

3-Utopies mexicaines

Dieu, la Conquête et l'espace : trois nouvelles mexicaines de science-fiction métaphysique (Fuentes, Porcayo, Zárate)

*¿Quién será, en un futuro no lejano,
El Cristóbal Colón de algún planeta?
Amado Nervo, «El gran viaje», 1917*

LE POÈTE MODERNISTE AMADO NERVO, grand-père putatif d'une science-fiction mexicaine dont la déjà longue tradition critique a établi une abondante généalogie d'ancêtres plus ou moins éloignés, a le premier mis en relation une conquête de l'espace qui relevait encore du fantasme scientifique au début du XX^e siècle, avec une Conquête espagnole qui relevait toujours du traumatisme intellectuel. Et d'associer cette découverte future à la révélation d'une identité nouvelle :

¿Con qué luz nueva escrutará el arcano?
¡Oh, la esencial revelación completa
Que fije nuevo molde al barro humano¹!

Les auteurs de genre ont généralement en commun l'aspiration de se découvrir des prédécesseurs qui légitiment la prétention à la littérature de leurs œuvres. La science-fiction mexicaine n'échappe pas à la règle et c'est le dominicain Manuel Antonio Rivas, avec ses «Sizigias y cuadraturas lunares [...]» (1775) qui fait figure de père fondateur : le voyage lunaire d'Onésimo Dotalón, cet émule de Cyrano de Bergerac à la découverte d'une

¹ NERVO Amado, «El gran viaje», in *La última guerra*, Mexico, Goliardos, p. 54. La mention du «barro humano» renvoie à la tradition chrétienne : chez Nervo comme chez les trois auteurs qui nous occupent, la représentation de la révélation d'une identité nouvelle passera nécessairement par le dialogue culturel avec l'hypotexte biblique de la Genèse.

société de «justicia y equidad²», associait dès les origines du genre les questions du voyage et de l'identité, en suggérant entre les lignes la nécessité de réformer la société coloniale dont la comparaison voltairienne avec la civilisation utopique des «anctítonas» lunaires portait la critique.

Deux siècles plus tard, à l'occasion du cinquième centenaire de la Conquête, la science-fiction mexicaine s'est réapproprié ces thématiques pour interroger l'héritage espagnol et mettre au jour la portée de l'évènement dans la construction de l'imaginaire et de l'identité nationale, entre prophétie du chaos et révélation adamique. Trois nouvelles publiées entre 1990 et 1993 prennent la commémoration pour prétexte à un voyage spatial ontologique vers l'origine de l'être : les deux premières sont le fait de figures de la science-fiction mexicaine, Gerardo Horacio Porcayo («Los motivos de Medusa³») et José Luis Zárate («La luz⁴»), cofondateurs du *Círculo Puebla de Ciencia Ficción y Divulgación Científica* qui a fait de la ville des anges l'un des centres vitaux de la science-fiction mexicaine après la création du *Premio Nacional Puebla* en 1984 (le plus important avec le *Premio Kalpa*, créé en 1992) et promoteurs des genres fantastiques à travers, notamment, leur fanzine électronique précurseur *La langosta se ha posado*⁵ (1992) ; la troisième («El robot sacramentado⁶» (1992) est l'œuvre d'un auteur majeur dont les incursions dans le fantastique ont été ponctuelles, mais significatives, comme le fait qu'il recoure précisément à une science-fiction parodique pour commémorer à sa façon la Conquête : Carlos Fuentes. S'il n'est pas rare de voir associés les noms des deux premiers, celui de Fuentes détone ; ce travail aura pour enjeu de mettre en évidence une interrogation

² RIVAS Manuel Antonio, «Sizigias, y cuadraturas lunares ajustadas al meridiano de Mérida de Yucatán por un anctítona o habitador de la Luna, y dirigidas al Bachiller Don Ambrosio de Echeverría, entonador que ha sido de kyries funerales en la parroquia del Jesús de dicha Ciudad, y al presente profesor de logarítmica en el pueblo de Mama de la Península de Yucatán, para el año del Señor de 1775» (voir : <http://www.ciencia-ficcion.com.mx/?uid=2&cve=631:01>, dernière consultation le 3/01/2013)

³ Publiée pour la première fois dans la revue électronique *Axxón*, n° 25, Buenos Aires, 1991, p. 25-46, cette nouvelle a fait l'objet de nombreuses rééditions dans des anthologies. On la trouvera sur le site de référence de la science-fiction mexicaine : <http://www.ciencia-ficcion.com.mx/?uid=2&cve=631:71> (dernière consultation le 31/01/2013). La version à laquelle il sera fait référence dans ce travail est tirée de l'anthologie *Y si todo cambiara*, PRD-DF y *Para Leer en Libertad*, 2011, p. 75-95

⁴ Publiée dans la revue *Ciencia y desarrollo*, n° 92, Mexico, 1990, p. 119-123.

⁵ Edité sur disquette de 1992 à 1996, soit neuf numéros dont une partie des textes est accessible en ligne : <http://lalangostasehaposteadolkt.blogspot.mx/> (dernière consultation : 31/01/2013).

⁶ La nouvelle a été reprise dans *Cuentos sobrenaturales*, Madrid, Alfaguara, 2007, p. 110-123, après avoir été publiée dans plusieurs revues. La version utilisée ici est tirée de la *Revista de la universidad de México*, n° 15, Mexico, 2005, p. 5-9. Elle est disponible en ligne : <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/1505/pdfs/5-9.pdf> (dernière consultation le 2/09/2013)

commune de la mexicanité à travers l'usage plus ou moins distancié de ces lieux communs de la science-fiction que sont le voyage spatial et la découverte extra-terrestre d'une altérité révélatrice de soi, depuis une perspective messianique qui rapporte la problématique historique de l'identité née de la Conquête au questionnement plus vaste de l'être et du sacré.

«El gran viaje»

«¿Quién logrará, con máquina potente / sondear el océano / del éter⁷?», s'interrogeait Nervo dans «El gran viaje». Sa métaphore de l'océan céleste renforce l'allusion répétée à Christophe Colomb, leitmotiv du poème, qui assimile la découverte future d'une nouvelle planète à celle, passée, du Nouveau Monde.

Ce rapprochement historique, Fuentes et Zárata le reprennent explicitement à leur compte, dans le contexte du cinquième centenaire. Dans «La luz», le vaisseau spatial qui emmène les terriens vers Aurora est baptisé le «Magallanes» et Zárata a recours abondamment au champ lexical de la navigation maritime («nave», «navegar»...). L'hyperespace se transforme en un océan dont la description des dangers rappelle les superstitions qui accompagnaient les découvreurs vers la fin du monde : «en su interior moran bestias oscuras y serpientes desconocidas⁸.» Monstres marins, serpents de mer et les indispensables allusions au Léviathan et à « la Ballena » de Jonas, autant de métaphores des peurs immuables qui accompagnent l'humanité à travers les âges. Quoiqu'il porte le nom d'un explorateur plutôt que d'un conquérant – comme Nervo invoquait Colomb plus que Cortés ou Pizarro –, le Magallanes «es una nave de guerra y ninguna de las misiones científicas que van a bordo modifican este hecho⁹» : la Découverte a été avant tout, à l'air de dire Zárata, un évènement militaire et il semble que toute nouvelle rencontre doivent fatalement donner lieu à une confrontation, tant c'est la peur qui préside à la relation à l'altérité. Là où Amado Nervo rêvait de recueillir la sagesse des «espíritus a quienes las edades / en su flüir robusto / mostraron ya la clave portentosa / de lo Bello y lo Justo¹⁰», les nouveaux conquistadors du Magallanes voyagent vers la planète Aurora¹¹ – dont le nom semble pourtant annoncer une aube nouvelle pour l'humanité – «para decirles de [su] existencia y de [su] poder¹².»

7 NERVO Amado, «El gran viaje», in *La última guerra*, op. cit., p. 54.

8 ZÁRATE José Luis, «La luz», in *Ciencia y desarrollo*, n° 92, Mexico, 1990, p. 119.

9 *Idem*.

10 NERVO Amado, «El gran viaje», in *La última guerra*, op. cit., p. 54.

11 C'est aussi un hommage au *Cycle de Fondation* d'Isaac Asimov, dans lequel Aurora est la première planète conquise par les terriens.

12 ZÁRATE José Luis, «La luz», op. cit., p. 119.

À l'ironie de Zárate, qui révèle les fantasmes de pouvoir tapis derrière les professions de foi humanistes et les promesses de rencontre des cultures, répond la satire de Fuentes dans «El robot sacramentado». Les robots créés par un consortium international –«idea alemana, diseño italiano, financiación francesa, programación japonesa, mercadotecnia norteamericana y fabricación en una maquila de la frontera mexicana¹³» – sont transportés dans l'espace par un vaisseau espagnol de récupération, nommé «Santiago Ramón y Cajal» d'après le neuroscientifique aragonais, prix Nobel de médecine en 1906. Loin d'être un vaisseau de guerre, cette plateforme regorge dans ses cales « de jamones, salchichas, Riojas y Valdepeñas, así como abundantes imágenes de santos en las cabinas de la tripulación española¹⁴ » : si les robots ont hérité de la rationalité française, de la métaphysique allemande et de la technologie japonaise, les Espagnols leur ont transmis leur gastronomie et leur religion, comme s'il s'agissait des traits les plus marquants de leur culture. Critique de la cruauté de la Conquête dans un cas, satire de l'héritage espagnol dans l'autre, le bilan de la Découverte n'a pas l'air favorable a priori, d'autant que dans «La luz», l'arrivée des terriens coïncide avec la destruction cataclysmique de la civilisation d'Aurora.

