous des atours mélodramatiques qui ne sont pas sans rappeler les pratiques de mise en scène des « *telenovelas* » dans lesquelles elle a joué. L'anagramme « Una diva, una vida » (Lobo, 2016 ; 161) matérialise cette superposition et fusion entre fiction et réalité pour façonner le *reality*, une vie adaptée à la mise en scène du drame et du romanesque qui affecte tout aussi bien la vie politique :

Además, las diferentes estrategias de melodramatización de la política y cultura también ayudaron a que el melodrama se erigiera en la sensibilidad de mayor difusión en las últimas décadas, lo que derivó en una fusión de modelos de sensibilidad e interpretaciones, en la imposición de un tipo de discurso político y cultural que podríamos caracterizar como realismo melodramático y que se encarga, en términos generales, de hacer coincidir cualquier realidad con la interpretación melodramática de la misma (Ogarrio, 2018).

33. La scénographie choisie du *reality* de Tania magnifie à la fois le tourment affreux qui affaiblit la diva et sa promise sortie héroïque. Les blouses blanches, presque fantomatiques, qui l'entourent tranchent avec son ténébreux peignoir en dentelle. Une atmosphère digne du roman gothique plane sur le plateau de télévision, où, entre vagues de pénombre et de clarté, Tania, endormie et allongée, incarne la jeune fille sensible et persécutée par une action maléfique qui la mue en une chimère, tandis que Karwinski et son équipe doivent défier les secrets de la science pour gommer le personnage terrifiant qu'elle est devenue et ressusciter en elle la femme fatale. Karwinski est ce *deus ex machina* qui va mettre en déroute la bataille tragique que mène Tania avec son nez. Le corps momifié et anesthésié de celle-ci repose sur un fauteuil Louis XIV ; il rappelle au public le pouvoir souverain de la diva de Telemanía, qui mettra tout en œuvre pour tenir en échec l'épreuve qu'elle est en train de subir – car telle est la devise des paladins de la *reality* –, ainsi que son aisance matérielle qui est là pour émerveiller les téléspectateurs et compenser l'« infériorité » qui la touche.

34. Alors que Tania est alitée, et à quelques heures de l'offensive chirurgicale, ses amis célèbres sont invités à parler d'elle. Accompagnés d'une partition romantique pour piano, ils exaltent, aux larmes, par de nobles sentiments et une prose mielleuse, les mérites et les dispositions fécondes de celle qui risque sa vie médiatique pour un nez ; ils veulent émouvoir le public : « Tienes una fuerza admirable », « Dios está contigo », « Eres una estupenda compañera de trabajo y una excelente amiga, pero por encima de todo... eres una mujer generosa » (Lobo, 2016 ; 162). Dans cette hagiographie vaselineuse où sont cités miséricorde et héroïsme (deux ingrédients narratifs du mélodrame classique) et une recrudescence de louanges, Tania avoisine la « surfemme » ; et en ce sens on peut effectivement dire qu'elle est « surfaite ». Si ces louanges participent du scénario bien rodé du coup de bluff (et plus c'est gros, plus les gens y croient) pour désavouer le quotidien d'une Tania décrite comme lunatique, acariâtre, malveillante, grippe-sous et briseuse de ménage, sa qualité de « mujer generosa » à la fois ment et ne ment pas, puisque ses formes, sa poitrine, le sont, « généreuses », et forgent toute la reconnaissance de son succès.
35. Le système d'oppositions propres au mélodrame conduit, sous une tournure subversive, le récit de vie de Tania. Lobo singe une variante de Cendrillon qui a trouvé chaussure à son pied avec le prince des médias pour mener sa vie de château. Ainsi, dans Tania racontée par la télévision, on use de verbiage et de combines pour tempérer et écarter tout ce qui serait susceptible de souiller l'image de la diva à l'heure où elle doit être rafistolée et ainsi galvaniser l'audience de la chaîne. Lobo puise dans le langage religieux (fidélité, fécondité, foi, sacrifice) et binaire du Bien et du Mal des mélodrames les plus mièvres pour dégommer avec une verve corrosive le portrait grotesque de Tania :
- Ses amours volages ou cupides n'ont pu venir à bout de sa « fidélité » pérenne à Telemanía, qui en a fait sa créature et à qui elle doit tout ; cette fidélité la gratifie d'une sainteté du travail bien accompli.
  - Stérile dans son jeu d'actrice, la « fécondité » de son talent réside dans les performances esthétiques de son corps, une sorte de « pondeuse » du bistouri.
  - Ses relations houleuses avec la presse et son personnel d'encadrement sont pardonnées par l'ardeur de sa « foi » en son public.
  - Quant à son sens du « sacrifice », il est relayé par une dramatisation du

protocole médical auquel elle doit s'astreindre et où on la voit, dans un souffle de terreur, pratiquement agonisante, les bras levés au ciel comme implorant la grâce du Seigneur, dans la position d'un corps gisant qu'on rapièce et qui imite les tremblements du « monstre » assemblé et raccommo­dé par le savant Victor Frankenstein.

36. Lobo va à rebours du mélodrame traditionnel qui exalte sur le plan moral les valeurs catholiques. Dans le drame qui affecte Tania qui, de par sa condition physique extrême, personnifie un état moral extrême dont raffole la télé­réalité, à savoir la souffrance (des autres), ce n'est pas l'esprit qui triomphe, mais la chair et, ici, le péché du corps fétiche et stéréotypé. Comme dans la plupart des mélodrames, le dénouement se solde par des signes rédempteurs, ici vus sous la bénédiction de la *peopolisation* : le salut de la diva arrive par la délivrance de son état d'imperfection (péché capital dans l'industrie de la télé et de la mode), après avoir sacrifié son corps à la chirurgie esthétique à même de redonner aux formes humaines décaties de la sève et de la fringance. Le salut a été possible parce que la « télé-juge », redresseuse de torts, l'a voulu. La télé magique du divertissement, à coups de gages scientifiques, de culot, de fanfaronnades et en toute décomplexion, rachète et corrige les travers en vertu des valeurs de l'argent. Ses marques de fabrique sont la démesure et la contrefaçon pour créer la parodie de la réalité qui accouchera, tel que le commentait Carlos Monsiváis, de « la réalité du parodique » (Monsiváis, 1994), point final du roman de Lobo et dont Tania est la suprême incarnation.

37. Tania, c'est le modèle possible de l'ascension sociale conditionnée par la renommée (aussi inconsistante soit-elle), l'argent, les toilettes d'apparat, les relations mondaines et l'accumulation de biens.

La richesse – rappelle le couple de sociologues Pinçon-Charlot – est multidimensionnelle. Si l'argent est une condition nécessaire pour entrer dans le club des plus riches, elle n'est pas suffisante. L'argent doit s'allier, pour sa propre légitimation, avec de la richesse culturelle, de la richesse sociale et de la richesse symbolique, ce prestige qui vient parachever l'appartenance au « grand monde » (Pinçon et Pinçon-Charlot, 2013 ; 139).

38. Le statut de nouvelle riche de Tania se doit d'être intellectualisé et « culturisé ». Il est effectivement conforté par l'ornementation d'objets d'art totalement hétéroclites dans le décor du *reality show*. Au premier abord, ces objets honorent le succès professionnel de Tania, mais, au fond, ils dénoncent une richesse dont le but est de s'offrir en spectacle, tout en étant

dénuée d'instruction et de sens, comme en témoignent ces miscellanées tape-à-l'œil qui épatent le public tout en étant un ramassis de tout et n'importe quoi : « hay piezas de arte sacro novohispano junto a la imitación de un sarcófago egipcio » (Lobo, 2016 ; 140). Cette diffusion surchargée d'accessoires et de matières où cohabitent la camelote et l'inestimable schématise les traits dominants du *freak show* et sa version moderne, le *reality* : l'inauthenticité, le mauvais goût et la médiocrité, le tiercé gagnant d'un certain « *kitsch* » médiatique qui résonne dans le prénom de « Quish » Karwinski, lequel, en tant que seul maître à bord, va mener la victoire du vaisseau désemparé de Tania. L'esprit consumériste et affectif de ces divertissements en appelle au *kitsch* le moins profond et le plus fonctionnel. Le terme « *kitsch* » viendrait de l'anglais « *sketch* » qui signifie à l'origine « esquisse, dessin rapide » et a pris le sens de « courte scène rapide, généralement comique, représentée au théâtre, au music-hall et au cirque », ou bien procéderait de l'expression allemande « *etwas verkitschen* » (Kulka, 2011), à savoir vendre à bas prix. Le programme du *reality* « *Tania de todos* » s'affiche comme un agglomérat de ces diverses acceptions : une diffusion par feuilleton et en direct de séances de composition dramatique forgées dans un langage simple et dont la représentation doit être rapidement et facilement reconnaissable quel que soit le patrimoine social et culturel du téléspectateur. L'identification avec l'image montrée doit être immédiate et susciter des émotions à portée universelle. Ainsi, le *reality* de « *Telemanía* » renvoie à des objets ou des espaces connus de tous et étalés de façon stéréotypée : le bloc opératoire comme le lieu de l'urgence, du péril et de la délivrance ; le fauteuil Louis XIV ; les peintures de collection ; le sarcophage égyptien ; tous ces accessoires disparates entérinent la fortune de Tania, attribut inhérent à toute diva.

39. Elle-même dans son *show* de *comeback* se déhanche dans une tenue qui condense la haute-couture parisienne (« gorra y pants con el logo de Christian Dior » [Lobo, 2016 ; 210]), la figure de la princesse Iztaccíhuatl (« ataviada con un diminuto conjunto de pedrería púrpura y un descomunal tocado de plumas de quetzal, aparece la diva » [Lobo, 2016 ; 213]) autour d'un décor reproduisant le « Templo mayor » de la capitale aztèque, Tenochtitlán. Tous ces enjolivements parlent au public mexicain puisqu'il les associe aisément à l'histoire préhispanique du pays ainsi qu'aux lieux communs de la mode, soit la capitale française et ses créateurs. Ces artifices

signalent immédiatement la cérémonie de déification de Tania qui a réussi à braver l'adversité comme l'attestent :

- la scénographie de l'enceinte sacrée de Tenochtitlán ;
- le glamour et le chic liés à toute diva avec la griffe de Christian Dior collée à ses fesses ;
- sa houppe de plumes de Quetzalcóatl qui l'associe à un symbole patriotique.

40. Dans cette auto-référentialité où c'est Tania qui est célébrée, dans cet agrégat d'images médiatisées que le corps de la diva célèbre, chaque téléspectateur n'est pas dépaysé puisque les images associées à Tania disent un monde qui a existé ou existe déjà. De même, chacun voit un monde surdimensionné dans ce qu'il croit être le beau, la gloire, le bonheur. Dans ce spectacle de clôture, regard et ouïe sont mobilisés à plein temps. Tania représente le pièce maîtresse du système d'une méritocratie où la médiocrité, tant qu'elle est attractive, amusante et vendable, peut devenir un motif de talent. Comme femme « meublée » dans son hétérogénéité physique et vestimentaire, ainsi que dans la démesure de sa carrière médiatique, elle véhicule aux téléspectateurs les nouvelles valeurs spirituelles créées par la société industrielle, celles de posséder, d'absorber et de consommer. Tania, avec son histoire, a colmaté le temps libre de ceux qui l'ont suivie par procuration audiovisuelle, en aiguisant leurs sensations comme s'ils participaient à un film d'actions, sans qu'ils fassent le moindre effort physique, sans qu'ils se dépensent intellectuellement. Elle les a assaillis de principes de sérénité en sponsorisant le confort corporel par la médicalisation de la réussite et de la félicité. Elle leur a montré que la possession ostentatoire d'objets nobles était le signe d'un savoir et d'un statut social.

41. Pour Lobo, Tania est l'objet *kitsch* par excellence qu'on consomme en toute passivité mentale et paresse spirituelle, créée pour le marché, soumise aux lois du marché et dont le métier est de faire croire que chaque problème peut être vaincu par un objet, qu'il y a un objet pour chaque difficulté (Kulka, 2011). Et si les téléspectateurs-consommateurs ne peuvent s'acheter ni le nez de Tania, ni son luxe, ils auront l'opportunité de l'approcher par écran interposé ou de se procurer les gadgets à l'effigie de la diva pour

éprouver au plus près le monde désiré que désirent pour eux les magnats de « Telemanía ».

#### **4. Se faire voir à tout prix : l'industrie culturelle de la monstration**

---

42. L'industrie du spectacle remplace donc le *freak show*. Ce glissement d'épiphénomènes de « difformités » diverses vers la spectacularisation de l'intimité de « vedettes » dont la notoriété ne dérive que des retentissements de leur vie privée, se lit dans le contenu de la presse *people* d'aujourd'hui. Lobo évoque cette évolution dans l'un de ses premiers chapitres, « Un tabloide sin escrúpulos », où il décrit la carrière ascensionnelle de El Bello Roque. Indic-mouchard de la vie trépidante des stars, ce dernier a innové sa revue, appelée autrefois « *Fenómeno* ». Spécialisée initialement dans la ménagerie d'hommes et de femmes casés dans la catégorie de la « bête humaine » de par leur prétendue dysmorphie, elle est désormais tournée vers le ragot vipérin et perfide, comme l'indique d'ailleurs son nouveau nom, « *Calumnía* ». De l'ère de la monstration de ce qui était pointé comme « anormal » où l'on affichait des êtres comme perçus entre la race humaine et animale, on est entré dans le fiel du dénigrement et de la délation en fouinant dans les poubelles des célébrités. De la « déformation » physique, on a dévié vers la déformation de certains réels pour les romancer, dramatiser, surestimer ou les déshonorer depuis l'inflexion du Vaudeville, du Mélodrame ou du Grand-Guignol. Mais la thèse de Lobo outre-passe cette dichotomie et se prononce pour un syncrétisme de ces deux genres d'exhibition, le *freak show* (l'exhibition d'êtres humains considérés comme sortant de l'ordinaire) et le *reality* (la spectacularisation de la vie privée), tel que l'illustre l'hebdomadaire « *Farándula* » de Mac Cervantes où ce n'est pas forcément le scandaleux, l'« abominable », « qui heurte la raison » ou fait « scandale ».