C'est «Los motivos de Medusa», de Porcayo, qui développe le plus la thématique apocalyptique chère à la science-fiction : le narrateur, qui a été cryogénisé, se réveille à la fin des temps, dernier humain entouré des derniers robots chargés de veiller sur son sommeil artificiel. Au voyage dans le temps s'ajoute un autre voyage, qui n'est révélé qu'à la fin de la nouvelle : ce que le narrateur croit être la terre ravagée, est en réalité l'intérieur d'un vaisseau spatial reproduisant les paysages terrestres (mexicains, dans ce cas). Le vaisseau fuit la fin du monde, qui le rattrape ; il est désormais cerné par le néant, c'est pourquoi les robots ont réveillé le dernier humain. Le vaisseau qui explore l'espace pour résister à «la invasión de la nada¹⁵» ne trouve au bout de l'univers que la destruction, pour une simple raison : cette destruction n'est pas seulement au-dehors – «afuera la negrura¹⁶» –, elle est aussi présente à l'intérieur, l'être humain l'apporte avec lui, ce sont les ruines de sa propre civilisation qu'il emmène où qu'il navigue sur «aquel océano de tinieblas¹⁷.»

¹³ FUENTES Carlos, «El robot sacramentado», in *Revista de la universidad de México*, n° 15, Mexico, 2005, p. 6.

¹⁴ *Ibid.* p. 7.

¹⁵ PORCAYO Gerardo Horacio, «Los motivos de Medusa», in *Brigada para leer en libertad, Y si todo cambiara*, PRD-DF y Para Leer en Libertad, 2011, p. 94.

¹⁶ *Ibid.* p. 95.

¹⁷ *Idem.*

«Alser»

Cependant, évènement culturel ou militaire, la Conquête n'en est pas moins fondatrice d'une identité que son origine rend problématique.

Dans «El robot sacramentado», ce sont les robots qui représentent les Amérindiens en quête d'une origine à travers l'espace, quête qui les mène aux portes du Paradis. La question de l'origine est posée dès les premiers paragraphes, par association d'idées : la mention comique des «huevos» d'Origène, l'ascète chrétien qui se châtra pour échapper à la tentation («sus herejías le costaron, literalmente, los huevos¹⁸») amène à évoquer la création (et non la procréation) des robots : «no nació de huevo alguno la generación Crátilo de robots¹⁹.» S'il n'est pas impensable d'y voir une allusion à l'œuf de Colomb, cette annotation décrit des robots coupés de leur origine, produits d'une industrie et d'une «economía global²⁰» qui permet de lire «la alegoría²¹» à deux niveaux : les robots de Fuentes représentent à la fois l'être moderne en quête d'identité dans une société globalisée qui le dénature, et l'hispano-américain en proie aux affres du métissage et en quête d'une identité culturelle propre. C'est la première lecture que retient Gabriel Trujillo Muñoz dans ses *Biografías del futuro* : «Los robots se constituyen como víctimas de la civilización global (una especie de migrantes que hacen los trabajos sucios de la humanidad futura) a la vez que son el producto más acabado de la misma y, por ende, llevan en sí las contradicciones del progreso tecnológico²².»

Cette interprétation est indéniable, tant l'allégorie construite par Fuentes est riche sous ses dehors parodiques, mais au cœur de l'errance de l'être moderne dans un monde technologique déshumanisé se trouve l'errance, plus terrible encore, du Latino-américain soumis aux aléas du même monde, mais sans origine à laquelle raccrocher son identité problématique. Le nom de série des robots de la «generación Crátilo» renvoie à cette inadéquation entre le nom et la chose, sur laquelle Socrate dissertait dans le *Cratyle* de Platon, cité en exergue de la nouvelle : «¿Qué es primero? ¿El nombre o la cosa²³?» C'est évidemment l'inadéquation entre le nom d'Amérique et l'être latino-américain qui est pointé par Fuentes. Qu'est-ce qu'être latino-américain ? Qui sommes-nous ? Voilà les questions que se posent ces robots en quête de noms, emmenés par un leader désigné comme

18 FUENTES Carlos, «El robot sacramentado», *op. cit.*, p. 6.

19 *Idem.*

20 *Idem.*

21 TRUJILLO MUÑOZ Gabriel, *Biografías del futuro*, Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California, 2000, p.126.

22 *Ibid.*, p. 128.

23 FUENTES Carlos, « El robot sacramentado », *op. cit.*, p. 5.

tous les autres par son numéro de fabrication, 14921992 : 1492-1992, dates de vie et de mort d'une Amérique marquée par le traumatisme de la Découverte²⁴.

Bien que fabriqués au Mexique²⁵, les robots de Fuentes sont de conception internationale. La fonction métaphysique dont les dotent les ingénieurs allemands a failli leur valoir les noms de «Ontorobots, Teleorobots, Axiorobots²⁶», révélateurs de leur capacité à « responder sólo a los grandes interrogantes de la existencia (el valor, los fines superiores y la plenitud moral²⁷) ». Mais le nom finalement retenu, «Crátilo», démontre leur incapacité à aller au-delà de l'apparence des choses (comme le suggère le choix d'une question en épigraphe, question qui n'est pas sans rappeler ironiquement le problème de la poule et l'œuf, encore l'œuf...) ou, du moins, à résoudre le problème d'une quelconque autre existence que la leur, auquel ils consacrent toute leur énergie dès lors que les fonctions intellectuelles voulues par les concepteurs allemands et français se complètent d'une corporéité éveillée par la gastronomie espagnole. Cessant d'être de purs esprits, les robots prennent conscience de leur être propre dans l'éveil de leurs sens, notamment les papilles. Parodiant peut-être Condillac et l'éveil des sensations de sa statue, Fuentes suspend ses robots «entre el cielo y la fabada, entre el espíritu puro y el puro puchero²⁸» et fait, dans la confusion de «la axiología» et «la ajología», «la apología» et «la apiología», ainsi que de «la ontología» et l'omelette, naître l'interrogation fondamentale sur l'origine culturelle de ces produits de la coopération internationale : «¿tenía la nueva

²⁴ La référence au *Cratyle* posait déjà dans *Cristóbal Nonato* (1987) la même question de la correspondance entre le nom et l'être du latino-américain, les parents Ángel et Ángeles aux noms prédestinés s'interrogeant sur l'opportunité de prénommer leur fils Cristóbal : «Cómo crees que no me voy a leer completito el *Cratilo*, que es un libro sobre los nombres: Ángel, Ángeles, Cristóbal: son los nombres que nos corresponden (mi amor, mi hombre, mi nombre, mi hijo)? Los nombres son nosotros, o somos nosotros los nombres, nombramos o somos nombrados?, son nuestros nombres una pura convención? Nos dieron los dioses nuestros nombres pero al decirlos (nosotros y los otros) los desgastamos y pervertimos?» (FUENTES Carlos, *Cristóbal Nonato*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 65). Les robots de la nouvelle sont précisément ceux à qui les Dieux n'ont pas donné de nom, et que rien n'oriente vers la définition culturelle de leur être, quand bien même celle-ci serait imposée, comme à Cristóbal Palomar, candidat malgré lui au concours des «Cristobalitos» organisé pour l'anniversaire de la Conquête par Mamadoc, l'incarnation marketing de l'identité mexicaine, et qui récompensera l'enfant né le 12 octobre 1992 «que más semejanzas guarde con el ILUSTRE NAVIGANTE» (p. 13).

²⁵ Faut-il voir dans les *maquilas* une allégorie de la mexicanité : produite en Amérique latine par des consortiums étrangers ?

²⁶ FUENTES Carlos, «El robot sacramentado», *op. cit.*, p. 7.

²⁷ *Idem.*

²⁸ *Idem.*

generación, producto de la tecnología supranacional anónima, gustos nacionales atávicos²⁹»

Jambon ibérique contre raison pure³⁰, la satire culturelle de Fuentes est plus profonde qu'il n'y paraît : les robots entrent en rébellion contre la fonction qui leur a été attribuée, rejettent le destin qui a été décidé pour eux et revendiquent leur liberté de se déterminer seuls, de définir eux-mêmes l'essence de leur être – c'est-à-dire à prendre leur Indépendance –, au moment où ils prennent conscience de la possibilité du plaisir. Et c'est, de façon significative, le plus mexicain d'entre eux, 13251521 (1325 pour la fondation de Tenochtitlán, 1521 pour la chute de l'empire aztèque) qui rejette la pure pensée pour la corporéité, c'est-à-dire revendique une identité qu'il définit avant tout autre critère culturel par le critère culinaire, un de ces «gustos nacionales atávicos» dont s'amuse Fuentes : «Estoy oliendo un mole poblano; lo sé, lo siento, lo deseo, y no puedo tenerlo, sólo puedo reconocerlo y clasificarlo... ¡Chingue a su madre Descartes! –exclamó este cantinflasco sujeto, revelando a las claras sus atavismos nacionales³¹.»

Ainsi, «definidos ya por sus apetitos culinarios³²», les robots compensent l'absence d'origine par l'adoption d'une identité culturelle choisie qui ne demande pour s'exprimer pleinement qu'un nouveau nom, qui soit une nouvelle naissance (ce n'est pas pour rien que numéros de série des robots renvoient tous à des périodes historiques et des régimes révolus : 04961789 – du baptême de Clovis à la Révolution française –, 15171871 – des 95 thèses de Luther à la proclamation de l'Empire allemand, 10661215 – du couronnement de Guillaume le Conquérant à la signature de la Magna Carta par Jean sans Terre).

Gabriel Trujillo Muñoz voit dans cette allégorie une actualisation du débat sur la nature de l'Indien : «Es una visión futurista que recrea la polémica del siglo XVI cuando los españoles en particular, y los europeos en general, tuvieron que decidir si los nativos americanos eran seres inferiores o eran seres humanos como ellos. Si contaban con un alma o no³³.»

Bien qu'il soit contestable que la fameuse controverse de Valladolid ait posé en ces termes la question de l'âme, il est bien évident qu'il faut y voir une métaphore de l'identité niée, le refus d'une prise en compte de l'altérité. Dans «La luz», les terriens sûrs de leur force observent avec mépris

²⁹ *Idem.*

³⁰ Il n'est pas impensable de voir là une inversion satirique des termes du débat sur l'identité latino-américaine tels que posés notamment à partir des théories de José Enrique Rodó dans *Ariel* (1900), qui opposait une «latinidad» spiritualiste à un «sajonismo» matérialiste.

³¹ FUENTES Carlos, «El robot sacramentado», *op. cit.*, p. 7.

³² *Idem.*

³³ TRUJILLO MUÑOZ Gabriel, *Biografías del futuro*, *op. cit.*, p. 126.

les «auroranos» et tentent de comprendre une civilisation qu'ils jugent primitive, obsédée par la religion, en proie à des «contendas al parecer sin sentido³⁴» et qu'ils comparent à une termitière à cause de la soumission apparente de l'individu au groupe. Il faut un intermédiaire pour chaque soir faire à l'équipage un rapport des transmissions reçues dans la journée, et qui correspondent à dix années du temps d'Aurora : «es igual a poner la caracola inmensa de su civilización en mi oído³⁵», dit Alser, dont le nom dit l'importance de la question identitaire. Faut-il y voir un Bartolomé de Las Casas des étoiles ? C'est probable, d'autant que dans «La luz», la question de l'âme est centrale.

La révélation

«¿Cuál será la cosecha de verdades / Que deis al hombre tras el viaje agosto?»³⁶ : pour Nervo, les réponses à ses questions existentielles attendraient l'homme au bout de son voyage stellaire et, la première d'entre toutes, la question de son origine. Dans les nouvelles de Fuentes, Zárate et Porcayo, ce questionnement métaphysique s'incarne dans la quête du divin comme métaphore de la recherche de l'identité.

Cette quête réunit finalement, chez Porcayo, le dernier humain et les robots auxquels il déniait tout sentiment («¿desesperación robótica³⁷?» raille-t-il lorsque cette possibilité se fait jour), c'est-à-dire l'éventualité d'une âme. «De alguna manera todos buscamos alcanzar el cielo, la gloria, como quiera llamarle³⁸», conclut le robot María peu avant l'Apocalypse finale, et l'humain d'approuver pour conjurer la solitude métaphysique à l'approche de la mort, «el pesar de la cercana desaparición³⁹.» Pas de révélation divine au bout du voyage dans l'espace et le temps, seulement la découverte de l'altérité. En se sacrifiant à la mission de protéger le dernier humain en lequel ils finissent par voir un messie et un sauveur, les robots font preuve d'un sens du sacré qui les humanise : ils s'abstraient de leur condition d'esclave en convertissant une soumission en mission, comme le suggère la parabole du bon et du mauvais serviteur (Luc 19. 11-27) qu'ils citent et qui assimile l'humain au roi ingrat et sévère qui donne à celui qui a déjà beaucoup et retire à celui qui n'a rien. Finalement, l'inquiétude métaphysique des robots conduit à une réconciliation (symbolisée par les

³⁴ ZARATE José Luis, «La luz», *op. cit.*, p. 119.

³⁵ *Idem.*

³⁶ NERVO Amado, «El gran viaje», in *La última guerra*, *op. cit.*, p. 54.

³⁷ PORCAYO Gerardo Horacio, «Los motivos de Medusa», *op. cit.*, p. 94.

³⁸ *Idem.*

³⁹ *Ibid.* p. 95.

deux mains qui se serrent juste avant la destruction finale) qui est une forme de rédemption.

De même, c'est une salvation que cherchent les robots de Fuentes dans le sacrement du baptême. Si le divin se manifeste spontanément à eux alors qu'ils ont précisément été envoyés dans l'espace pour répondre aux questions fondamentales de l'humanité –dont celle de l'existence de Dieu –, ce n'est pas pour leur apporter des réponses, c'est pour leur poser des questions : Adam et Ève, fatigués de jouer les «megaestrellas⁴⁰» de la chrétienté, lassés d'être la principale attraction touristique du «Paradiso Package Tour⁴¹» organisé par le Vatican pour renflouer ses caisses et de signer éternellement des autographes aux files infinies d'admirateurs, se sont enfuis pour retrouver «un repentino anonimato en el cielo⁴².» Paradoxe des êtres de l'origine – «Primer Padre» et «Primera Madre» – voulant perdre le privilège de l'être dans l'anonymat, recherchés par cette humanité nouvelle en quête de son identité que représentent les robots, et précisément identifiés par leur absence de nombril, symbole de leur primogéniture. À travers la représentation d'un Dieu chef d'entreprise à la tête de la «Paraíso Inc.» dont Adam et Ève seraient les principaux arguments marketing, Fuentes donne à plein dans la satire d'une modernité où la technologie et le merchandising envahissent non pas seulement l'Église mais aussi le Paradis. Or, les robots, produits de cette modernité technologique, se révoltent contre leurs créateurs, ce en quoi ils répètent dans le présent (dans le futur plutôt) la rébellion originelle d'Adam et Ève.

La production industrielle des robots par les Européens se veut une métaphore de l'invention de l'Amérique – pour reprendre une expression qui a fait florès depuis l'essai Edmundo O'Gorman –, qu'il faut lire à un troisième niveau comme une actualisation de la création d'Adam et Ève. «El robot sacramentado» n'est pas seulement une parodie du genre science-fiction, c'est un hypertexte biblique qui actualise le mythe de l'expulsion du Jardin d'Eden, sur un registre parfois satirique (la substitution de la pomme par les jambons, *fabadas* et autres *moles*) et parfois sérieux. La quête d'une identité symbolisée par le nom mène les robots à Adam, auquel l'Éternel a confié selon la Genèse la tâche de nommer toute chose, mais qui est aussi le premier rebelle de l'humanité. Adam et Ève, dans la nouvelle de Fuentes, «acabaron por verse a sí mismos⁴³» dans l'obsession de se connaître des robots : «ni realidad material cerrada ni convención caprichosa aunque útil

40 FUENTES Carlos, «El robot sacramentado», *op. cit.*, p. 5.

41 *Idem.*

42 *Ibid.* p. 8.

43 *Ibid.* p. 9.

sino, en efecto, aproximación permanente a una naturaleza, una personalidad y un deseo jamás concluidos, siempre abiertos⁴⁴.»

Rejet d'un déterminisme utilitariste, désir d'une personnalité ouverte, d'une liberté créatrice de soi : c'est à la réinvention de l'identité dans une rébellion féconde contre un père (un Père) auquel on sait ce qu'on doit, que Fuentes invite l'Amérique latine. La révélation de soi dans le baptême 14921992 reçoit évidemment le nom de «Cristóbal⁴⁵» – est une nouvelle Genèse, un nouveau commencement qu'Adán, le protagoniste de «Los motivos de Medusa», appelle aussi de ses vœux, quoiqu'en vain, en recourant pour lui et le robot María aux mêmes archétypes bibliques : «me hubiera gustado que fueras Eva y que esto fuera el principio⁴⁶.»

Ainsi, le cinquième centenaire de la découverte doit-il marquer pour l'Amérique latine un nouveau point de départ, une renaissance, un nouveau baptême. Ce n'est pas seulement une re-Découverte au bout du voyage stellaire, c'est une re-Création, qui est le sens de la révélation finale de «La luz», de Zárate.