43. Ce magazine est truffé d'annonces qui appellent à un corps sculpté dans le superlatif de la symétrie et du perfectionnement moyennant des corrections conçues et vendues par la science pharmaceutique, médicale et sportive. Ces campagnes publicitaires qui constellent la lecture de « *Farándula* » donnent la riposte « sanitaire » aux troubles physiques qui soulèvent, au XXI<sup>e</sup> siècle, l'indignation notamment de ceux et celles qui ont le

statut de « stars » : de la cellulite, de l'acné, des rides, des dents tachées, une poitrine flasque... L'un des scandales serait donc d'être conforme à l'ensemble de l'humanité, d'accepter le processus évolutif des modifications d'ordre physique. La notion de « monstrueux » est ici repoussée vers un corps normal assujéti avec le temps à des altérations, voire, des dégradations et, par conséquent, à des imperfections. Le corps naturel, et dès lors non retouché et imparfait, n'est pas considéré comme performant, attractif et victorieux face au corps tronqué, livré à toutes sortes de manipulations, mais qui, athlétique, siliconé, lifté, apprêté, endosse un destin d'idole juvénile. L'addiction à cette quête du *body buildé* aveugle ses soupirants et ses adeptes ; eux-mêmes ne s'aperçoivent pas que l'excès de chirurgie esthétique concourt à la fabrication de « nouveaux monstres ». Lobo observe pourtant que le plus monstrueux, ce sont leurs comportements contraires à la simplicité, à la sincérité et au respect reflétés, avec l'esprit ludique, dans quelques spéculations onomastiques où les noms propres démasquent les personnes qui les portent et en détachent les facettes « malpropres ».

44. Certains prénoms sont sous le coup de l'apocope comme celui de Mac Cervantes qui occulte « Macario », moins charmeur, moins tendance. Mac Cervantes préfère se doter d'une consonance moderne et légendaire, celle de l'ordinateur star de la marque « Apple » avec qui il dialogue plus qu'il ne le fait avec l'espèce humaine. Quand il la côtoie, l'espèce humaine, il la toise, la trompe ou exerce avec elle ses fantasmes sexuels les plus délirants. Dans son alcôve, bien loin du brouhaha médiatique, il s'assouvit sur des corps de jeunes filles figolées à la silicone et habillées en astronaute. Ces orgies synchronisées par un nain sont, néanmoins, à l'image des scènes ahurissantes qu'il publie chaque semaine dans son voyeuriste et imposteur journal. Porteur illusoire de la réputation dite d'excellence de la firme étasunienne, Mac Cervantes est inadapté au savoir-vivre. Dans le roman, il est enfermé dans des soliloques car il n'a guère de contacts avec le monde extérieur, se nourrit de salades aseptiques et fait preuve d'une absence complète de culpabilité. L'amputation de son prénom ne farde que ses insuffisances et dérives, et la chute des deux dernières syllabes de son petit nom pour qu'il s'en fasse un n'empêchera pas sa vertigineuse chute professionnelle. D'autres prénoms, en revanche, se voient affublés d'un suffixe comme celui de la jeune chanteuse « Marieta » dont les fugues, les déboires amoureux, les compulsions alimentaires agitent les réseaux sociaux et font les choux gras de la presse à scandale, mais dont le nom de scène (un alliage entre

une Marie qui se veut plus pure que la Vierge et un diminutif affectueux qui lisse le doux visage de l'innocence) rentre en collision avec sa chaotique vie réelle.

45. D'autres patronymes, quant à eux, insistent sur les tâches qui leur incombent dans l'exercice de leur métier :

- La collaboratrice de Mac Cervantes, Susana « Colmenares » formée dans l'une des plus prestigieuses écoles du pays, s'agite comme une abeille dans une ruche (« en una colmena »), une brave travailleuse pour tenir les scoops les plus criants et tapageurs et ainsi remplir (« colmar ») les pages de « *Farándula* ».
- Ortigoza, lui aussi issu d'un établissement d'élites, et donc supposé être ce qu'il y a de meilleur, conçoit ce qu'il y a de pire pour la télé (le *reality*, par exemple, de Tania) et en cela « jouit », comme le dit son nom, de son supposé « génie » et des bénéfices qu'il engendre.
- Simón Pérez (l'un des homonymes les plus répandus en Amérique latine), ancien compagnon de route de Tania, est, comme l'indique son identité, un homme « quelconque », resté en bas de l'échelle sociale. Comme pauvre bougre et pauvre diable, il est tenu de trafiquer pour pouvoir s'en sortir.
- Enfin, le monde de la télévision est, en partie, celui des requins et des langues vipérines, c'est ce qu'illustre la nomination de Marta De Vil à la tête du journal dont était le directeur Mac Cervantes, une « De Vil » qui rime avec « vil » (« infâme ») et en anglais avec « *devil* » (« diable »).

46. Le « monstre », nous dit Lobo, c'est également ce public, prêt à tout dans l'exploit du ridicule pour passer à la télé, le nouvel eldorado de la réussite et de la reconnaissance. Devenir célèbre consiste à faire l'idiot, à se rabaisser dans des mises en situation obscènes, où des anonymes accablent leur corps d'actes infamants et répugnants dans l'espoir de gagner quelques pesos ou un appareil électroménager :

Cada semana, desde la madrugada, se forma en la banqueta de Periférico una fila de dos kilómetros de familias enteras, gente ansiosa por obtener un pase de ingreso al Foro 3 de Telemanía San Jerónimo, fanáticos dispuestos a integrarse al fenómeno, a arrastrarse en el lodo mientras se canta "Cielito lindo", hacer grotescas imitaciones, participar en carreras de botargas, comer insectos vivos, embadurnarse el cuerpo con manteca o cualquier otra forma de degradación que sea necesaria para salir a cuadro diez segundos, y si hay suerte, obtener un tostador (Lobo, 2016 ; 15).

47. De ce paragraphe d'une seule phrase, Lobo tire une ahurissante revue de variétés où des hommes et des femmes se vautrent dans des comportements infâmes que l'on pensait irréalisables et qui défient la « normalité ». Les *freak shows* exhibaient leurs « monstres » soit en insistant sur leur nature prétendue déplacée, saugrenue, et donc inférieure, soit sur leur nature exceptionnelle et brillante. Dans la télé de divertissement décrite dans *Friquis*, le public appartiendrait à la première catégorie tandis que la seconde serait réservée à ses principaux animateurs, mais ces deux catégories sont complices de cette maladie du spectacle qui, selon Debord, « n'est qu'une image d'unification heureuse de désolation et d'épouvante, au centre tranquille du Malheur » (Debord, 1992 ; 58) et dont le dernier chapitre est l'acmé.
48. Dans l'un des plus grands stades de Mexico, la foule afflue pour célébrer la résurrection nasale de Tania. Dans les années 30, le Ministère de l'Éducation Nationale, sous la direction de Carlos Trejo y Lerdo de Tejada, organisait dans ces espaces des activités culturelles de type populaire pour instruire le peuple sur ses racines en lui offrant des ballets créés par le milieu intellectuel et artistique de l'époque – citons Nellie Campobello, Martín Luis Guzmán et José Clemente Orozco. À l'heure de la « télélândia », ce sont les scénaristes, les imprésarios, les investisseurs, les publicitaires qui occupent le terrain, tout le terrain. Partout, la radio, la presse écrite, les programmes télévisuels, les affiches dans les avenues les plus fréquentées ciblent le cerveau et le temps disponible des téléspectateurs en les assommant de leurs messages qui les persuadent qu'ils ont besoin des objets et des services qu'on leur soumet. Quelques pages avant le dénouement heureux de l'opération, le narrateur, à dessein, dans une envolée qui se veut à la fois caricaturale et désabusée, décrit une fin de journée sous tension où employés subalternes, fonctionnaires de haut rang s'empressent de quitter leur travail pour se ruer sur la télé et assister au dernier épisode du *reality* de Tania qui a tout du *thriller* :

Escasos peatones se apresuran a desaparecer a la distancia de las quietas avenidas. Apenas unos cuantos autos circulan por las desoladas vías rápidas, igual que en un día de alerta epidémica. Ventarrones ocasionales incrementan esta rara sensación apocalíptica. En el interior de los locales comerciales se aglutinan los rostros angustiados. En supermercados, cafés, bares, hospitales, las almas pendientes de un hilo permanecen frente a las pantallas. Tiempo de *reality*, tiempo suspendido (Lobo, 2016 ; 195).

49. Gavés de propagande, les téléspectateurs ressemblent à un essaim uniforme et glouton vidé de tout autre préoccupation que celle de frissonner et de frémir devant « le nez » à rebondissements de Tania, devenu pour un temps leur seule référence. Ce qui est en cause ici, c'est leur liberté, puisque tous entendent, regardent, avalent, ressentent le même spectacle. Cette mécanique de domination des masses pour maîtriser leurs goûts, leurs préférences, leurs décisions est appelée par les sociologues Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot, « la servitude volontaire », « tant les dominants font ce qu'il faut pour asservir le peuple tout en lui donnant l'illusion de la liberté de ses choix » (Pinçon et Pinçon-Charlot, 2013 ; 161).
50. Au fil du dernier chapitre, dans un stade plein à craquer, la diva, le nez retrouvé, amuse, entre le paon et le pitre, la galerie en fêtant le génie chirurgical de son corps sophistiqué et le talent de sa médiocrité. Le public pleure de joie, applaudit, s'extasie en chœur et d'un même geste :
- Por dentro, el estadio es como la boca de una lamprea gigantesca que surge del subsuelo, un monstruo formado por cien mil gargantas exultantes y ansiosas. [...]. Las pantallas gigantes muestran un primer plano del rostro de Tania. Ova-ción. El monstruo gruñe complacido (Lobo, 2016 ; 209 ; 213).
51. Lobo dépeint ce public, tel un monstre – comparaison qui revient dans le livre comme un *leitmotiv* – rugissant, grognant de plaisir sous la baguette d'une Tania clownesque qui leur donne à manger du vide affectif et intellectuel, à partir de son anatomie frelatée. La monstruosité ici ne provient pas uniquement de la scène, elle émane également du comportement formaté du public incapable d'émettre une voix discordante. Le monstre qu'il est devenu est celui d'une réflexion atone, d'un surcroît d'insuffisance qui lui donne l'impossibilité de se développer autrement et de se retourner contre ce qui l'affaiblit. L'image finale de ce public aboulique et déformé par la bêtise, alimenté par Tania assimilée elle-même à un morceau de viande, n'est que celle d'un sinistre Golem dépourvu de toute parole critique et de libre-arbitre dompté par la surpuissance médiatique : « La diva de México se siente exactamente igual que un pedazo de carne en el congelador. Te queremos, Tania. Sé tú el ídolo de pedrería y plumas. Sé tú nuestra virgen puta. Sé tú las culpas, los miedos, los odios. Sé tú las vergüenzas. Es nuestro deber alimentar el monstruo » (Lobo, 2016 ; 214).
52. Dans ce final chantant la gloire de la diva, le public est mis à nu, montré à la fois comme le produit et le producteur de la bêtise de cette bête de scène. Cette mascarade accuse l'instinct grégaire des masses asservies par la

machine médiatique qui ne donne pas à réfléchir mais les intoxique avec du « pain et des jeux ». Le public de téléspectateurs s'alarme davantage du *fatum* de Tania et s'apitoie plus sur son *sex-appeal* suspendu à la volonté de la chirurgie esthétique que sur les scènes de sang qui entachent leur réalité et dont la réalité médiatique fait peu, voire nullement, écho dans le roman. La télévision présentée par Lobo use de la paralepse quand elle retrace le charcutage esthétique de Tania, menant un étourdissant battage où informations excédentaires et tapageuses monopolisent l'espace audiovisuel tandis qu'elle tombe dans la rétention, le brouillage y compris le caviardage de renseignements sur la nouvelle d'une fusillade ou d'une levée de décapités. En revanche, quand elle présente l'actualité violente du Mexique, la télévision, dans *Friquis*, ne s'éloigne guère du mode du *reality* : les quelques faits rapportés par les bulletins des journaux télévisés sont des communiqués bien ficelés dans lesquels l'endiablée gesticulation des caméras, l'intense et palpitant fond sonore des sirènes, les gros plans sur une police en action, les cadrages qui desservent les principaux suspects projettent ces faits comme si c'étaient des séries télévisées, destinées également à redorer l'image des autorités. « Il reste que les médias », explique le sociologue Patrick Champagne, « font désormais partie intégrante de la réalité ou, si l'on préfère, produisent des effets de réalité en créant une vision médiatique de la réalité qui contribue à créer la réalité qu'elle prétend décrire » (Champagne, *in* Bourdieu, 1993 ; 116).