Alors que dans «El robot sacramentado», les robots emportent les «imágenes de santos⁴⁷» avec eux dans l'espace –symboles du mysticisme espagnol caricaturé par Fuentes autant que marques d'une identité chrétienne à laquelle se raccrocher partiellement–, dans «La luz» l'humanité s'est détournée de la religion, qui devient l'apanage d'Aurora, avec son «Dios tan omnipotente y nebuloso como el que algunos de nosotros pretendíamos olvidar⁴⁸.» L'humanité est en proie à une solitude métaphysique qui est la même que celle qui pousse Adán à se rapprocher de María dans «Los motivos de Medusa» et les robots de «El robot sacramentado» à s'unir deux par deux : solitude individualiste de la modernité agnostique, rupture avec l'origine culturelle qui métaphorise aussi la fameuse «soledad» du Mexicain, sentiment d'étrangeté historique théorisé par Octavio Paz. Le renversement proposé par Zárate n'est pas sans ironie : ce sont les *conquistadores* spatiaux du Magallanes, ces Espagnols du futur, qui se sont détournés du divin tandis que les Auroranos natifs sont «obsesionados por la religión⁴⁹.» Le processus d'évangélisation s'en trouve inversé et les conquérants militaires sont en réalité en proie à la peur du néant et à un désir obsessionnel de sens qui les rend particulièrement avides d'entendre à leur tour « la mítica voz de

44 *Idem.*

45 Ce n'est pas qu'une référence à Colomb : le robot en quête d'identité sera désormais le porteur du fils –le *christophoros*– du Dieu qui lui a donné son nom, comme si le doute identitaire seul permettait finalement l'accès au divin, mieux la mystique espagnole et la rationalité française que la nouvelle finit par renvoyer dos à dos.

46 PORCAYO Gerardo Horacio, «Los motivos de Medusa», *op. cit.*, p. 95.

47 FUENTES Carlos, «El robot sacramentado», *op. cit.*, p. 7.

48 ZÁRATE José Luis, «La luz», *op. cit.*, p. 119.

49 *Idem.*

Dios », de «escuchar el rumor de Dios⁵⁰.» De là leur fascination pour la fraternité mystique qui unit les Auronaros en une « comunidad », en une seule entité supérieure à la somme des individus et à laquelle la foi confère un pouvoir supérieur au rationalisme qui isole les humains dans un individualisme égoïste et techniciste : «Antes que nada: yo soy. René Descartes puede ser un ejemplo de la humanidad⁵¹.» Zárata semble suggérer que la Conquête n'a pas débouché sur une acculturation unilatérale, mais qu'à l'hispanisation du colonisé a répondu une américanisation du colonisateur, à moins qu'il ne s'agisse de montrer que le flambeau culturel abandonné par l'Espagne a été repris par l'Amérique latine, authentique porte-drapeau désormais des valeurs de l'hispanité (notamment du catholicisme qui fait ici figure de métonymie).

La question fondamentale de l'existence de Dieu finit par être posée à l'équipage du Magallanes sous la forme d'une équation que les données recueillies dans les cendres d'Aurora résolvent positivement. La disparition d'Aurora serait en fait une auto-immolation de ceux qui se considèrent littéralement comme «los hijos de Dios» dans le but de transférer leur énergie à un titanesque piège technologique destiné à capturer Dieu. Cette planète artificielle – «aparato religioso⁵²», «blasfemia tecnificada⁵³» – pourrait servir de symbole à la tentation constante de la science-fiction d'imaginer des réponses scientifiques à la question métaphysique de l'existence de Dieu. Mais chez Zárata, la démonstration scientifique le cède finalement à une interprétation ontologique du divin : la planète artificielle n'est pas «una trampa⁵⁴», c'est «una cuna⁵⁵» dans laquelle les Auroranos se sont immolés pour renaître Dieu. Comme s'il s'agissait d'une mue, les Auroranos fondent «la esencia de sus almas⁵⁶» dans le creuset de cette «matriz primera⁵⁷» d'où naîtra enfin Dieu lorsque l'humanité les rejoindra pour s'immoler avec eux. C'est que font un par un tous les membres de l'équipage du Magallanes, tandis que le narrateur devenu le prophète de la Lumière rentre sur terre persuader les hommes, « los otros Hijos de Dios » d'en faire de même :

El planeta se abrirá pronto... En cuanto traiga a los otros Hijos de Dios a su interior, y entonces... sí, entonces nacerá la Luz.

Nacerá Dios⁵⁸.

50 *Idem.*

51 *Idem.*

52 *Ibid.* p. 122.

53 *Idem.*

54 *Idem.*

55 *Ibid.* p. 123.

56 *Idem.*

57 *Idem.*

58 *Idem.*

Sébastien Rutés

L'allégorie est lumineuse : l'humanité porte en elle le divin, qui ne se révélera que dans une communion mystique, au-delà des identités particulières. La Découverte aurait dû être rencontre, métissage – l'héritage vasconcelien est patent, chez Fuentes comme chez Zárate –, harmonie plutôt qu'affrontement. Un nouvel «Inicio» est nécessaire, une nouvelle ère doit s'ouvrir pour l'Amérique latine qui soit une épiphanie de l'humain par-delà les races, un avènement qui soit l'aurore d'une ère de lumière après des siècles d'obscurantisme : «La materia se está reorganizando, trascendiéndose a sí misma. Un paso a un nivel más alto y estable... Comparándolo con el actual, es el caos, la oscuridad⁵⁹.»

Sébastien RUTÉS
Université de Lorraine
(LIS/EA7305)

⁵⁹ *Idem.*

Le récit de science-fiction comme représentation du monde frontalier dans l'œuvre de Gabriel Trujillo Muñoz

DANS UN ENTRETIEN accordé en 2004¹, Gabriel Trujillo Muñoz (né en 1958) définit l'espace frontalier du Nord du Mexique où il réside comme « un paysage de ciencia-ficción, en el futuro desolado, de tierras arrasadas, del mundo por venir ». S'étant interrogé, d'abord théoriquement, sur les tenants et les aboutissants du genre, soit d'un point de vue généraliste (*La ciencia-ficción: literatura y conocimiento*, 1990) ou de manière plus détaillée, dans *Visiones y Espejismos*, sur le rôle joué par le désert dans certains classiques du genre (tels que la série des *Dune* de Frank Herbert), et enfin avoir contribué à la création de plusieurs anthologies de la science-fiction mexicaine, cet auteur a construit une œuvre fictionnelle composite où se mêlent les différents courants de la science-fiction : anticipation («La Zona Libre», 1991, *Espantapájaros*, 1998), space-opéra (*El Laberinto As Time goes by*, 1994), univers post-apocalyptiques (les nouvelles «Rojos y morados», 2008, et «Un hombre es un hombre», 2001) ou encore un mélange des précédentes tendances, l'*heroic fantasy* (les trois tomes d'*Orescu*, publiés entre 1998 et 2000). Tout laisse à penser que l'un des buts premiers de cette série de récits est avant toute chose de mettre en perspective les limites de mondes prenant leurs distances avec la réalité, dans une sorte de cartographie détournée du monde frontalier, cartographie qui cependant s'appuierait sur une vision de la science-fiction proche de celle évoquée par Fredric Jameson dans *Penser avec la Science-fiction* (2008) : #

¹ FABRIOL Anaïs, *La Frontera en la obra de Gabriel Trujillo Muñoz*, Mexicali, «Crunch Editores», 2005, p. 68.

[le but de la science-fiction n'est pas de] nous donner des images du futur – quelle que soit la signification de telles images pour un lecteur qui, de toute façon, mourra avant qu'elles ne se réalisent –, mais de défamiliariser et de restructurer l'expérience que nous avons de notre *présent*, et ce, sur un mode très spécifique, distinct de tout autre mode de défamiliarisation².

Cette défamiliarisation – que l'on pourrait rapprocher de la distanciation brechtienne – serait la meilleure manière « d'éprouver » notre présent et donc les éléments qui fondent notre quotidien, pour mieux l'appréhender. Les textes cités précédemment semblent illustrer de manière toute particulière ce paradoxe, en l'introduisant dans l'univers le plus transculturel et altéré qui soit : la frontière américano-mexicaine. Or, comment transpose-t-on un présent de science-fiction en un futur de science-fiction ? S'il va sans dire que la transgénéricité et l'intertextualité sont les maîtres mots des textes que nous allons étudier – le contraire serait étonnant vu l'époque de création –, comment se construisent des univers qui mettent en perspective cette frontière à la fois totale et poreuse ? De quelle manière l'auteur évoque-t-il les continuités/discontinuités territoriales ? Existe-t-il une évolution au long de la décennie dans les thématiques et symboliques abordées ?

Si l'on en croit l'auteur, c'est précisément la modification de la politique migratoire états-unienne, au début des années 1990 qui l'a amené à s'aventurer plus avant dans la SF. «*La Zona Libre*», courte nouvelle qui n'est pas sans rappeler certains aspects *Fahrenheit 451* ou encore *Orange Mécanique*, publié en 1991, est antérieure de peu à la signature du Traité de Libre commerce Mexique-USA-Canada, mais elle préfigure déjà un univers où tout est mercantilisé, y compris la Mort. À travers de très courts chapitres pouvant s'apparenter à un collage (narration omnisciente canonique, publicités, programmes de propagande, dialogues rapportés), l'auteur retrace la fuite de deux vieillards, anciens activistes libertaires, poursuivis par une milice d'adolescents ultra-violents à la solde du régime. Si comme plus tard dans *El Laberinto*, le Troisième Reich semble être la référence absolue en terme d'un fascisme parfois proche de l'humour noir – la publicité pour le «*jabón estrechamente humano* » ou encore celles pour *Auschwitz IV*, sorte de camp de vacances d'un genre un peu particulier, en revanche l'univers est clairement post-apocalyptique et axé sur une limite, celle de la fameuse «*zona libre* », qui n'est autre qu'un endroit dont on ne revient jamais, et que tentent d'atteindre durant tout le récit les protagonistes. Nous nous trouvons donc pleinement dans la défamiliarisation théorisée plus haut par F. Jameson, mais une défamiliarisation qui se construirait sur des souvenirs des sociétés du XX^e siècle. La société n'est pas tant déshumanisée que livrée aux extrêmes d'un régime qui veut maintenir sous

² JAMESON Fredric, *Penser avec la Science-fiction*, Paris, « Max Milo Editions », 2008, p. 16.

sa coupe tout le monde, y compris ses ennemis – d'où l'impossibilité de se rendre au seul échappatoire possible, fût-il létal comme la propagande le raconte. L'univers présenté dans «La Zona Libre» est donc un monde continu, où seuls des on-dit créent des limites et « disent » l'altérité. Le fait que la «zona libre» soit aussi surnommée «zona de desastre» et qu'il s'agisse peut-être d'un ancien cratère atomique, où personne ne survit à cause des radiations, fait que la seule voie d'échappatoire est donc peut-être minée ; l'*hinterland* sous le pouvoir du Lider semble être total ; tout semble communiquer et partant, être un objet langagier. Il n'y a qu'à la toute fin du récit, quand la zone sera devenue taboue, que les deux protagonistes l'attendront, dans un dernier chapitre on ne peut plus succinct, comme si la description se devait d'être floue / incomplète :

Diecisiete.

Descendieron y descendieron por el abismo. Una espesa neblina los cubrió por un buen tiempo y luego, lentamente, empezó a disiparse.

—¿Llegamos?—preguntó Darev.

—Llegamos -contestó Aralda³.

L'imprécision de *l'excipit* marque finalement la fin du récit et de l'univers sans limites du Lider. Peut-être s'agit-il après tout de la mort, mais la fin reste ouverte. Reste que la nouvelle nous a présenté un univers trop flou pour être sécable, aux barrières trop mouvantes pour se dresser en tant que frontières.

Cette impossible discontinuité spatiale fondera également l'univers de représentation de *El Laberinto As Time goes by*, œuvre encore plus composite, s'il en est. Partant encore d'un univers post-apocalyptique, mais cette fois plus proche du *space opera*, *El Laberinto* met en scène l'équipage d'une station spatiale aux prises avec des univers parallèles, influencés par un processus nommé *derridation* – hommage évident à un des papes du postmodernisme ; dans un de ces univers, une sorte de dictateur nostalgique du nazisme s'est inspiré du film *Casablanca* (1941) pour recréer le Troisième Reich, au sein d'un labyrinthe mouvant de dimensions concomitantes. Toute personne entrant dans cette partie du Labyrinthe prend du reste l'apparence d'un personnage du film. Le territoire – on serait tenté de dire le décor – mis en scène ici est particulièrement frappant, en partie parce qu'à l'instar de celui de la « Zone Libre » il participe d'une extrême flexibilité et du « d'ici personne ne s'évade » déjà quelque peu caractéristique de son hypotexte principal, à savoir le film de Michael Curtiz. Si la thématique de ce film d'évasion (si on peut assimiler la ville de Casablanca à un camp de prisonniers) peut paraître totalement étrangère aux concepts principaux de la science-fiction, et surtout à celui du *space opera*, il suffit de visionner le

³ TRUJILLO MUÑOZ Gabriel, «La Zona Libre», in *Dispersion Multitudinaria*, Mexicali, ICBC, 1992, p. 109.

générique d'ouverture pour réaliser que le glissement diégétique effectué par Trujillo Muñoz se justifie : la scène d'ouverture du film représente à la fois Casablanca comme une sorte de portail ouvrant sur un autre monde (il s'agissait, selon le film, du seul endroit encore possible pour passer aux USA pendant la Seconde Guerre mondiale), mais également comme un piège polymorphe (ceux qui n'ont pas de « relations, d'argent ou de chance » y restent à « attendre » indéfiniment). C'est cette image de portail-piège qui va prévaloir dans le *Labyrinthe* avec ce détail près qu'il s'agit d'une relecture : les protagonistes, en se transformant en personnages de *Casablanca*, ont quelque part franchi une double frontière altérante : non seulement ils ont été dépossédés de leurs corps, mais ils ont obtenu des corps qui étaient déjà doubles : ce sont ceux d'acteurs interprétant un rôle. Ainsi, la commandante du vaisseau Dax devient à la fois Ilsa Lund (le personnage de *Casablanca*) et Ingrid Bergman (actrice interprétant le rôle), dépassant à fois des limites temporelles, diégétiques et raciales (ce qu'un nazi lui reprochera, l'accusant de mélanger « Ingrid Bergman con la virgen de Guadalupe⁴ »), à cause du procédé de derridation en cours dans le *Labyrinthe*. Comme la ville de Casablanca dans le film éponyme, celui-ci semble donc être l'instigateur des mutations ; et à l'instar du décor de la ville, reproduite en carton-pâte dans un studio californien, tout n'y est que mise en scène.

S'il est un point commun entre ces deux premières œuvres de science-fiction, c'est clairement cette réversibilité des limites de l'espace : elles sont à la fois floues et omniprésentes, comme si tout était frontière. À la fin du *Labyrinthe*, la vérité diégétique est presque mise à mal : selon l'univers parallèle où l'on se place, ce sont alternativement les héros ou les nazis qui triomphent. On ne sait trop à quoi sert la Zone Libre. L'espace, et donc ses limites, devient un artefact uniquement justifié et constitué par le langage, ce qui rend omniprésente et impalpable toute possible sortie de cet univers, comme si l'impossibilité de s'évader faisait qu'il était chaque fois possible de sortir à l'instant. L'usage de la science-fiction ne fait que renforcer la capacité de la diégèse à muter, à devenir hybride et finalement à perdre le lecteur soit dans les dédales du *Labyrinthe*, soit dans l'indicible de la Zone.

Si l'on en croit encore l'auteur, c'est seulement à partir d'*Espantapájaros* (1998) que la conscience de toutes les modifications que Guardian va entraîner dans le monde frontalier transparait dans son œuvre. *Espantapájaros* doit beaucoup à la série *Z*, aux séries comme *X Files* et au journalisme bas de gamme mexicain, à savoir qu'il cherche une explication tangible au phénomène des *chupacabras*, sorte de création morbide de la presse sous Salinas de Gortari puis Zedillo qui permettait d'occulter les véritables

⁴ TRUJILLO MUÑOZ Gabriel, *El Laberinto As Time Goes By*, Mexicali, ICBC, 1994, p. 102.

problèmes (crise économique, affaire Colosio et Ruta Cien entre autres) en monopolisant les colonnes nationales avec des histoires de vampires suceurs de sang de bétail. Dans *Espantapájaros*, l'armée états-unienne a mis en place de nouvelles créatures dotées d'un corps de ptérodactyle et d'un cerveau humain, s'alimentant uniquement de sang de mammifères. L'espace mis en scène est tout d'abord celui d'une série Z hollywoodienne – voire d'un épisode d'une quelconque série mettant en scène des éléments surnaturels : du bétail et des fermiers des États du Sud des États-Unis meurent après que des créatures étranges leur ont pompé tout le sang. Lesdites créatures s'avèrent être des *gracos* – sortes de drones –, évadées d'un laboratoire. Dès lors se met en place un schéma diégétique de poursuite, entre l'aviation états-unienne et les créatures, qui se terminera par un passage au Mexique et la survie du dernier des *gracos*, adopté par une famille de rancheros mexicains typiques.

Espantapájaros est avant tout un roman d'anticipation, et l'univers qui y est retranscrit est censé être profondément mimétique, sorte de témoin du monde frontalier des années 1990, avec ses passages obligés / archétypaux : le rancher chicano porté sur les filles et la bouteille, le *border patrol* sadique et raciste, les *indocumentados* innocents et superstitieux, le savant fou de service, et à la fin le couple de paysans mexicains sans enfants – faut-il y voir une référence aux parents de super-héros? – adoptant le dernier *graco* survivant. Force est de constater que ces archétypes renvoient à la fois à cet univers très réaliste, mais également à celui de l'anticipation, comme si l'auteur avait voulu constituer une nouvelle hybridation générique ; la seule rupture tant territoriale qu'identitaire demeurant celle des *gracos*, créatures composites qui n'hésitent pas à passer la frontière US-Mexique dans le sens habituellement considéré comme inverse, c'est-à-dire dans le sens des «forrajidos» si l'on en croit leur principal persécuteur, le commandant Duloth.