53. Les télévisions au Mexique ne sont pas nichées que dans les foyers : bouches de métro, salles d'attente d'un cabinet médical, d'une agence immobilière ou d'un service public, grandes surfaces, restaurants, cafés, bus, tramways, elles équipent le paysage de la réalité et sont branchées sur des chaînes qui dirigent tout le vécu vers d'immenses spectacles. Cette quasi omniprésence contribue à l'éducation informelle d'un public qui a la sensation d'appartenir à une collectivité puisque, dans le *reality*, tout est fait pour que les sensations (de l'appréhension à l'enthousiasme), les émotions (des sanglots aux cris de joie) s'uniformisent, soient partagées communément et unanimement. Le *reality* fait rêver les téléspectateurs en les emportant dans les villas inaccessibles des plus riches et leur fait miroiter qu'un jour, ils seront peut-être « les heureux élus » de cette élite fortunée. Elle les forme à une disposition contemplative où le spectacle observé « est l'argent que l'on *regarde seulement* » (Debord, 1992 ; 45). Les téléspectateurs brûlent, dans leur imaginaire, d'en goûter, mais sans se demander d'où il

vient ? Comment il a été gagné ? Ce qu'il rémunère et récompense ? Dans quoi il est investi ? Cette absence d'esprit critique, éthique et de justice sociale fait partie du processus « pédagogique » qui dompte les esprits vers un voyeurisme social où le questionnement et le savoir ne peuvent se poser qu'en termes ludiques, excitants et sensationnels. Tania et ses émissions ont du succès parce qu'on fait croire « à tout prix » au public que c'est de la diversion utilitaire et charitable, même si cette diversion dégrade plus qu'elle ne divertit, fait vendre plus qu'elle ne fait penser. On lui fait croire aussi que tout ce qui brille, tout ce qui est beau et hors de prix, c'est du grand art, comme le commente Gérard Mordillat, lorsqu'il parle des œuvres de l'art contemporain portées strictement par leur valeur financière et non par leur poids créatif et émotionnel : « Ce n'est pas beau parce que c'est beau, c'est beau parce que c'est cher ! L'autorité du succès financier prime sur l'autorité du talent. L'avoir supplante le voir. L'œuvre, en réalité, importe peu ou pas. Seule compte sa valeur marchande » (Mordillat, 2015 ; 14-15).

54. Ceux qui sont aux commandes de cet appauvrissement mental et relationnel abaissent le peuple consommateur dont ils ont impérativement besoin pour s'enrichir. Ces sommités de la télévision privée sont à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de cette industrie :

- À l'intérieur, car dans un marché du travail gangrené par le chômage et la compétitivité, et où, par voie de conséquence, les frustrations personnelles sont grandes et les rapports humains se détériorent, les entrepreneurs de l'industrie du divertissement dictent les normes pour stimuler l'évasion et mettent à disposition du loisir. Si ridicule soit-il, ce loisir autorisera la libération de sentiments refoulés ou de satisfactions non comblées au niveau professionnel, d'où la profusion d'émissions où des employés anonymes, en quête de visibilité et de récompense, se hasardent à n'importe quel défi, à n'importe quelle humiliation pour se sentir exister. Si les spectateurs reçoivent sous les ovations Tania dans le stade Azteca, c'est qu'elle représente pour eux cette télévision qui s'affirme comme l'horizon de tous les possibles, puisqu'elle a réhabilité leur héroïne, tombée momentanément dans le chaos.
- Et à l'extérieur, car si les seigneurs du divertissement vivent de ce système, ils ne vivent ni avec, ni dedans. Sur les gradins des officiels le jour de l'apothéose de Talia, ils côtoient le pouvoir politique, religieux et

criminel (« [...] se distinguen magnates, cardenales, obispos, jefes de la mafia, secretarios de estado » [Lobo, 2016 ; 196]), mais ne sont pas mêlés au public. Ils habitent, d'ailleurs, dans des quartiers qui s'élèvent comme d'invincibles citadelles déconnectées des transports collectifs, sous vidéo surveillance où patrouillent des services de sécurité privée. Ce repli spatial les met à distance du « commun des mortels » et renforce les différences et les iniquités sociales. La classe pauvre et la classe dominante n'habitent pas les mêmes quartiers ; on achète tout avec l'argent, même la géographie. L'argent, enchérit Lobo, que gagnent et investissent les gros médias relève du « monstrueux » : leur fortune les aide à être perçus comme des êtres d'exception et ils touchent des salaires scandaleusement indécents. Aucun capital faramineux n'est innocent. Il provient souvent d'une exploitation de la main d'œuvre, de la violation de réglementations économiques, d'activités suspectes comme le sous-entend toute la trame policière du roman. L'argent est le pouvoir référent absolu qui subvertit tout.

55. L'élite de la nation mexicaine participe à cette tragi-comédie : les concepteurs des programmes, les bras droits des célébrités sortent tous des plus grandes écoles de commerce du pays. L'émission « *Tania de todos* » est commentée par un réalisateur de la vague du cinéma indépendant ; l'orchestre philharmonique de la UNAM assure l'accompagnement musical de la diva (après restauration de son nez) dans le plus grand stade de football de la capitale ; élus, chefs d'entreprise, intellectuels et artistes en vogue assistent au concert qui salue le *comeback* d'une *bimbo*. Mais pas de philanthropie ; tout est calculé et rentabilisé. Lobo montre que la société du « spectacle » contamine bien des activités éducatives propres à enrichir la personnalité de chacun. Des artistes de talent, sans succès populaire, se retrouvent à mendier une place dans ce type de productions ridicules ; d'autres, oubliés, cherchent, en se montrant dans des programmes à succès, à se refaire une santé médiatique ; d'autres encore font argent de tout sans aucun principe ni éthique. Dans la lutte pour l'accès à une vitrine médiatique, *people* et artistes sont des marchandises utilisées, puis jetées sans scrupules. Dans une industrie culturelle de plus en plus pléthorique et compétitive, certains, pour survivre et s'assurer un peu de visibilité, se voient contraints de perdre leur identité et leur dignité.

## **5. Quand la télé-spectacle dissimule le scandaleux : de l'enquête de diversion à la falsification d'enquêtes**

---

56. Comme dans ses autres fictions, Lobo déconstruit les ressorts courants du roman à énigme et du roman noir, et en propose de nouvelles combinaisons. Ainsi, le beau monde de la littérature policière dite classique est délogé de son intangible emploi. La plupart des personnages de Lobo glissent sans état d'âme d'une catégorie à une autre : l'agresseur peut brusquement devenir une cible potentielle ; le bouc émissaire, un maléfique maître chanteur ; l'opresseur, une vulnérable girouette. Ces revirements sont restitués dans une prose éclatée où, tout en respectant le déroulement chronologique des événements, les chapitres passent d'un destin professionnel à un autre soit pour en pointer les failles éthiques, soit pour en décrire le succès éphémère. L'écriture fragmentaire semble la seule possible pour dépeindre ces médias de masse. Lieux d'implacables luttes de pouvoir, de pressions diverses où sévit un gangstérisme croissant.
57. Le moteur même du roman policier classique est l'enquête menée par un détective, amateur ou pas, dont le propos consiste à résoudre une énigme, un événement singulier qui heurte le cours normal des choses afin de remettre de l'ordre. « Enquêter » signifie examiner, déduire mais aussi avoir à l'œil les principaux acteurs de l'affaire, tous vus comme des suspects. Lobo réactive certains codes de cette littérature pour illustrer cette extension de la surveillance et du soupçon dans les coulisses de la télé privée. Dans *Friquis*, le vernis de surface des émissions de divertissement se craquelle. Derrière leur agencement ordonné de la réalité, se terre un dispositif officieux bâti sur des règles de conduite qui prônent la malice, le mensonge, la tromperie et qui sont, dans les coulisses, la norme à suivre. De ce fait, la corporation télévisuelle du divertissement assujettie à l'expansion vorace du capital travaille dans une sorte de soupçon généralisé où l'associé d'un jour est, le lendemain, le principal rival. Dans une ambiance délétère, chacun cherche à démarrer, conforter ou sauver sa carrière en se renseignant sur les agissements du concurrent pour en repérer les travers, le couvrir d'opprobres et programmer sa chute. Chacun enquête, par conséquent, sur l'autre et les enquêtes sont déléguées à un tiers rémunéré peu recommandable mais fiable dans la montée de croustillants scandales. Ainsi, Tania engage un ex-compagnon de série B reconverti dans le piratage pour faire tomber Mac Cervantes, lequel avait lui-même misé sur son équipe de paparazzis pour ruiner la carrière de la diva. Au-delà de cette chaîne où l'on

se donne les uns entre les autres des coups bas par l'espionnage et le mouchardage, Lobo requalifie la réalité de l'enquête pour interpréter les mécanismes de la célébrité et le dysfonctionnement de l'investigation policière au Mexique.

58. La fonction de « détective » ne se place plus sur le plan d'une quête de vérité et de réparation mais d'outrage et de discrédit. C'est le paparazzi, Efraín Torrado, qui revêt le mieux les habits de ce limier à contre-pied. Il brave les gardes du corps et les sentinelles de molosses qui protègent les stars de la télévision dans le but d'attraper sur le vif un *scoop* détonnant, comme par exemple une expérience intime qui va faire scandale. Le chapitre intitulé « Como una sombra » dépeint la ligne de conduite de Torrado, analogue à celle des figures de proue des romans à énigme. Bien que sa démarche n'échappe pas à l'humour corrosif de Lobo – une attente interminable sous une chaleur suffocante où le climat inclément et l'estomac qui grouille le feraient presque passer pour un guérillero au guet dans une jungle inextricable –, la patience dont il témoigne, sa discrétion et son acuité visuelle lui permettent de flairer et relever la preuve accablante et ainsi « arrêter » la carrière de la diva prise en flagrant délit de « krach » de son nez. Comme les premiers détectives anglais, il bouge moins qu'il n'est à l'affût, il décode plus qu'il ne regarde et entame un exercice de lecture sur tout ce qui l'entoure. Torrado est le grand reporter de cette guerre médiatique au cœur de laquelle presse et audiovisuel s'entre-dévorent dans leur chasse à l'exclusivité. Si Torrado est un enquêteur hors-pair pour faire la lumière sur les extravagances de certaines vedettes, son travail de prise photographique s'assimile à celui d'un expérimenté « tireur ». Terré dans sa camionnette, attentif aux allées et venues qui animent la rue où réside Tania Monroy, il mène avec son appareil-photo une chorégraphie technique qui rappelle le professionnalisme des forces spéciales entraînées pour opérer dans des zones de conflit à la recherche de renseignements capitaux comme l'illustrent les expressions militaires employées par le narrateur : « vigila los muros de roca volcánica » ; « es un experto con los nervios bien calibrados » ; « Cada movimiento de Torrado obedece a un plan cuidadosamente preparado. Es un profesional de élite entrenado para operaciones especiales » (Lobo, 2016 ; 33 ; 34 ; 36). Dans une narration au ton guerrier, son « bazuca telefoto » (Lobo, 2016 ; 37) disloque toutes les entraves (portail, arbres, façades, cloisons) et déclenche un déclic, comparable à un projectile, pour neutraliser et saisir la triomphante vanité de Tania ; la photo de

son visage amputé sera « tirée » à des millions d'exemplaires et fera l'effet d'une bombe.

59. Par ailleurs, les seules enquêtes sérieuses dirigées par des personnes chevronnées et bien équipées, ne se réalisent que dans les milieux interlopes du monde du spectacle où l'information n'informe de rien, si ce n'est qu'elle se retrouve dévoyée par la soif de regarder l'autre dans les frasques de sa vie privée. Cette information-poubelle qui ne se nourrit que de la fange pour doper les ventes, Lobo la métaphorise dans le lieu de rendez-vous que fixe le directeur du quotidien *Farándula*, Mac Cervantes, à Simón Pérez, autre traqueur de potins libidineux : une gigantesque décharge d'automobiles où toutes les carcasses se voient broyées et triturées. Les enquêtes qui sont couronnées de succès, sont celles, en définitive, qui s'inscrivent dans la dépolitisation de la société et qui s'intéressent aux sujets de diversion dans les revues et les écrans de télé. Or, ces enquêtes de la frivolité masquent, par leur hyperbolique présence, le vide qui entoure les vraies enquêtes criminelles du roman ; ainsi l'illustre le chapitre « Afirmativo, R11 » qui se présente tout d'abord comme une biographie d'Ignacio Gámiz.