L'espace présenté dans *Espantapájaros* est donc hautement réaliste : il s'agit d'un univers avec des noms précis de lieux existant réellement, et non plus d'un décor flou («La Zona») ou d'un décor de cinéma (*El Laberinto*), lesdits toponymes renvoyant directement au monde frontalier de 1995, avec ses limites physiquement tangibles – entre autres les défilés montagneux séparant la Californie de la Basse-Californie comme le Cañon Zapata / Bill, réputé pour être à l'époque le lieu de passage numéro un des *indocumentados*. Mais si là la frontière existe bel et bien comme séparateur physique de deux pays, elle est à nouveau striée d'autant de passages et de portails qui permettent cette réversibilité de l'espace. Comme tout récit d'anticipation, *Espantapájaros* ne cherche pas dans un premier temps à défamiliariser le lecteur, mais bien au contraire à lui démontrer que tout peut arriver près de chez lui – grand thème de série Z s'il en est, ce genre de production étant sans doute celle qui nécessite le moins de moyens –, en utilisant un monde qu'il ne connaît que trop bien. La défamiliarisation interviendra dans un

second temps, quand les créatures surnaturelles auront précisément commencé à s'humaniser en comprenant le sens de la mort – et partant, la portée de leurs actes, ce qui les amène à devenir végétariennes. Curieusement, alors qu'on bascule de plus en plus dans un univers qui n'est plus quotidien, que des extraits de chroniques écrites dans un futur plus ou moins avancé interrompent une diégèse qui jusque là – fait assez rare pour un roman de science-fiction de Trujillo Muñoz – se composait d'une narration plus ou moins continue. Il semble alors que, reprenant à son compte les récits de *chupacabras*, l'auteur cherche à aller au-delà des pires hypothèses gouvernementales, et à reconstruire une version encore plus littéraire, encore plus défamiliarisée. Il s'agit en quelque sorte d'aller au-delà du récit de propagande, mais également de déconstruire ce même récit en le faisant ressortir comme partie émergée d'un iceberg beaucoup plus massif et dérangeant :

Un programa de desinformación inundó el sur de los Estados Unidos y el Norte de México a partir de fines de 1995 y todo el año siguiente. Rumores iban señalando la muerte de cientos de animales (gatos, perros, vacas, gallinas, cabras) desde Nuevo México a California, desde Tamaulipas hasta Baja California. El causante fue llamado de muchas maneras y acabó apareciendo como una especie de perro vampiro que desangraba a sus víctimas, en la primera plana de los diarios y en internet. Entre la población hispana se le llamó el chupacabras. Fue objeto de pánico masivo y de escepticismo creciente y sirvió, con eficacia, a tapar la verdadera historia de los gracos. El mismo doctor Goebbels habría apreciado, en toda su valía, una operación de desinformación tan amplia y exitosa⁵.

À travers ce passage, emblématique de la fin du récit, on constate tout d'abord la volonté de s'inscrire dans le tangible, le familier, avec des toponymes plus ou moins précis, des moyens de communication alors en vogue (les journaux, le début des forums internet), puis peu à peu une volonté de montrer que des faits qui semblent déjà irréels, ne le sont que parce qu'ils cachent quelque chose d'encore plus complexe et d'encore moins crédible, à savoir des expériences scientifiques qui n'auraient pas déparé dans le III^e Reich – on notera, une fois de plus d'ailleurs, la référence bien ironique au nazisme comme mal absolu.

Espantapájaros est sans doute la tentative la plus aboutie d'anticipation de Trujillo Muñoz, mais aussi peut-être celle qui interroge le plus les grands changements amenés par le TLC. Ironiquement, la frontière n'a jamais été aussi omniprésente et marquée dans les esprits qu'à partir de cette date ; malgré sa *Border Patrol* représentée comme fasciste – une fois de plus – et

⁵ TRUJILLO MUÑOZ Gabriel, *Espantapájaros*, Mexico, «Lectorum Ediciones», 1998, p. 46.

agressive, elle n'a jamais semblé aussi perméable, puisque simultanément passent les *gracos* et les *indocumentados*, chacun dans un sens différent.

Orescu reste cependant la tentative de défamiliarisation/hybridation la plus aboutie. *Orescu* s'ouvre d'emblée comme quelque chose de non-familier, étranger en apparence au monde hispano-américain et frontalier contemporain : dans un monde *d'heroic fantasy* la plus stricte, une vierge guerrière, Aralda, ressuscite d'entre les morts pour se découvrir investie de l'esprit de son épée, *Orescu*, qui lui demande de sauver la planète où elle se trouve, Thundra, ravagée par une guerre sans fin entre deux peuples, d'un côté les *rusokas* (humains) et d'autre les *lobeznos* (hommes-loups). Si les deux premiers tomes semblent sans concession ancrer l'univers de représentation et les personnages qui s'y trouvent dans la fantaisie héroïque la plus classique – magiciens, sorcières, grimoires et anciennes chroniques, animaux parlants, structure en forme de quête –, en revanche, le troisième nous précipite brutalement dans le *space opera*. Aralda, à la recherche des dieux et du messie qui avait été envoyé sur Thundra, se retrouve dans une station spatiale inconnue, où la vérité se fait : les « dieux » et le « messie » sont en fait des savants fous qui ont créé cette planète et ses habitants pour offrir un terrain de chasse aux riches représentants de leur civilisation, une sorte d'univers médiévale où tout aurait été permis. Cet espace scindé – entre un monde à la technologie vieillissante, qui ne contrôle plus cet univers apparemment « magique » qu'il a construit, et qui n'a plus d'autre pouvoir que de l'anéantir, et ce même univers « magique » qui cherche à découvrir la source du mal et qui finit par obtenir une réponse encore pire qu'imaginée – toute vérité étant bonne à dire, il cessera néanmoins de s'entre-déchirer – fait sens si l'on y voit une certaine métaphore des villes frontalières, côté mexicain et côté états-unien, le second influençant le premier et y laissant perdurer ce dont il a besoin pour assouvir certains penchants impossibles à assumer dans la société très WASP d'une ville comme San Diego ou El Paso. À travers cette mise en perspective, peut être finalement la plus aboutie, l'auteur explore de manière détournée tout un schéma de pensée frontalier : le dominateur est-il le seul responsable de la situation du dominé ? Le dominé est-il uniquement la créature du dominateur ? Si les habitants de Thundra sont en quelque sorte des victimes des « dieux », n'ont-ils pas eux aussi causé en partie leur situation, en croyant aveuglément dans un messie serpent ? (Messie serpent qui pourrait renvoyer d'ailleurs à Quetzalcoatl et à la chute des Aztèques). À la fin, Aralda proclame la fin des dieux et scelle ainsi l'indépendance et la paix de ceux de Thundra, offrant un message sans ambiguïté : si le voisin prétend avoir des droits sur nous du fait de sa situation hégémonique, que ce soit économiquement ou socialement, il suffit d'analyser les rouages de cette revendication pour ensuite le traiter comme quantité négligeable, l'infiltrer ou le dominer à son tour.

Dans le cas des derniers textes, les nouvelles «Un hombre es un hombre» et «Rojos y Morados», la fin de la civilisation postmoderne – voire celle de l’humanité – a déjà eu lieu. Dans le premier cas, nous nous retrouvons dans un univers désertique, avec des machines esseulées qui génèrent des hommes fantomatiques afin de tromper leur ennui – et accessoirement de les faire dévorer par des rapaces. Dans le second, un enfant et son grand-père, revenus à l’âge des cavernes, se querellent sur la nécessité (ou non) de laisser des traces et de se souvenir de la société antérieure. Dans les deux cas de figure, on retrouve une vision de l’espace à la fois propre au style post-apocalyptique (territoire redevenu inhospitalier, conditions de vie primitives, animaux – voire humains – revenus à l’état sauvage, nostalgie d’un passé pourtant proche et déjà lointain), mais avec toujours ce processus de retour vers un univers proche de nous, mais déjà tellement défamiliarisé : les marques des armes et des outils dans «Un hombre es un hombre» confrontées à ceux de machines improbables ; le souvenir de ville d’avant l’apocalypse nucléaire de «Rojos y Morados» opposé à ce monde désertique où volent des poissons radioactifs juste bons à être dévorés par des méduses mutantes. Désormais, la limite ne semble plus physique – malgré les zones des déserts représentés où il semble qu’il ne vaudrait mieux pas se rendre –, mais temporelle : entre deux époques, entre deux univers, entre deux limites. Dans ces deux dernières œuvres, c’est la limite de l’humain qui se joue avant même celle du territoire. L’homme n’est plus qu’une illusion ou un individu désocialisé qui vit dans des souvenirs situés avant la fin de toutes choses, prêt à utiliser le sang d’un autre lui-même pour faire revivre l’image de son passé. Comme dans tout récit post-apocalyptique, c’est d’ailleurs cette nostalgie du monde « d’avant » – notre monde à nous, à peu de détails près – qui sert de point d’entrée dans la diégèse. Mais contrairement à la plupart de ces récits, la volonté de faire revivre le passé l’emporte finalement sur l’instinct de survie. Dans un cas comme dans l’autre, les récits s’achèvent sur un mouvement hiératique, sur une inscription dans un passé irréversible.