60. Gámiz, ex-soldat de la marine nationale, a été formé par les Kaibiles, commando d'élite de l'armée guatémaltèque, entraîné à la dure dans la jungle et spécialisé dans la répression des mouvements insurrectionnels pendant la guerre civile. Nombre d'entre eux, lors du retour à la paix, se sont recyclés en offrant leurs services aux cartels de la drogue mexicains. C'est exactement l'orientation que prendra le parcours professionnel de Gámiz. Recruté dans un premier temps par certains politiques pour persécuter et faire disparaître leurs opposants gauchistes, il s'était reconverti, dans un second temps, en fournisseur de fusils d'assaut pour de puissants cartels qui le rétribuaient bien, avant que ces cartels ne soient eux-mêmes disqualifiés par d'autres. Se retrouvant dans le camp des vaincus, et donc susceptible de terminer, au mieux, abattu, Gámiz reprend à son compte les techniques de camouflage enseignées à l'école des paramilitaires guatémaltèques, et décide de faire profil bas. Cette réserve tout comme son CV d'officier de la marine lui facilitent, dans une conjoncture explosive de la violence dans le pays, l'obtention d'un emploi : celui de directeur exécutif dans un service de Sécurité Privée « Protekta », spécialisé dans la lutte contre les paparazzis. Désormais garde du corps d'une jeune chanteuse à la dérive (Marieta), Gámiz n'abandonne pas pour autant la contrebande et travaille à ses heures perdues pour un gang de la capitale, les Querubines. Le narra-

teur explique que ce nom sacré et spirituel n'a été attribué ironiquement à cette bande qu'à cause de leur *leader*, un angelot gras et colérique qui se met à brailler à la moindre contrariété. Lobo ne fait qu'emprunter, dans la réalité mexicaine, les élucubrations onomastiques qui touchent l'identité des trafiquants les plus en vogue, jamais connus sous leur véritable nom mais plutôt sous des sobriquets dignes de séries télévisées policières (« El Señor de los Cielos », « El Licenciado », « La Barbie », « El Chapo ») ou de films d'horreur (« El Pozolero », « El Mataamigos »). Ces qualificatifs, qu'ils soient doux ou intimidants, participent à ce *shoot* de la distraction qui euphémise la gravité des actes que ces individus ont commis – puisque tout est présenté comme s'ils interprétaient un rôle dans ce qui ressemble à un spectacle du crime destiné à distraire l'attention et à écarter les vraies questions sur leur parcours personnel. Ces hommes, qui ont tué ou ont donné l'ordre de le faire, sont devenus dans le discours médiatique des icônes du banditisme mexicain, ce qui leur donne un caractère abstrait, presque fantastique, mais qui sont pourtant, comme le déclare la journaliste et écrivaine Lolita Bosch, « seres humanos rabiosamente reales. Unos de los nuestros<sup>1</sup> » (Bosch, 2012 ; 28). La phrase exacte de Bosch se réfère au narcotrafiquant El Chapo Guzmán, à sa vie de criminel et à ses évasions perçues comme « invraisemblables » dans l'imaginaire collectif, et pourtant, dans le Mexique du XXI<sup>e</sup> siècle, possibles.

61. Dans le roman de Lobo, les Querubines œuvrent tranquillement grâce au concours de la police à qui ils reversent un pourcentage de leurs gains illicites. Un beau jour, ils sont urgemment sollicités par les autorités suite à un drame : la séquestration et l'assassinat d'un adolescent, fils d'un riche industriel ; crime que le propre gang a planifié. Cette tragédie s'inspire de l'histoire du jeune Fernando Martí, fils du chef d'entreprise Alejandro Martí, qui sera abattu à Mexico par ses ravisseurs en 2008 malgré le versement d'une rançon :

El impacto mediático fue de proporciones transnacionales. Sigfrido Bayardo fue a los foros de televisión y denunció la indolencia ante la impunidad y la inseguridad imperantes en el país. Su voz entrecortada tocó fibras sensibles en horarios estelares. La indignación de la burguesía se transformó en activismo y un grupo de vecinas de Las Lomas formaron el Comité de Señoras Indignadas de Las Lomas, se vistieron de blanco, se movilizaron en las calles, prendieron veladoras y exigieron más policías y más presupuesto para equipar mejor a los

1 La phrase exacte de Lolita Bosch se réfère au narcotrafiquant El Chapo Guzmán, à sa vie de criminel et à ses évasions perçues comme « invraisemblables » dans l'imaginaire collectif, et pourtant, dans le Mexique du XXI<sup>e</sup> siècle, possibles.

policías. Los comentaristas demandaban acciones contundentes para abatir la terrible inseguridad, los magnates donaban millones para campañas de concientización, los editorialistas de los diarios les daban la razón, los políticos les daban la razón, los criminales les daban la razón. Aquello era un caudal inagotable de voluntad política (Lobo, 2016 ; 105).

62. Lobo, avec des phrases nerveuses, montre comment l'assassinat d'un jeune issu d'une classe aisée, voire intouchable, a emballé la machine médiatique. Celle-ci a pris fait et cause en faveur de la famille qui, par sa position sociale, va exercer une pression sur les autorités pour qu'elles arrêtent au plus vite les coupables. Au-delà de montrer comment certains crimes sont surexposés face à d'autres qui sont exclus de la parole donnée car perpétrés dans des milieux démunis, déclassés, Lobo n'en conclut pas moins que l'État de Droit est en faillite pour l'ensemble de la citoyenneté mexicaine. Reprenant le désarroi d'Alejandro Martí qui n'a jamais été convaincu de l'action des autorités et de leurs conclusions sur la mort de son fils, Lobo met en scène ce que Sergio González Rodríguez théorise dans son essai *Campo de guerra* (2014) au sujet de la violence structurelle de son pays :

[...] de acuerdo con dicho Índice [Índice Internacional de Estado de Derecho (*Rule of Law*) del organismo World Justice Project], la justicia criminal es deficiente (ocupa el lugar 63 de 66 países evaluados), prevalece la debilidad de sus investigaciones criminales y de los sistemas adjudicados y hay discriminación contra grupos vulnerables, corrupción de jueces y policías, violaciones en los procesos judiciales y a los derechos de los acusados (ocupa el lugar 64 al respecto). Además, registra fallas en el encausamiento judicial de funcionarios y policías corruptos (lugar 59). En general, el 91% de los delitos comunes no se denuncia debido a la ineptitud e ineficacia de las autoridades.

Teoría del an-Estado: en México, y por la ausencia de un Estado Constitucional de Derecho, la posibilidad autocorrectiva del propio Estado resulta a su vez inexistente, y esta anomalía se vuelve productiva: prolonga entramados fácticos, el umbral donde se une lo legal y lo ilegal bajo la sombra del Estado normativo. En este caso, tal condición determinaría su propio concepto diferencial: un Estado que simula legalidad y legitimidad, al mismo tiempo que construye un an-Estado (del prefijo "an", del griego "ἀ-"): la privación y la negación de sí mismo (González Rodríguez, 2014 ; 20).

63. Chez Lobo, c'est la police, alliée des Querubines, qui exige de ces derniers l'apparition au plus vite d'un coupable pour calmer la fureur médiatique. Le gang va trouver en Gamíz, bandit solitaire, le bouc émissaire idéal. Si le scénario inventé de toutes pièces pour arrêter l'ex-militaire va tourner au fiasco, il raconte aussi que toute enquête policière sincère et rigoureuse s'avère vaine puisque la force publique chargée de maintenir l'ordre, de pro-

téger la population est dans bien des cas un organe décisif du mécanisme opératoire du crime organisé.

64. Dans *Friquis*, la police n'apparaît que sous une forme vague et impersonnelle qui fait écho à son inconsistance dans la tâche qui lui revient. Or, elle n'exerce pas un effet de dévoilement, mais d'étouffement des délits : le plan fomenté par les Querubines vire à la déconfiture et se solde par la mort de quatre hommes et la fuite de Gamíz. Cette tuerie est *illico presto* reprise en main par les autorités affidées qui classent l'affaire selon un rapport qui est devenu un classique de la bureaucratie institutionnelle :

La policía del sector acordonó el área y más tarde reportó un enfrentamiento entre bandas locales, con un saldo de cuatro criminales asesinados. No se mencionó el arsenal. Dado el calibre de la información que se publicaba en esos días. Aquella fue una nota al margen (Lobo, 2016 ; 110).

65. La déclaration de cette officielle conclusion, retenue dans une phrase brève dénuée de toute démonstration, renforce l'idée d'un ordre public implanté dans le crime dont l'enquête dissimule la culpabilité. La classique narration de l'enquête ne peut avoir lieu car ceux qui sont supposés s'en occuper sont des délinquants en puissance, et ne peut par conséquent être racontée que sous « la puissance du faux », c'est-à-dire depuis l'une des grilles de lecture du roman noir, où, nous dit Gilles Deleuze :

[...] la vérité n'est pas du tout l'élément de l'enquête ; on ne peut même pas penser que la compensation des erreurs ait pour objet final la découverte de la vérité. Elle a au contraire sa dimension propre, sa suffisance, une espèce d'équilibre ou de rétablissement de l'équilibre, un processus de restitution qui permet à une société, aux limites du cynisme, de cacher ce qu'elle veut cacher, de montrer ce qu'elle veut montrer, de nier l'évidence et de proclamer l'invraisemblable (Deleuze, 2002 ; 117).

66. La scène du crime des Querubines est inspectée uniquement pour abolir tout signe de vérité ; elle est montée et démontée comme sur un plateau de télévision. Les quatre corps, dont les cadavres criblés de balles, devraient entraîner une enquête à long terme : retracer l'histoire de leur identité (qui sont-ils ?), de leur environnement (d'où viennent-ils ?), de leur parcours (que faisaient-ils ?) et des causes de leur mort brutale (quels en sont les motifs ?). Or, la thèse sous-jacente de cette police corrompue est qu'une enquête plus approfondie ne se justifie pas par le fait que les victimes étaient de « mauvais sujets », des ennemis internes de l'État qui méritaient leur liquidation du corps social.

67. À travers ce discours manichéen qui parle, ici, de méchants qui s'entre-tuent entre eux, Lobo souligne, premièrement, la déréalisation de la mort de ces corps du délit puisqu'ils ne sont lus que depuis la perspective anonymisante du « Mal ». Le « Mal » se limite au « narco » qui personnifie toute la violence illégale, et ainsi masque d'autres formes d'abus et de brutalité, parmi lesquels les liens historiques entre les « serviteurs » des instances gouvernementales et le crime. Deuxièmement, l'explication, certes tronquée mais ainsi diffusée dans la presse, du règlement de comptes sert à gonfler les chiffres de toute cette violence qui émanerait de la seule activité des narcotrafiquants, et donc, à légitimer la gestion sécuritaire en renforçant les déploiements militaires, policiers et en exerçant un contrôle plus accru sur les citoyens. Sergio González Rodríguez dans son étude déjà mentionnée, *Campo de guerra*, s'arrête sur la stratégie médiatique utilisée notamment par et sous le gouvernement de Felipe Calderón<sup>2</sup> pour autoriser et justifier l'usage de la violence de la part des autorités contre le crime organisé :

[...], el gobierno mexicano enfatizaba que la violencia en el país poco tenía que ver con su estrategia de combate al crimen organizado y, en cambio, era producto de la violencia de los criminales. O bien, las autoridades explicaban que las reacciones violentas de algunos grupos criminales frente a sus operaciones represivas, por ejemplo la erradicación de cultivos, los decomisos o la detención de algunos jefes, mostraban el tino de la estrategia.

[...].

Para justificar esta política, el gobierno mexicano afirma: "Si ven polvo en el aire, es porque estamos limpiando la casa" (González Rodríguez, 2014 ; 36 ; 93).

68. Dans le texte de Lobo, les morts qui jonchent le parking souterrain (théâtre du piège malheureux tendu à Gamíz) ou ceux recueillis suite aux échanges de tir entre les forces armées et Gamíz (à l'entrée de l'hôtel *yucateco* où s'était réfugiée la chanteuse pop Marieta pour fuir la presse) sont signalés d'un seul jet et rangés dans la catégorie compacte et homogène de « cadáveres », « cadáveres sobre el asfalto, metidos en bolsas de plástico negro » (Lobo, 2016 ; 110 ; 208). La présentation lacunaire de ces deux boucheries, qui s'appuie sur les notes sommaires diffusées dans les jour-

2 En 2008, est mis en place le « Plan Mexique », appelé également « Plan Mérida ». Ce programme bilatéral conclu par les Présidents George W. Bush et Felipe Calderón a été présenté comme une initiative de coopération en matière de sécurité régionale et un effort pour lutter contre la violence due au trafic de drogue. Il engage financièrement les États-Unis, mais exclut le déploiement de ses militaires sur le territoire mexicain. En réalité, ce plan a surtout contribué à militariser le Mexique et à accroître la mainmise du gouvernement étasunien sur ce pays.

naux ou à la télévision, dit l'action d'une enquête administrative qui feint d'enquêter et qui, dans ses conclusions, manie d'uniformes éléments de langage qui rejoignent ceux utilisés par les discours médiatiques et politiques dominants (« ajustes de cuentas entre narcos », « ataque a elementos del Ejército mexicano »), balayant ainsi d'un revers de main tous ces morts. La police n'agit que tout en force pour occulter son inaction ou ses propres crimes. Les décisions sont sidérantes de manipulations. Dans le roman, l'annonce rapide de ces tueries soutient que, souvent, ces morts passent inaperçus, éclipsés par d'autres informations plus effroyables ou par une actualité contrôlée. Ainsi, au chapitre qui s'achève par ce bain de sang à Cancún, succède, sans transition, l'épilogue qui retrace la résurrection de Tania Monroy dans un immense stade, auréolée de son nez refait à neuf et adulée par une foule en délire.

## **6. Les rouages de la télé-spectacle : de la scène du cluedo à *petits meurtres entre amis***

---

69. Le récit centré sur la popularité de Tania peut être lu depuis la catégorie délimitée et codifiée des romans policiers dits classiques et celle repensée du roman noir. En effet, le personnage de Tania, en tant que construction médiatique destinée au plus grand nombre, repose sur un schéma narratif proche de ce type de littérature dont la structure en « série, en saga, encourage une diffusion de ses livres à bon marché » (Eisenzweig, 1986 ; 81). La vie privée de Tania, principal scénario de sa vie professionnelle, délasse les masses avec ses drames et ses rebondissements. Les téléspectateurs en prennent connaissance sous la forme de feuillets aux titres percutants. Le propre du roman policier est de raconter l'irracontable et, dans le cas de Tania, de narrer la perte et la renaissance de son nez. La mort du « nez » qui ouvre la fiction met d'emblée en scène Tania comme victime qui va employer tous les moyens pour rétablir de l'ordre sur son visage abîmé. La solution passera également par l'intervention d'un médecin, Quish Karwinski. À l'instar des enquêteurs dont il est souvent l'acolyte dans les romans à énigme, par inductions et déductions, le scientifique va petit à petit tirer un diagnostic et professer comme « un raccommodeur de destinées » (Lits, 2011), en réparant le nez de la diva.

70. Tania, à l'égal de ses consœurs et confrères, appartient à une corporation professionnelle inféodée à un décorum et à des comportements attendus. Dans le roman policier traditionnel, Uri Eisenzweig authentifie les personnages « comme un projet de description du milieu humain en tant que totalité organisée, possédant une logique spécifique et obéissant à des lois qui lui sont propres, indépendamment des motifs et des volontés de chaque individu pris en particulier » (Eisenzweig, 1986 ; 31). Chez Lobo, l'univers du vedettariat se compose davantage de masques que de visages, tous refaits, surfaits pouvant s'interchanger selon leur échec ou succès. Les passions jalouses, les ressentiments que certains d'entre eux ont vis-à-vis de leurs chefs s'apparentent aux attitudes envieuses des domestiques façonnés par Agatha Christie dans leur « sort » de subalterne. C'est le cas de Susana Colmenares envers Mac Cervantes. Sous ses airs de loyale collaboratrice, elle est semblable à son chef, elle aspire au pouvoir et n'hésitera pas à s'en emparer lorsque la carrière de Cervantes vacillera. La cupidité et la soif de gloire attisent querelles et représailles dans un climat étriqué, défiant et suspicieux. Comme dans les histoires d'Hercule Poirot, où l'on ignore à qui attribuer le crime puisqu'il peut être attribué à tous les personnages mis en scène, dans l'univers de la télé-spectacle tout le monde suspecte tout le monde. Le soupçon est d'autant plus grand que tous camouflent leurs véritables ambitions avec un art sans égal de la représentation propre à leur milieu. Leurs béquilles sont l'accessoire et l'inauthenticité, loin de l'innocence et de la probité. Tous, publiquement, jouent à quelqu'un d'autre et, en privé, se jouent des autres. On en arrive même, chez Lobo, à ce que cette réalité bien léchée de la télévision, tout comme l'est la représentation ordonnée du monde du roman policier, se fende. Si dans les récits à énigme, l'anomalie qui vient chambouler un système cohérent et harmonieux, n'est que provisoire, Lobo, quant à lui, ne peut travailler les tensions et les inquiétudes de manière temporaire car les déséquilibres du monde qu'il décrit sont permanents, ils en sont même le pilier. L'ordre du petit écran ne tient que par les fils tentaculaires de forces multiples et hétérogènes ; elles tendent à se modifier selon les lois de l'offre et la demande qui précarisent le statut des animateurs de *show* ou des directeurs de revue racoleuse, tous assis sur des sièges éjectables à la moindre baisse de l'audimat ou du lectorat. Mac Cervantes, Tania Monroy, en dépit de leur réussite, ne sont que des marionnettes manipulées par d'autres ténors, souvent hors de portée, dis-

posant de pouvoirs infinis et occultes auxquels il est difficile de donner un visage.

71. Tel l'organigramme labyrinthique d'une multinationale qui accroît les intermédiaires avant qu'on ne puisse accéder au sommet de la hiérarchie, les employés de la télévision tombent tous sous la coupe de quelqu'un. Ainsi, l'assistante Berta Domínguez dépend de Tania Monroy qui est prise en tenailles entre le chirurgien, la presse à scandale, les scénaristes. Tout ce petit monde dépend de Pepe Ortigoza, « viceprésidente de Publicaciones de Telemanía » (Lobo, 2016 ; 57), qui lui-même doit répondre du grand manitou Basilio Conrado. Ce « Pape » de la première Chaîne privée du pays vit à l'étranger dans des endroits paradisiaques et est qualifié par le narrateur de « el señor del tiempo aire y sus satélites, vigésimo cuarto lugar de la lista Forbes mundial », « señor del tiempo aire, sus satélites y sus frecuencias » (Lobo, 2016 ; 61 ; 211). Ce recensement ternaire de la puissance quasi divine de Conrado sur les ondes audiovisuelles mexicaines, parodie le sobriquet donné à la fin des années 90 au baron du cartel de Juárez, Amado Carrillo Fuentes, qui était à l'époque le narcotrafiquant le plus dangereux du pays et surnommé « El señor de los Cielos » en raison de sa maîtrise des voies aériennes pour le transport de la cocaïne et de sa position d'intouchable. Cette allusion, travestie au crime organisé, insiste sur les liens poreux entre la société du spectacle et l'argent sale, sur le vaste dispositif de contrôle qu'est la télévision, maîtresse dans l'art du calcul et donc dans l'art de mesurer, prévoir et coordonner les attentes et les envies de son public.
72. Cette télévision falsificatrice qui crée des désirs insatiables que la vie ne pourra jamais combler, et donc de la frustration et de l'illusion, est présentée par Lobo comme une machine de guerre qui fait des ravages. À un niveau anecdotique, El Cigüeñal, engagé par Tania pour loger une balle dans la peau de Mac Cervantes, échaudé par l'insuccès de sa première tentative s'assassinat, va faire des frasques sexuelles de Mac Cervantes un événement médiatique pour le détrôner et lui faire subir publiquement une déculottée. C'est le nain Franqui, fournisseur de prostituées de luxe, qui trahit son meilleur client car ce dernier a refusé de pistonner à la télé Lupe Fuentes, l'une de ses *escorts*. Celle-ci, pour se venger, accuse Mac Cervantes d'attouchements sexuels devant micros et caméras. Ce « petit meurtre entre amis » montre combien une personnalité est prisonnière de son image publique, combien l'objet sulfureux qu'elle fabrique pour divertir les autres

peut se retourner contre elle, et dans le cas de Mac Cervantes, le faire passer, en une trainée de poudre, du maître du scandale au sujet du scandale.

73. Dans une information syncopée et surfaite, Mac Cervantes est vaincu par la puissance des images : une femme en pleurs qui passe en boucle sur les chaînes concurrentielles où l'émotion est à son comble et où l'information commente et juge avant l'enquête et l'analyse, en éludant la présomption d'innocence :

– Mac Cervantes me engaño... prometió conseguirme un papel... dijo que yo tenía todo para ser una estrella... me hizo pensar que éramos amigos... yo sólo buscaba una oportunidad... es increíble que alguien que lo tiene todo abuse a sí de personas inocentes... me sometió a toda clase de humillaciones... fue terrible... me faltan palabras para describir las cosas que me obligó a hacer... ruego a Dios que lo perdone... no puedo seguir... es demasiado (Lobo, 2016 ; 190).

74. Dans les récits du crime, la femme est souvent la source et la cible de machinations condamnables ; plus son portrait se focalisera sur sa vulnérabilité, son exploitation, plus il attendrira, plus il touchera l'âme et le cœur. Moteur d'intrigues criminelles où elle n'est lue que dans le rapport genré de sa victimisation, de sa persécution et sa faiblesse, la femme, ainsi entendue, sert de modèle à la prostituée de luxe qui reproduit la femme-victime pour mettre un terme à la carrière de Mac Cervantes. Si ce dernier loue son corps pour assouvir ses fantasmes, s'il ne voit en elle qu'une marchandise quelconque destinée à satisfaire son plaisir, elle-même, objet de l'homme qui la résume à un corps possédé, participe à la construction sociale de cet objet en se prêtant à la cabale contre Mac Cervantes : celle de la belle innocente éplorée assouvie par un puissant, et confortant ainsi l'image de la belle face à la bête. On pourrait reprocher à Lobo de tourner un peu trop rapidement en dérision le harcèlement sexuel dans le monde du spectacle, et, dans cette parodie, de mettre en doute – comme cela est fait systématiquement – la parole des femmes qui osent dénoncer ce type d'abus, surtout lorsqu'ils sont perpétrés par des hommes puissants et reconnus. D'ailleurs, en mars 2019, au Mexique, ont été simultanément fondés le « #MeTooescritores », « #MeToooperiodistas » et « #MeToomúsicos » ; des espaces de réseaux sociaux où des femmes, qui se disent avoir été victimes d'harcèlement sexuel, d'abus sexuels et de viols, dénoncent, sous leur véritable identité ou sous le couvert de l'anonymat, leur(s) agresseur(s). Lors de la présentation, en avril de la même année, de « Guía Contra La Violencia de Género en Ministerios Públicos », des avocates ont indiqué que 92% des cas de vio-

lence contre les femmes ne faisaient l'objet d'aucune plainte soit parce que les victimes minimisent ou relativisent ce qui leur est arrivé ; soit parce qu'elles ne disposent pas des moyens financiers suffisants pour quitter leur conjoint lorsque celui-ci se trouve être le « victime » ; soit parce qu'avoir honte est plus fort que se reconnaître victime ; soit parce qu'elles ignorent quels sont les mécanismes juridiques qui les aideraient à porter plainte ; enfin parce que les autorités de leur pays ne leur inspirent nulle confiance (Xantomila y Servín, 2019 ; 4a). Mais il nous semble que ce n'est ni le sens de l'histoire contée, ni le véritable propos de l'auteur, lequel, dans son roman précédent, *Latinas candentes 6* (Lobo, 2013), s'est infiltré dans un pan de l'industrie pornographique pour montrer la domination d'une masculinité hégémonique et sa puissance phallique sur les femmes. En revanche, ce que nous dit Lobo à travers l'histoire de Lupe Fuentes et de son accusation pour contrer Mac Cervantes, c'est que le harcèlement et les abus sexuels sont monnaie courante dans ce secteur des médias et que cette jeune femme reste entre les mains des hommes, non seulement dans le fait d'être téléguidée par son employeur, Franqui, qui invente tout ce « délit-délire », mais aussi dans sa façon de se présenter en tant que victime aux caméras. La femme, dans un cas d'agressions sexuelle, ne peut s'y montrer que pudique et fragile pour être crédible, tel que le singe son apparition de nymphette à la télévision : « Y en la pantalla aparece Lupe Fuentes, caracterizada como la víctima de su propia inocencia : ligero vestidillo estampado con flores amarillas, diadema blanca, cabello alaciado y maquillaje discreto » (Lobo, 2016 ; 190). Si elle s'était montrée sous ses atours d'*escort girl*, sa voix n'aurait pas été audible ; elle aurait été accusée d'incitation à l'attentat à la pudeur dans un XXI<sup>e</sup> siècle qui donne tort plus qu'il ne protège le corps des femmes soumises – car c'est rarement un choix délibéré – au commerce sexuel.

75. Enfin, ce que nous dit tout autant Lobo, c'est que le tapage médiatique dans le cas d'affaires de mœurs, où chacun (médias, téléspectateurs) se déchaîne à sa façon, salit irrémédiablement. Si ce tapage renvoie à l'impossibilité d'appréhender son sujet et de le maîtriser dans sa totalité, il n'est là que pour « faire du bruit » et éclabousser ; cette éclaboussure reproduite sur des millions d'écrans, quoique déformée, conduit l'objet du désordre à une condamnation à perpétuité. Le tapage n'est souvent rien d'autre qu'une réalité de surface dont les indices trompent, télécommandée par une réalité cachée, quant à elle bien réelle et souvent criminelle. À un niveau politique,

cette cabale contre Mac Cervantes, réaffirme le pouvoir que l'écran a sur la réalité qu'elle diffuse et à laquelle adhèrent beaucoup de téléspectateurs, prenant pour argent comptant l'image et sa légende sans en interpréter ni le discours ni ses sources. Cet épisode où le verdict médiatique place Mac Cervantes dans la catégorie du « gros pervers sexuel » et où les animateurs et animatrices d'émissions de divertissement chantent de concert leur fibre féministe pour soutenir la victime, révèle la grande imposture du système télévisuel producteur et consommateur de la femme faite par l'homme et pour l'homme.