L’on peut analyser ce dernier postulat de façons éminemment différentes. Une de ces approches consisterait à supposer que l’apocalypse symbolise la militarisation croissante de la zone frontalière au cours des années 2000 (plans Guardian, opérations Minuteman, exactions de la *Border Patrol*, présence croissante d’un narco-traffic globalisé), et que le monde d’avant représente au contraire ce passé – très idéalisé par l’auteur, et ce sciemment – où l’on pouvait passer la ligne internationale sans arrière-pensée et où régnait une sorte de concorde propre à des pays alliés contre un ennemi invisible – durant la Guerre Froide, la frontière mexicano-américaine était relativement poreuse. Un autre point de vue consisterait à penser que l’auteur a également cherché à montrer, surtout dans «Un hombre es un hombre», qu’une fois survenue la fin de notre histoire, les

disparités nationales ou raciales importeront peu : un être humain ne sera plus qu'un représentant de son espèce, il sera désolidarisé du territoire auquel il a appartenu, et son existence pourra même peut-être être générée par une machine. Partant, il contribue à un degré de défamiliarisation supplémentaire : ce qui définit l'humain n'est plus tant ce qu'il est ou ce qu'il cherche – que ce soit du sang ou l'El Dorado –, ni d'où il vient, mais bien ce qu'il a perdu : les différents petits traits identitaires qui faisaient de lui un personnage en chair et en os, y compris, et surtout, son appartenance à un territoire précis.

En défamiliarisant un monde qui se veut déjà proche d'un univers de science-fiction, G. Trujillo Muñoz cherche donc à réinterpréter un réel qui, à chaque fois, se détache de plus en plus de ce que l'on a donné pour mirage de réalité ces dernières années. Une mise en perspective qui intégrerait les éléments les plus délirants d'un monde en constante mutation, où la limite est constamment renouvelée et reformulée. Un monde qui a tout de familier et qui en même temps n'en a plus rien.

Il serait tentant de dire qu'après tout, tel a toujours – ou presque – été le rôle de la science-fiction.

Anaïs FABRIOL
Université de Rennes 2
(ERIMIT)

Bibliographie

- FABRIOL, Anaïs, *La Frontera en la Obra de G. Trujillo Muñoz*, Mexicali, «Crunch! Editores», 2005.
- JAMESON, Fredric, *Penser avec la Science-fiction*, Paris, « Max Milo Ed. », 2008.
- TRUJILLO MUÑOZ Gabriel, *La Ciencia-ficción: literatura y conocimiento*. Mexicali, ICBC, 1990.
- «La Zona Libre» in *Miriada*, Mexicali, «Bolfeta Edidores», 1991, p. 91-109.
- *El Laberinto: As time goes by*, Mexicali, «ICBC», 1994.
- *Espantapájaros*, Mexico, « Lectorum», 1998.
- *Orescu*, 3 tomes, Mexico, «Times Editores», 1999-2001.
- «Un hombre es un hombre» in *Visiones Periféricas*, Miguel Angel Fernandez Delgado (dir.), Mexico, «Editorial Lumen», 2001.
- *Visiones y Espejismos*, Mexicali, «Forca Noroeste», 2007.
- «Rojos y Morados», Tijuana, «Minibuks/ICBC», 2008.

Satire et utopie dans *México 2000* [Rogelio González, 1983]

SI L'ON EN CROIT LES OUVRAGES généralistes consacrés au cinéma de science-fiction¹, ce genre ne serait pas représenté en Amérique latine, les critiques n'évoquant que des films produits aux États-Unis, en Europe et en Asie. C'est ce que l'on constate par exemple à la lecture du livre d'Éric Dufour, *Le cinéma de science-fiction*, ou bien encore de celui de Christine Cornea, *Science Fiction Cinema, between Fantasy AND Reality*², deux études récentes qui ne mentionnent pas un seul titre réalisé au sud du Rio Grande. Pourtant, la production latino-américaine, quoiqu'irrégulière et inégalement répartie sur le continent, existe bel et bien. De tous les pays de la région, c'est le Mexique qui peut revendiquer la tradition la plus ancienne, devant l'Argentine et le Brésil. Quelques années après l'éclosion du genre aux États-Unis, aux marges du système hollywoodien, le cinéma mexicain s'est en effet lancé dans ce qui apparaissait alors comme un moyen de diversifier une production sclérosée. Après avoir fait les belles heures du cinéma national dans les années 1930 et 1940, la *comedia ranchera* et le mélodrame commençaient en effet à perdre une partie de leur public et les producteurs mexicains cherchèrent dans la SF une voie de secours³. C'est vers la fin des années 1950 et le début des années 1960 qu'apparaissent les premières productions nationales, avec des titres tels que *Los platillos voladores* [Julián Soler, 1957], *El hombre que logró ser invisible* [Alfredo B. Crevenna, 1958], *Los autómatas de la muerte* [Federico Curiel, 1962] ou *El planeta de las mujeres invasoras* [Alfredo B. Crevenna, 1967], qui font aujourd'hui les délices des collectionneurs de « mauvais films sympathiques », pour reprendre le

¹ DUFOUR Eric, *Le cinéma de science-fiction*, Paris, Ed. Armand Colin, 2011.

² CORNEA Christine, *Science Fiction Cinema, Between Fantasy and Reality*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2007.

³ Cf. AVINA Rafael, *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, México, Ed. Océano/Conaculta, 2004, p. 219-224

slogan du site www.nanarland.com. Le cinéma de science-fiction mexicain de l'époque se caractérise en effet par son goût pour l'invraisemblance et déploie souvent une esthétique très kitsch, où les limites budgétaires sont compensées par une inventivité et un culot à toute épreuve. En cela, il n'est d'ailleurs pas très différent du cinéma de science-fiction américain d'alors.

Les décennies suivantes furent marquées par un certain recul du genre, mais plusieurs titres perpétuèrent néanmoins la tradition, tout en introduisant quelques nouveautés. C'est ainsi qu'en 1983, Rogelio González réalise un film d'anticipation intitulé *México 2000*, dans lequel il décrit sur un mode comique un futur idéalisé. Après avoir abordé les thématiques classiques de la science-fiction (voyages dans l'espace, invasions extraterrestres, expériences scientifiques malheureuses etc.), le cinéma mexicain se lançait là dans un sous-genre inédit, celui de l'invention de mondes utopiques.

México lindo

Au milieu des années 1980, la production cinématographique mexicaine affiche des statistiques qui peuvent encore faire illusion (plusieurs dizaines de titres sont filmés chaque année), mais, en réalité, le cinéma national est en crise et de très nombreuses réalisations se font directement pour le marché vidéo, avec des moyens dérisoires. C'est le début du phénomène du *vidéohome*, appelé à un grand développement au cours des années 1990. Au cours de la décennie, on assiste à un certain renouvellement générationnel dans le cinéma d'auteur, mais le cinéma commercial reste entre les mains des mêmes producteurs et réalisateurs, qui officient souvent depuis la Seconde Guerre mondiale. Parmi les piliers du secteur, on trouve Rogelio González, auteur de soixante-dix longs métrages entre 1951 et 1984, qui a participé à la mode du cinéma de science-fiction dans les années 1960 en tournant deux classiques : *La nave de los monstruos* [1960] et *El conquistador de la luna* [1960]. En 1983, pour son dernier film, il choisit de revenir vers l'univers de la SF, en délaissant toutefois les aventures spatiales au bénéfice de l'anticipation. C'est ainsi qu'il réalise *México 2000*, un long métrage au titre explicite, qui imagine à quoi pourrait ressembler le Mexique à la fin du deuxième millénaire. Le ton adopté est celui de la farce, mais le propos, qui développe une vision utopique de l'avenir du pays, n'en revêt pas moins un caractère politique, comme le veut le genre.

Stricto sensu, le film de Rogelio González n'est cependant pas une utopie, ce que le TLFi définit comme un « plan imaginaire de gouvernement pour une société future idéale, qui réaliserait le bonheur de chacun⁴. » Ce genre littéraire, dont les racines remontent à la *République*⁵ de Platon et

⁴ Le Trésor de la Langue Française Informatisé, page consultée le 9 septembre 2012, <http://atilf.atilf.fr/>

⁵ Platon, *Œuvres complètes*, Tome 1, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1950.

dont le modèle a été fixé par Thomas More⁶ en 1513, a connu de nombreuses déclinaisons par la suite, notamment au XIX^e siècle, sous la plume d'auteurs socialistes. Dans *México 2000*, le récit reprend certaines caractéristiques de l'utopie classique, en montrant notamment un monde idéal débarrassé de tous les problèmes du passé, mais il s'en éloigne également en organisant un va-et-vient régulier entre le futur et ce même passé, qui correspond en l'occurrence aux années 1980, contemporaines de la réalisation du film. Le récit s'articule ainsi autour de multiples flash-back qui montrent tous les maux dont souffrait le Mexique avant d'arriver à instituer une société parfaite, devenue un modèle pour le reste du monde. Cette société n'est pas située dans un espace ahistorique comme le veut la tradition utopique, mais au contraire fortement reliée au présent des spectateurs de 1983.

L'autre entorse majeure au genre se situe dans la tonalité adoptée pour évoquer l'avenir idéal qui est censé attendre le pays. En découvrant l'affiche, le spectateur comprend que, contrairement aux récits utopiques classiques, qui se doivent d'être sérieux, le film sera avant tout comique : son véritable objectif n'est pas d'imaginer le fonctionnement et l'organisation d'une société idéale, mais plutôt de rire des défauts du monde actuel tout en les soulignant. *México 2000* peut être rangé dans l'une des sous-catégories de récit utopique que Lyman Tower Sargent définit comme la « satire utopique » (« *utopian satire* »). Selon Sargent, il existe en effet six variantes de l'utopie (un terme qui, pour ce théoricien, n'est ni positif ni négatif, mais consiste simplement en la description d'une société imaginaire) et celle qu'il baptise « satire utopique » cherche à évoquer « *a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the autor intended a contemporaneous reader to view as a criticism of that contemporary society*⁷. » Dans le cas de *México 2000*, cette critique se fait clairement sur le mode de la comédie.