## **7. La vie « im-parfaite » de Tania : un corps sous contr(at)aintes**

---

76. L'histoire « artistique » de Tatiana Monroy porte en elle-même les stigmates stéréotypés des séries à l'eau de rose qui fleurissent sur les chaînes latino-américaines : celle de la naïve provinciale, ex miss beauté, qui débarque un peu cruche dans la capitale avec l'espoir de devenir star. Mais l'ambition de la jeune femme doit se mesurer à la compétitive réalité du marché cinématographique et est revue à la baisse avec des débuts sans fracas dans des comédies musico-érotiques, en déclin dans les années 70. Après des rôles de figurante, la reconnaissance viendra dans des apparitions plus remarquées dans des « *telenovelas* » où elle interprétera tour à tour la dulcinée, la favorite ou la croqueuse d'hommes. Lobo n'use du triptyque « galère-ascension-gloire » que pour décrédibiliser le talent de Monroy dont la montée en puissance dans le milieu de la télé n'est due qu'à ses atouts physiques largement relayés par une presse attitrée dans la croisade *marketing* du divertissement de bas étage. Le portrait donné peut sembler, à première vue, simpliste, grossier et caricatural. Or, il pose des questions sur la construction du féminin à la télévision. *Friquis* examine la façon dont la télévision privée mexicaine dominée par un personnel dirigeant androcentrique, spécialisée dans les *shows* et les émissions de variété, voit et traite les femmes. Les collègues masculins de Tania agissent de deux manières à son égard : soit ils la rendent célèbre, belle et riche, soit ils la dénigrent en critiquant son caractère excessif et les ratés de sa chirurgie plastique. Mais quel que soit leur degré d'empathie ou d'antipathie, ils la jugent toujours en tant que « spectacle ». Son image publique s'avère indissociable de sa personne privée. Tania en vient elle-même à ne se voir que

depuis sa représentation télévisuelle qui n'a été pensée que pour être regardée.

77. Coiffeuse, maquilleuse, attachée de presse, assistante personnelle de la star, un essaim de femmes bourdonne autour de la reine de la variété, se voue corps et âme à ses simagrées, bizarreries et sautes d'humeur, opine du chef et abonde, sans sourciller, dans son sens :

Tania Monroy sale trotando del set rumbo a su camerino. Un séquito de colaboradores se mueve a su alrededor con precisión coreográfica: la peinadora le retira los broches, la maquillista le coloca una bata de seda y unas gafas reflejantes mientras Berta Domínguez, su asistente personal, le comunica los recados acumulados en el último bloque del programa (Lobo, 2016 ; 16).

78. La cadence fiévreuse du paragraphe, qui expose la composition d'une partie de sa garde rapprochée, mime un personnel sous tension, sans cesse dans la vitesse et dans l'émulation, pour répondre sans délai aux besoins superflus et onéreux de celle qui les rémunère et dont ils dépendent. Eux-mêmes sont contraints de faire preuve de réactivité et d'imagination, et ainsi prévoir les envies subites de Tania de façon à ce que sa boulimie consumériste soit comblée et ne contrarie en rien ses activités « artistiques » : de l'arrivée de perroquets brésiliens dans sa ménagerie personnelle qui dispose de la faune la plus insolite et la flore la plus exotique à l'achat d'orchidées sauvages à trois heures du matin, en passant par l'eau parfumée aux nénuphars flottants d'un bain à 38 degrés (Lobo, 2016 ; 16 ; 37 ; 58 ; 137), tout est commandé en un éclair et la marchandise est passée au peigne fin car elle doit être à la hauteur de l'artiste.

79. En dépensant à volonté et en inondant de sa chair siliconée les ondes hertziennes, Tania croit dur comme fer qu'elle prend part aux palpitations du monde. De la satisfaction ou non de la vedette, le personnel recevra une prime ou pas, ou sera licencié. Tania vit pour elle-même ; ce à quoi elle aspire continûment c'est à être dans le beau monde et non pas avec le monde. Par son ego surdimensionné, elle se montre incapable de valoriser le travail acharné de son équipe qui supporte sa beauté synthétique et s'occupe de ses débordements caractériels ou des hypertrophies de ses *liftings*. Les conversations avec ses employés se résument à une somme d'injonctions : « hazme » ; « llama » ; « dile » ; « escúchame bien » ; « comúnicame con » (Lobo, 2016 ; 18 ; 60 ; 63). La communication se délite alors en des monologues péremptaires où tout échange devient impossible. Les délires de Tania, plus loufoques les uns que les autres, répondent à un système où

l'argent qui coule à flots est roi, veut tout, peut tout jusqu'à la transgression (puisque sa toute-puissance garantit l'impunité). Tania maltraite ses collaborateurs hautement diplômés, les admoneste car elle sait que leur dépendance vis-à-vis d'elle est bien plus grande que ne l'est la sienne, car c'est elle qui détient les cordons de la bourse.

80. Tania se fait aussi justice elle-même : « –A mí me valen madre esa bola de ineptos. Yo lo que quiero es acabar con Mac Cervantes » (Lobo, 2016 ; 65). Les démarches de son avocat ne la satisfaisant pas, elle décide d'engager un tueur à gages pour se venger des coups bas de Mac Cervantes, usant de sa fortune et de ses charmes pour arriver à ses fins. Grossière, vulgaire, irrespectueuse, Tania dénigre les hommes et les femmes. Quand elle parle affaire avec les hommes, elle veut se faire entendre et avoir le dessus. Elle va user d'un discours musclé typique du « macho » et d'un vocabulaire promis à les inferioriser : « –A güevo, cabrón » ; « Cómo le gusta chingar a ese pendejo de Larrazábal » ; « chingue a su madre » ; « no me chingues » ; « ese perro desgraciado » (Lobo, 2016 ; 74 ; 16 ; 18 ; 60). Tout comme elle sous-estime les exploits qu'accomplit son bras droit, Berta : « –Seis meses, tuve que esperar seis pinches meses para que me entregaran esos putos pajarracos. ¿Tú crees que es justo? » (Lobo, 2016 ; 16) –, pour contenter sa dernière lubie.

81. On notera que toutes les tâches relatives aux préoccupations matérielles et au bien-être de Tania sont assurées par des femmes, tandis que la gestion de ses comptes et contrats tout comme ses affaires judiciaires et criminelles sont mises entre les mains des hommes. Les femmes – que ce soit Tania, ses consœurs des plateaux de télévision ou les employées administratives de Telemanía – ont beau désormais rivaliser avec les hommes dans certains domaines de l'audiovisuel, elles restent en marge des grandes décisions de la chaîne la plus regardée du Mexique. On retrouve ici un repli des femmes sur des compétences qui leur semblent naturellement réservées – les valeurs domestiques et les exigences de beauté – et une persistance des hommes dans des fonctions dites plus abstraites et intellectuelles. Berta Domínguez, collaboratrice, femme-à-tout-faire et exutoire de Tania, sort de l'ITAM, l'école de commerce la plus prestigieuse de la capitale et ne joue dans le grand jeu de la télévision qu'un rôle d'assistante. Les hommes, au demeurant, sont des créateurs – certes, d'inepties –, des « hommes mûrs » qui inventent le contenu des programmes, écrivent les scénarios, remédient

aux infirmités et briguent le *nec plus ultra*, tandis que les femmes les assistent ou se contentent, comme Tania, d'être leur créature.

82. Dans la sphère médiatique, le pouvoir reste un entre-soi d'hommes. L'autorité dont dispose auprès de ces derniers Tania tient de sa beauté, une façon de minorer la valeur même de cette autorité qui relève du physique et non de l'intellect. Tania est à la fois dominée et vénérée par les chefs masculins de Telemanía. Ils la sollicitent mais ce sont eux qui gèrent sa carrière qu'ils peuvent défaire en un tournemain, ce qui leur permet d'avoir de l'emprise sur Tania qui sait que si on la retire de l'écran, il en sera fini de sa vie de diva ; et s'ils la choient et la couvent c'est parce que son physique fait recette. Tania n'est qu'une image à faire doper les ventes, et en tant qu'image qui parle à tous, elle est un formidable outil de propagande (Debray, 2017 ; 17). Du reste, si le nez de Tania fait consensus auprès des téléspectateurs, c'est parce qu'il suscite une émotion partagée ; émotion d'autant plus collective que la diva appartient à leurs habitudes télévisuelles. Tania occupe un espace médiatique qui leur est familier, qui à la fois les rassure et les divertit. Ils se précipiteront sur leur écran avec une incroyable célérité, surtout lorsque la vie de la diva (à la télé) sera en jeu.

Car l'événement se « consomme » – nous dit François Jullien. Il se consomme pour mettre un peu d'intensité dans nos vies, et même on s'en repaît. [...] d'avoir enfin quelque chose à quoi se raccrocher, de quoi s'occuper, de quoi parler. Me surprend toujours cet effet de fixation et d'accaparement qui fait soudain oublier tout le reste et produit cette protubérance d'un moment, sitôt promise à effacement (Jullien, 2009 ; 165).

83. Consommer de la télé, c'est se mettre en arrêt, suspendre les problèmes du quotidien, s'éloigner d'un lieu de vie peu reluisant. Si les vicissitudes de Tania sont en soi un non-événement et ne touchent à rien de fondamental dans la vie de tous les jours des Mexicains et des Mexicaines, l'événement mobilisateur que parvient à en faire Telemanía, comme si la santé du pays en dépendait, traduit le pouvoir d'embrigadement de cette chaîne. Telemanía est une parodie acerbe de TELEVISA, le plus grand groupe médiatique mexicain, mais pas seulement comme le souligne le journaliste Benjamin Fernández :

À la mort du fondateur [de Televisa], son fils Emilio Azcárraga Milmo, crée Univisión, qui devient le plus puissant groupe de télévision du monde hispanophone, inondant l'Amérique Latine de *telenovelas* mêlant drame bourgeois et prosélytisme politique.  
[...].

À elle seule, Televisa affiche une part d'audience de 65% (95% des Mexicains la regardent régulièrement et ses journaux du soir rassemblent un cinquième des téléspectateurs) (Fernández, 2017 ; 20).

84. Tania Monroy a été fabriquée par et pour une chaîne de télévision où tout est « spectacle ». Tania reproduit le stéréotype de la star capricieuse otage de son savoir-faire du « féminin » puisqu'elle a été recrutée et concoctée par Telemanía pour se conformer au prototype d'une féminité exacerbée, avec le cocktail explosif et accrocheur de « sexe, frisson, éclat ». Le parcours de Tania ne se distingue pas de celui de beaucoup de vedettes de séries télévisées qui ont commencé par le mannequinat en posant pour des feuilles de choux, puis ont été repérées par des producteurs de « *culebrones* » – dans le cas de Tania, pour « *sus inmensos ojos negros y las formas túrgidas* » (Lobo, 2016 ; 70) ; producteurs bienheureux de pouvoir renouveler leur harem et de le déshabiller dans l'arène de l'écran de télé. La célébrité, bâtie sur une performance de la beauté, passe, en contrepartie, par une mise à nu intégrale : la personne belle et adulée par le petit écran, qui semble avoir droit et accès à tout, est dépouillée de son bien le plus précieux, la possession de sa personne. Tania, qui jouit d'une suite royale, formule à tout vent des directives et n'a plus qu'à claquer des doigts pour exaucer ses désirs, ne s'appartient plus. « *No puedes ser una celebridad y pretender que tienes vida privada* » (Lobo, 2016 ; 81), lui lâchera, la Présidence de sa chaîne. Renommée et fortune sont scellées comme un pacte patriarcal entre la vedette et l'autorité (masculine) de Telemanía.
85. Les dirigeants de Telemanía ne parlent jamais d'elle en termes artistiques mais seulement depuis la terminologie du circuit de la distribution commerciale :
- La diva es, en sí misma, un conflicto de intereses. Su salud es un tema que impacta en la bolsa de valores.  
[...].  
La Monroy representa un negocio prioritario de la cadena [...].  
[...].  
Antes que nada tenemos que ver por tu salud. [...] Una de nuestras premisas de liderazgo es que debemos cuidar los negocios como a uno mismo, porque al fin y al cabo son la misma cosa (Lobo, 2016 ; 36 ; 40 ; 62).
86. Tania est un label, une marque protégée de la chaîne dont il faut garantir la qualité. Comme tout produit elle représente un *business* et entre donc dans l'économie de marché où s'opèrent l'achat, la vente, l'échange. Sa valeur marchande est indissociable de la prospérité et la pérennité de sa

beauté. La sentence à laquelle elle est arrimée est le mot « negocio », ventilé à tue-tête par ses investisseurs qui entretiennent une image dévalorisante des femmes dans les médias. Dans les *shows* de Telemanía, les femmes reproduisent des stéréotypes, perpétuant les inégalités entre les deux sexes. Bien qu'elles animent les divertissements avec des hommes aussi grimés qu'elles, leur touche féminine agrmente des émissions destinées avant tout à un public de femmes où l'on glose sur des « trucs » dits de fille : réaménager son intérieur, renouveler sa garde-robe, manger sain et équilibré, gommer ses bourrelets et ses pattes-d'oie. D'autre part, leur corps, en constante surexposition, ne s'actualise qu'en fonction du désir masculin :

- En l'absence d'une Tania inopérante et afin de freiner la baisse d'audience, le responsable du programme « ¡Sábado especial! » exige « un buen par de tetas mientras Tania se recupera » (Lobo, 2016 ; 128).
- Selon les instructions des figures d'autorité de la chaîne, toutes masculines, la caméra chargée de filmer en direct l'opération chirurgicale est tenue de mettre hors-champ le visage abîmé de Tania et de « mostrar los mejores ángulos de la diva de México » (Lobo, 2016 ; 138).

87. Toutes les manifestations de Tania sur le petit écran sont dominées non pas par ce qu'elle dit mais ce qu'elle montre, et cela du début du roman à son point final. Son métier consiste à exercer l'exploit quotidien d'un corps parfait.

88. En dehors des plateaux, et en dépit de sa forte personnalité, elle subit un autre type de domination masculine pour ainsi entretenir « l'ordre des sexes ». Les hommes qui gèrent de près ou de loin sa carrière et qui s'enrichissent à chacune de ses apparitions médiatiques la rabaissent verbalement dans le secret de leur bureau : Mac Cervantes la perçoit comme « una criatura ponzoñosa » (Lobo, 2016 ; 117) ; Ortigoza « considera inadecuado que una cabaretera oportunista le explique cómo administrar el área de Publicaciones de un gigante trasnacional » (Lobo, 2016 ; 61). Dans leurs conversations privées, ils la replacent dans ses origines modestes, dans ses débuts peu probants d'actrice, dans le produit qu'elle est devenue et qui a été inventé par eux. Ils ont besoin de réaffirmer que son succès n'est que le fruit de leur pouvoir, estimant que ce sont eux, les hommes, qui construisent la réussite des femmes et que l'ascendant médiatique dont elles profitent ne doit en aucun cas grignoter leur part de décisions dans l'univers audiovisuel. De plus, lorsque Tania hausse publiquement le ton

face à un homme ou conteste son point de vue, sa colère et son désaccord ne sont pas jugés dignes d'être soumis à débat ; ils sont écrasés par tout un arsenal lexical défavorable. L'une des revues *people* publiera en gros titre « ¡La Monroy es una bruja histórica! » (Lobo, 2016 ; 49), et son chirurgien plastique déclarera à la presse que « La Monroy... ¡ES UNA DESQUICIADA! » (Lobo, 2016 ; 59). Une femme qui fait preuve d'autorité et qui crie plus fort que la gent masculine sort de son rôle du féminin, elle entre dans le champ de la virilité réservé aux hommes et doit être rappelée à l'ordre par l'intermédiaire de qualificatifs – souvent employés au féminin – qui la catégorisent comme « possédée », comme si des forces malfaisantes habitaient en elle ; d'« enragée », tel un chien aux abois ; de « névrosée », la faisant passer pour un cas psychiatrique. Dans ces unes de journaux, la substantivation de son nom de famille par la particule négative « la » et l'omission de son prénom de scène, « Tania », cherchent à la nuire et à la déconsidérer. Quand elle prend fermement position, s'enclenchent des expressions péjoratives à son encontre qui mettent en relief l'ancrage des mécanismes d'emprise du patriarcat où les hommes doivent être là pour contenir la vie affective des femmes, inaptes à dominer leurs sentiments. Ces images ne sont pas nouvelles, elles ont grandement nourri les plus beaux textes du XIX<sup>e</sup> siècle français. Des réalistes, comme Balzac ou Maupassant, aux naturalistes comme Zola, en passant par les représentants du symbolisme décadent, tels que Barbey d'Aurevilly ou d'Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, les femmes plus hardies que les hommes, entreprenantes, provocantes, impudiques ont été dépeintes comme effrontées, tentatrices, pécheresses, folles ou encore diaboliquement dangereuses. On remarquera que les femmes du milieu de la télé reproduisent ce vocabulaire sexiste quand elles parlent de femmes qu'elles n'apprécient guère. Ainsi Susi, l'assistante de Mac Cervantes, répète mécaniquement ce que pense le milieu machiste de Telemanía de la Monroy en déclarant : « –Claro, es una bestia sedienta de sangre » ; « la bruja Monroy » (Lobo, 2016 ; 122).

89. C'est lors de son retour grandiloquent sur scène que Tania prendra toute la mesure non pas de son succès, mais de son masque d'imposture et comprendra tardivement sa condition servile. Fraîchement opérée de son nez, désormais parfait, son charme de Vénus ne peut travestir la voix nasillarde qui se dégage de ses cordes vocales. Malgré le concert dissonant qui s'ensuit, l'ovation des téléspectateurs, Tania se rend brusquement compte qu'elle est rendue à ce qu'elle est et ce pourquoi elle est « recon-

nue » : « un pedazo de carne en el congelador » (Lobo, 2016 ; 214), et que sa réussite de ce soir n'est pas due à sa (calamiteuse) prestation, mais à l'objet de représentation qu'elle est. Dans l'arène où tous les regards concupiscent sont braqués sur elle, au son du déraillement de sa voix stridente qui l'a rendue clairvoyante quant à son corps donné en spectacle, elle s'observe pour la première fois comme une chose en train d'être regardée. Tania, dans cet éclair de lucidité, découvre qu'elle effraie plus qu'elle ne séduit ; sa belle allure n'est plus qu'un mannequin humain sujet à spéculation commerciale. Celle qui se prenait pour une belle de scène, n'est plus qu'une bête de scène. Sa voix dénaturée, proche de l'animalité, lui révèle toute l'obscénité de la perte de son identité et de son appartenance réelle à la grande machine de la télévision lucrative et sans conscience qui en a fait définitivement son être (dé)figuré.

90. En effet, Tania, sous contrat avec une chaîne privée ainsi qu'avec des laboratoires pharmaceutiques et des industries cosmétiques, vend de la femme tentatrice, car au nom du féminin auquel elle semble naturellement soudée, elle doit rester au centre du désir ; et la spécificité du féminin, c'est de renvoyer à un idéal qui doit se montrer et fasciner autant les hommes que les femmes. Le média qui l'a fabriquée la porte comme le patrimoine national de la Mexicaine idéale qui doit incarner dans son physique les trésors historiques du pays : un teint lumineux aussi solaire que les temples pré-hispaniques, de grands yeux aussi sombres que la roche d'obsidienne, un corps sculptural paré de la majesté du dieu Quetzalcóatl. La diva cumule ainsi tous les clichés touristiques et patriotiques du pays, alors même qu'elle est dotée d'un physique qui s'éloigne de plus en plus du Mexique, et qui a été retapé pour reproduire la blancheur et les traits d'un Occident magnifié. Sur les écrans et les magazines, sa peau laiteuse et son nez ciselé plaquent un modèle de femme hégémonique dans l'univers de la mode capitaliste, mais démarqué de la réalité physiologique de bon nombre de Mexicaines. Ce qu'elle est et promeut tend à une uniformisation du visage et des formes du féminin où tout est investi dans les compétences esthétiques. Tania s'impose comme une allégorie de la beauté et du *shopping*. Rebaptisé par des griffes de Haute Couture et d'accessoires, constellé de remèdes anti-âges, repris par un tas de formules scientifiques, son corps conjugué entre l'apocope et la prothèse, loin d'être un lieu d'émancipation, manifeste la mainmise de l'industrie de l'embellissement sur sa personne. « Physiquement, un homme est plus longtemps homme que la femme n'est

femme » (Balzac, 2016 ; 32), cet aphorisme (sexiste?) de Balzac persiste de nos jours. Nombreuses sont les femmes qui vivent leur corps comme une contrainte en lui astreignant une discipline qui les rapprochera du dictatorial discours publicitaire et starifié sur le capital beauté. Dans son article « Vieillir au féminin », Juliette Rennes questionne le conflit qui oppose les femmes au vieillissement de leur corps :

En matière de séduction, remarque-t-elle [Susan Sontag, en 1972], deux modèles masculins coexistent, le « jeune homme » et l'« homme mûr », contre un seul côté féminin : celui de la « jeune femme ». Au point qu'il est admis, notamment dans les classes moyennes et supérieures, qu'une femme dépense une énergie croissante (et, si elle le peut, de l'argent) pour tenter de conserver l'apparence de sa jeunesse (Rennes, 2016 ; 16).

91. Les pressions exercées sur son physique et son allure ont tellement colonisé sa vie que Tania les a parfaitement normalisées. Elles la maintiennent dans une logique sexiste, où la femme à la télé ne peut être conçue, pour être aimée, que sous l'éclat de son teint lissé, la fraîcheur immaculée de sa dentition, sa svelte silhouette garnie d'une poitrine généreuse.
92. Toute l'énergie et l'argent que Tania déploie sont consacrés à son « *look* ». Cette surveillance spartiate sur ses attraits physiques la rend esclave d'une image vouée à un peaufinage sans fin. En ce sens, elle est une machine que ses « fabricants » doivent rentabiliser et réinventer à chaque saison en plaçant de l'argent dans chaque morceau de son corps pour y vaincre tout effet d'obsolescence. Si être la plus belle se lit déjà comme un défi dans le mythe de Pâris et Hélène, dans l'économie audiovisuelle, la beauté entre dans un intransigent jeu compétitif où s'affrontent des luttes d'intérêt entre individus, producteurs et branches publicitaires. Tania, en résistance à la désuétude à laquelle est prédestinée l'image publicitaire qu'elle est, est sommée si elle ne veut pas perdre la face, de se renouveler, voire de se transfigurer constamment, d'autant plus que sa beauté peut se voir surpassée et remplacée par une autre, car davantage performante. Sur son physique repose son emploi à la télévision : « Sabe que en cualquier momento su estilo de vida puede colapsar y es probable que nadie en este mundo escuche el derrumbe. No se sienta preparada para una caída desde esta altura » (Lobo, 2016 ; 74). Et pour être belle et désirable, Tania a renoncé au monde organique et à la diversité de ses fragrances, de ses disproportions et de ses changements. Elle mène une guerre névrotique contre le corps naturel habité par ses poils, sa graisse, sa peau flasque, ses flétris-

sures. Le narrateur se complaît à lister toute l'énergie et la fortune que dépense Tania pour se sauver, à coups de bistouri, des stigmates du vieillissement et des propriétés de la laideur : les opérations chirurgicales, plus de 21, s'enchaînent en cascade dans les hôpitaux à la pointe du Mexique ou des États-Unis ; elle intente des actions en justice contre des magazines qui oseraient disqualifier son corps en dévoilant la petitesse de sa poitrine ; quant aux sujets qui écornent sa jeunesse retoquée, tel son âge de « 54 ans », ils sont systématiquement bannis des interviews (Lobo, 2016 ; 58 ; 35 ; 80 ; 58).

93. Le spectre d'un corps démodé, dépassé, sature son ordinaire et la condamne à une subordination du féminin pensé par et produit pour les hommes. Tania ne se distingue plus – tout comme le public ne la distingue plus – de sa représentation de l'hyper-féminin. À ce titre, le *reality show* qui filme la reconstitution de son nez, organisé depuis le topos du « *theatrum mundi* » où la lecture du réel s'effectue à travers la mise en scène, est emblématique de la frontière indiscernable entre la Tania hors écran et la Tania en représentation. De la Tania réelle, Tania refuse « l'animalité » car le marché du cosmétique et du spectacle lui a appris que le conserver, « ce n'est pas propre, ce n'est pas féminin » (Chollet, 2015 ; 179), mais à force de la faire disparaître cette « animalité » (par « animalité », Chollet entend l'ensemble des qualités naturelles propres à l'être vivant), elle en est devenue un monstre de la féminité. Son obsession d'une jeunesse éternelle qui la met quelques semaines hors image suite à l'échec de son opération, et qui montre brièvement les dangers de ce type de chirurgie, montre aussi à quel point la femme doit tout le temps souscrire à sa féminité, ce qui nécessite tout un attirail. Ainsi, lors de ses apparitions, Tania, tel « un porte-manteau » (Chollet, 2015 ; 176), invite les téléspectateurs/trices à acquérir au plus vite vêtements, maquillage, aliments sans matière grasse comme si c'étaient des « produits de première nécessité ou comme des valeurs sûres » (Chollet, 2015 ; 115) afin de forger leur vraie personnalité. Elle pousse à l'achat de standards féminins qui exigent un niveau de vie confortable et un contrôle drastique du corps et de son volume. Le produit manufacturé qu'est Tania a été programmé pour vendre de la détente et du plaisir en vantant tout ce qui contribuerait au bonheur :

- Régimes minceurs : « Volvemos con Tania, quien les desea a los televidentes que estén muy a gusto ahí, junto a sus seres queridos, en sus hogares, y les explica lo importante que es para las familias de hoy cuidar

la salud y de cocinar con aceite Sorullo, cien por ciento sano... » (Lobo, 2016 ; 14).

- Produits cosmétiques : « [...] es la imagen de campaña de una marca internacional de cosméticos [...]. Su trasero está asegurado por un millón de dólares » (Lobo, 2016 ; 17).
- Chirurgie esthétique : « Erástegui es quien ha realizado las primeras diecinueve operaciones estéticas de Tania Monroy : pómulos, párpados, papada, nariz, glúteos, senos, estómago » (Lobo, 2016 ; 30).

94. Selon Mona Chollet, la chirurgie esthétique traduit :

une tentative de résoudre la contradiction entre des rêves toujours plus grandioses, alimentés par la mise en scène médiatique du mode de vie des classes privilégiées, et des revenus toujours plus faibles. Mais la chirurgie esthétique correspond aussi à la vision libérale d'un sujet infiniment malléable, libre de toute détermination et censé travailler en permanence à son propre perfectionnement. Elle profite de la conviction que tout, les problèmes comme les solutions, l'échec comme la réussite, est d'essence individuelle et non collective (Chollet, 2011 ; 28).

95. La recette de la félicité est ici dépolitisée, désocialisée, coulée dans le moule du superflu, du matériel et de l'artifice garants d'une beauté qui ne peut plus s'envisager que comme un produit marchand. D'ailleurs, les lieux avec lesquels Tania s'identifie englobent essentiellement les couvertures de revues *people* qui courtisent, sur leurs pages satinées, son fessier ; les plateaux de télévision où elle interprète des rôles de potiche ; les loges de maquillage et les salles d'opération où elle toilette son image de *bimbo* ; sa chambre, le lieu où la femme se contemple. Tania est l'égérie d'un monde mesquin, prosaïque, divisé entre ce qui est désirable et beau, entre ce qui est indésirable et laid. Le rétrécissement spatial de son horizon personnel et professionnel fondé sur la sophistication de son image est révélateur d'un quotidien en représentation continue et ne vivant que dans la dimension plaisante, gracieuse et sexy du corps, d'un corps présenté comme enviable.

## Conclusion

---

96. On pourrait voir, il est vrai, en Talia, par la mise en mouvement d'un corps qui s'attaque à l'enfermement domestique et qui passe par une réparation prolongée et régulière de sa plastique pour complaire des ambitions

personnelles – au même titre que les hommes –, une conquête de son « être », une concordance avec l'idée qu'elle se fait d'elle-même et avec son projet de vie tel qu'elle l'a librement voulu. Ses préoccupations esthétiques d'hyper-féminisation s'interpréteraient alors non pas comme une contrainte, mais comme un choix désiré et assumé entrant dans les multiples possibilités d'auto(re)présentation physique qui disloquent le cadre binaire du genre. Dans le cadre d'un embellissement et d'une ornementation de l'excès chez les femmes, « on ne peut blâmer celles qui font ces choix », précise Camille Froidevaux-Metterie, « car ce serait alors s'approprier ce pouvoir de contrôle sur les corps féminins que l'on voudrait pourtant voir disparaître » (Froidevaux-Metterie, 2018 ; 78). Cette « hyper-féminisation » s'accompagne de surcroît, dans *Friquis*, non pas des attributs propres à caractériser « la femme » (inaction, réserve, douceur...), mais d'une incorporation de qualités dites inhérentes à « l'homme » (vigueur, audace, rudesse...); cette combinaison donnerait à penser qu'elle bouscule la force de la tradition genrée.

97. Or, regrettamment, dans le cas de ce personnage qu'incarne Talia, ce qui prédomine, c'est, d'une part, une illusoire inversion des rapports de genre, qu'elle ne dépasse ni ne subvertit puisqu'elle-même, en tant que femme de pouvoir, ne fait qu'investir et appuyer, tel que nous l'avons démontré, le sexisme et la misogynie la plus ordinaire avec la reproduction des valeurs de la domination masculine (qui limitent et infériorisent les femmes). C'est, d'autre part, une exaltation de l'apparence de la féminité modelée par le système capitaliste néolibéral sous le contrôle d'une masculinité hégémonique. Sa féminité idéale relève davantage d'une injonction masculine sur ce que doivent être les « signes extérieurs de féminité » (Froidevaux-Metterie, 2018 ; 79) que d'une prise mûrie et intentionnelle d'elle-même sur son image. Sa « glorieuse » carrière, qu'elle prétend contrôler d'une main de fer, est en réalité tronquée par les codes du patriarcat qui sédimentent certains secteurs du système audio-visuel de divertissement mexicain où, par exemple, le temps « esthétique » des femmes et celui des hommes demeurent déséquilibrés du fait de la belle image à entretenir et à laquelle sont assignées automatiquement, dans leurs activités professionnelles et une grande partie de la journée, les femmes recrutées par ce type de médias.

98. Le travail commercial de Tania, c'est d'être envié par les autres, de leur faire croire, en tant que dépôt publicitaire et fruit des articles proposés à la

vente, que « l'on est ce que l'on possède » (Berger, 2014 ; 141). Les téléspectateurs de Tania découvrent en elle une source d'espoir pour bonifier leur insignifiance et cet espoir, comme le rappelle John Berger, puise dans un système qui porte aux pinacles l'argent, ce demiurge qui a la faculté de vous embellir, vous couvrir de prestige, vous réserver les moments les plus heureux de votre existence. Or, ce que possède Tania, leur semble tentant et bienséant à l'exemple de ces groupies, alarmées par le naufrage de son nez et qui lui glapissent leur soutien inconditionnel comme si leur vie était liée à la sienne, voyant en elle un christ sacrifié au nom de de la sainteté physique : « Desde la aurora, centenares de fanáticos demuestran cariño y solidaridad, incrementando el caos vial de las inmediaciones. Te queremos, Tania » (Lobo, 2016 ; 35-36). Tania leur apparaît comme un idéal de prospérité et d'esthétique, une héroïne qui se rebelle contre l'insupportable, et inacceptable déféctuosité du corps et qui défend les valeurs d'un individualisme souverain et gagnant basé sur la performance du voir et du luxe. « Le héros », commentait Régis Debray au sujet de l'hommage présidentiel lors des funérailles de Johnny Hallyday, « n'est plus celui qui se sacrifie pour sa patrie ou pour une cause, mais celui qui se fait voir et entendre de tous, devenant milliardaire du même coup » (Debray, 2017).

99. Dans *Friquis*, la « *farándula* » du XXI<sup>e</sup> siècle ne concentre plus son spectacle sur une scène où s'interpénètrent, dans la machinerie théâtrale et le jeu des comédiens, événements de l'aventure humaine, raisonnement et création, mais sur une starisation d'individus, débiteurs de vulgarités, désengagés des problèmes concrets de la société. Ceux-ci offrent une vision étroite, voire trompeuse, du présent dans un type d'émission qui, scanderait sans doute Pasolini, est « un chantage odieux selon lequel la légèreté, la superficialité, l'ignorance et la vanité se voient imposées comme un état d'âme et une condition humaine obligatoire » (Pasolini, 2003 ; 47). Ces célébrités, pour Lobo, qui font la télé ne fournissent matière à aucun raisonnement, ne font profession que de simplicité et de consumérisme. Tania, qui en serait l'une des représentations, pour tenir le haut de l'affiche, ne parle, en outre, pas beaucoup quand elle passe à la télé ; elle n'y est convoquée que pour être vue et être non pas « une image juste » de la réalité, mais « juste une image » (Jean-Luc Godard cité par Bourdieu, 2008 ; 8). Tania fait valoir une image narcissique de soi dont la prétention représente une nouvelle dimension du bien-être, non pas collectif mais individuel, qui

ne s'obtient que dans l'achat démesuré de produits dont elle est la mandataire et qui seraient propices au bonheur.

## **Bibliographie**

---

AUSTEN Jane, *Orgueil et préjugés* [1813], traduit de l'anglais par Pierre Goubert, Paris, Folio/Gallimard, Paris, 2007.

BADIOU Alain, *Notre mal vient de plus loin. Penser les tueries du 13 novembre*, Paris, Fayard, 2016.

BALZAC Honoré (de), *Physiologie du mariage* [1824-1829], Paris, Macha Publishing, 2016.

BERGER John, *Voir le voir* [1972], traduit de l'anglais par Monique Triomphe, Paris, Éditions B42, 2014.

BOGDAN Robert, *La fabrique des monstres. Les États-Unis et le Freak Show 1840-1940* [1988], traduit de l'anglais par Myriam Dennehy, Paris, Alma Éditeur, 2013.

BOSCH Lolita, *Campos de amapola. Antes de esto. Una novela sobre el narcotráfico en México*, México, Editorial Océano, 2012.

BOURDIEU Pierre, *Sur la télévision* (1996), suivi de *L'emprise du journalisme*, Paris, Raisons d'Agir, 2008.

BRISEÑO Héctor, « Ejecutadas, 150 mil personas, en 7 años: alcaldes de izquierda », *La Jornada*, México, 14 de abril de 2013, p. 15.

BRONTË Charlotte, *Villette* [1857], traduit de l'anglais par Gaston Baccara, Paris, Archipoche, 2013.

CACHO Lydia, « Opinión », *La Jornada de Enmedio*, México, Miércoles 3 de abril de 2019, p. 3a.

CAMBRIDGE                      *DICTIONARY.*                      En                      ligne :  
[<https://dictionary.cambridge.org/fr/>].

CHAMPAGNE Patrick, « La vision médiatique », in Pierre Bourdieu (coord.), *La misère du monde*, Paris, Seuil, 1993.

CHOLLET Mona, « La beauté pour vaincre la crise. Refaire le monde à coups de bistouri », *Le Monde diplomatique*, mars 2011, p. 28.

\_\_\_\_\_, *Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine* [2012], Paris, La Découverte, 2015.

CLAIR Jean, *Hubris. La fabrique du monstre dans l'art moderne. Homoncules, Géants et Acéphales*, Paris, Gallimard, 2012.

DEBORD Guy, *La société du spectacle* [1967], Paris, Folio/Gallimard, 1992.

DEBRAY Régis, « L'image a toujours été un formidable outil de conquête des cœurs et des esprits, un outil de propagande, religieuse hier, politique aujourd'hui », *l'Humanité*, vendredi 13, samedi 14, dimanche 15 décembre 2013, p. 16-17.

\_\_\_\_\_, « Une journée particulière », *Le Monde*, 11 décembre 2017. En ligne : [[https://www.lemonde.fr/idees/article/2017/12/11/regis-debray-une-journee-particuliere\\_5227849\\_3232.html](https://www.lemonde.fr/idees/article/2017/12/11/regis-debray-une-journee-particuliere_5227849_3232.html)].

DELEUZE Gilles, *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, édition préparée par David Lapoujade, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.

*DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA*, Real Academia Española, Madrid, Vigésima Segunda Edición, Tomo I-II, 2001.

EISENZWEIG Uri, *Le récit impossible*, Paris, Christian Bourgois, 1986.

FERNÁNDEZ Benjamin, « Au Mexique, la presse au service d'une tyrannie invisible », *Le Monde diplomatique*, novembre 2017, p. 20-21.

FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Le corps des femmes. La bataille de l'intime*, Paris, Philosophie magazine Éditeur, 2018. GONZÁLEZ RODRÍGUEZ Sergio, *Campo de guerra*, Barcelona, Anagrama, 2014.

JULLIEN François, *Les transformations silencieuses*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2009.

KULKA Tomas, *El Kitsch*, Madrid, Editorial Casimiro Libros, 2011.

LITS Marc, *Le genre policier dans tous ses états. D'Arsène Lupin à Navarro*, Presses Universitaires de Limoges, 2011.

LOBO Fernando, *Friquis*, México, Editorial Almadía, 2016.

\_\_\_\_\_, *Latinas candentes 6*, México, Editorial Almadía, 2013.

\_\_\_\_\_, *No lo tomes personal*, México, Editorial Mondadori, 2008.

MAZUREL Hervé, « Comment écrire l'histoire des sensibilités ? », *l'Humanité*, vendredi 21, samedi 22, dimanche 23 octobre 2016, p. 10-11.

MELGAR Lucía « De la denuncia ¿al cambio social? », *El Economista*, México, 02 de abril de 2019. En ligne : [<https://www.economista.com.mx/opinion/De-la-denuncia-al-cambio-social-20190401-0140.html>].

MONSIVÁIS Carlos, « El Melodrama mexicano », *Archivos de la Filmoteca, Revista de Estudios Históricos sobre la imagen*, n° 16, Segunda Época, México, Febrero de 1994.

MORDILLAT Gérard, « La force des peintres contre les artifices des marchands / Voir ou avoir », *Le Monde diplomatique*, mai 2015, p. 14-15.

OGARRIO Gustavo, « El melodrama en la época contemporánea: usos, versiones y distorsiones de la realidad », *Suplemento Cultural La Jornada Semanal*, México, 14 de enero de 2018. En ligne : [<http://semanal.jornada.com.mx/2018/01/14/el-melodrama-en-la-epoca-contemporanea-usos-versiones-y-distorsiones-de-la-realidad-4588.html>].

PASOLINI Pier Paolo, *Contre la télévision et autres textes sur la politique et la société* [1999], traduit de l'italien par Caroline Michel et Hervé Joubert-Laurencin, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2003.

PINÇON Michel et PINÇON-CHARLOT Monique, *La violence des riches. Chronique d'une immense casse sociale*, Paris, La Découverte, 2013.

RENNES Juliette, « Vieillir au féminin », *Le Monde diplomatique*, décembre 2016, p. 16.

REVELO Gabriel, « Friquis: una novela ácida y divertida sobre el absurdo mundo del espectáculo », Portal Sopitas.com, México, 29 de junio de 2016. En ligne : [<https://www.sopitas.com/629864-libros-friquis-entrevista-a-fernando-lobo/>].

REY-DEBOVE Josette et REY Alain (dir.), *Le Robert. Dictionnaire de la langue française* (1967), Paris, Éditions Le Robert, 1994.

XANTOMILA Jessica, « Apremian especialistas a repensar las relaciones entre hombres y mujeres », *La Jornada de Enmedio*, México, Miércoles 3 de abril de 2019, p. 4a.

XANTOMILA Jessica y CAMACHO SERVÍN Fernando, « Instan a mujeres a acudir a la autoridad ante presunto caso de acoso o violencia sexual », *La Jornada de Enmedio*, México, Jueves 4 de abril de 2019, p. 4a.