Le point de départ du récit est assez inattendu, puisqu'il nous montre une assemblée de dieux ressemblant à ceux de l'Olympe, réunis pour décider du destin de la Terre et de l'espèce humaine. Cette dernière ayant montré une incapacité notoire à se gouverner convenablement, la plupart des divinités sont prêtes à rayer l'humanité de la carte, mais l'une d'entre elles suggère de lui donner une ultime chance, une nation en particulier, le Mexique, ayant démontré sa capacité à s'amender après des siècles d'errements. En laissant encore un peu de temps aux hommes, peut-être que ceux-ci sauront imiter l'exemple des Mexicains. Les paroles du dieu (lui-même d'origine mexicaine, ce qui explique pourquoi il arrive en retard à la réunion) parviennent à convaincre l'assemblée et les séquences suivantes nous font découvrir comment vivent les habitants du Mexique en l'an 2000.

⁶ MORE Thomas, (1513), *L'Utopie*, Paris, Garnier Flammarion, 1993.

⁷ TOWER SARGENT Lyman, « The Three Faces of Utopianism Revisited », in *Utopian Studies*, Vol. 5, n°1, 1994, p.9.

Le récit, qui s'avère particulièrement peu structuré et vectorisé, repose sur une succession de saynètes qui sont autant d'étapes dans un tour de découverte de la société idéale imaginée par Chucho Salinas et Héctor Lechuga, les deux vedettes comiques du film ; un narrateur en voix off introduit d'ailleurs plusieurs séquences en s'adressant au spectateur comme le ferait le guide-accompagnateur d'un voyage organisé («*¿Un pordiosero en México en el año 2000? Imposible. Acerquémonos*»). Il faut signaler que cette approche très descriptive s'inscrit pleinement dans la tradition du récit utopique : comme l'a souligné Fredric Jameson, «*by definition nothing but the guided tour can really happen in these books*⁸» Roland Barthes pointe de son côté l'ennui dans lequel baigne l'univers utopique, un monde où rien ne se passe, car tout va bien. Pour le penseur, en effet, «*la marque de l'utopie, c'est le quotidien*⁹. »

Le Mexique utopique ainsi dépeint est un pays dans lequel règnent l'abondance matérielle ainsi que la sécurité et l'égalité réelle des droits entre les citoyens ; c'est également un pays où les passe-droits ont disparu, où les gouvernants ne se sentent pas supérieurs à leurs gouvernés, où la police ne commet pas d'abus, où les habitants ont un sens civique particulièrement développé (il n'y a plus d'infractions au code de la route), où la corruption est inexistante et où les villes sont à taille humaine (Mexico n'a plus que 2 millions d'habitants). Toutes ces caractéristiques, qui évoquent une sorte de social-démocratie scandinave parvenue à son zénith, sont puisées au pot commun des univers utopiques, mais leur accumulation se fait sur un mode ironique, que renforcent, sketch après sketch, les dialogues et le jeu des acteurs. D'autres clichés du cinéma d'anticipation sont également présents : les gens se déplacent en voitures de golf, portent de sobres tuniques en guise de vêtements, regardent la télévision sur de grands écrans muraux, utilisent des moyens de communication miniaturisés d'une grande sophistication (il s'agit d'objets qui ressemblent à s'y méprendre à nos téléphones portables d'aujourd'hui) et la technologie rend la vie de tous les jours plus facile et plus agréable. Seuls manquent à l'appel les traditionnels robots, mais c'est vraisemblablement parce que le réalisateur a préféré ne pas trop développer les codes science-fictionnels afin de maintenir le propos utopique au premier plan.

L'un des aspects marquants du récit est qu'il met en scène à plusieurs reprises un monde rural arcadique, en suivant en cela la tradition littéraire pastorale et le modèle de *L'Utopie* de Thomas More, ainsi que les projets de société idéale du XIX^e siècle. Cette exaltation de la campagne peut également s'expliquer par le poids non négligeable des masses paysannes dans la population mexicaine, une réalité encore plus marquée

⁸ JAMESON Fredric, *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, Londres, Verso, 2005, p. 190.

⁹ BARTHES Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p.21.

dans les années 1980 qu'aujourd'hui. Comme nous l'avons déjà précisé, dans *México 2000*, la capitale autrefois tentaculaire s'est vidée de la majeure partie de ses habitants, au bénéfice des campagnes environnantes. En ville, la vie s'est radicalement transformée puisque la diminution de la population a fait baisser le trafic automobile et que d'anciennes grandes artères urbaines peuvent à présent être consacrées aux cultures vivrières. La ville ainsi ruralisée participe maintenant à l'alimentation du pays et n'est plus cet ogre insatiable vivant sur le dos des campagnes. La chute du trafic automobile ayant entraîné la disparition de la pollution, la vallée de Mexico a pu retrouver également sa vocation de zone de production agricole de première importance et, autour de l'ancienne métropole, les fermes se sont multipliées, produisant des aliments en abondance sous la supervision d'ingénieurs agricoles formés à la *Universidad del Campo*, qui a pour objectif d'assurer l'autosuffisance alimentaire du pays. Le Mexique a ainsi été guéri de sa macrocéphalie et de l'hyperurbanisation de sa capitale, et les populations rurales participent désormais pleinement à la vie de la nation, recevant elles aussi les fruits du progrès.

De manière plus générale, *México 2000* aborde les questions environnementales avec une sensibilité écologiste qui peut sembler en avance sur son temps, même si le récit reprend en fait certaines idées déjà présentes dans des projets utopiques bien antérieurs : le spectateur découvre ainsi que dans le futur, la pollution et les attaques de l'Homme contre la Nature ont cessé au Mexique, plusieurs panoramiques sur les paysages montagneux de la vallée de Mexico permettant de constater que l'endroit est redevenu «*la región más transparente del aire.*» Les programmes de reforestation et la récupération de zones urbaines au bénéfice des cultures vivrières participent de la même idée d'une humanité réconciliée avec son environnement après avoir renoncé aux excès de l'industrialisation. Le cocktail de solutions adoptées par les Mexicains du futur pour mettre sur pied une société verte semble emprunté au programme d'un parti écologiste : diminution drastique de la circulation automobile, développement des transports collectifs, ruralisation des espaces urbains, mise en place de réseaux de villes moyennes au détriment des mégapoles, utilisation des NTIC, formation des agriculteurs, etc. Cette prise en compte des questions environnementales peut s'expliquer par l'intensité des problèmes de pollution que connaissait Mexico dans les années 1980, alors que la ville était déjà synonyme d'enfer urbain.

Ironie et métadiscours

En dépit de ses emprunts à la littérature utopique, le film de Rogelio González ne prétend pourtant pas anticiper sérieusement ce que sera le Mexique à la fin du second millénaire, dix-sept ans après la réalisation du long métrage, et il n'ambitionne pas non plus d'imaginer sincèrement ce

que pourrait être une société idéale assurant le bonheur de chacun de ses membres. Le spectateur est même amené à ne jamais adhérer à l'univers décrit, le récit baignant dans une ironie constante et les auteurs multipliant les procédés métadiscursifs afin de produire un effet de distanciation. Le ton commence par être donné par l'affiche, qui se caractérise non seulement par l'emploi des codes de la science-fiction et de la comédie, mais également par la présence de phrases d'accroches surprenantes. En quatre brèves sentences, le spectateur découvre en effet avec incrédulité les principales nouveautés du futur : «*México campeón mundial de fútbol*», «*Derroche de honradez del gobierno*», «*Desaparece la mordida*», «*Nos invaden ilegales gringos*»... L'irréalisme même des prédictions, qui vont d'ailleurs *crescendo* dans leur contraste avec la réalité des années 1980, ne dupe personne et l'on comprend au contraire que le monde utopique proposé par le film ne constitue en aucun cas un plan sincère de cité idéale, tant il prend à rebours la réalité mexicaine. La vision du long métrage confirme bien entendu l'ironie de l'affiche et tout le film repose sur l'inversion de l'expérience vécue et quotidienne du spectateur, un procédé comique simple, mais efficace. La séquence la plus réussie de ce point de vue est celle qui montre un inspecteur des services sanitaires venu constater la propreté immaculée d'un stand de *tacos* tenu par des immigrés clandestins américains s'exprimant dans un espagnol approximatif... Le reste du film est à l'avenant, qu'il nous montre le président de la République prendre le bus comme n'importe quel citoyen ou bien un directeur d'école expliquer à une femme de ministre que son enfant ne peut bénéficier d'aucun passe-droit. L'un des paradoxes classiques des textes utopiques est que plus le monde qu'ils décrivent est effectivement utopique, moins il peut être appréhendé par les lecteurs, dérouterés qu'ils sont par une différence trop grande avec leur quotidien. Ici, le paradoxe est différent : plus le film décrit un monde inverse de celui du présent du spectateur, plus ce dernier comprend qu'il ne doit pas croire à la possibilité de ce monde idéal, car le véritable propos est ailleurs.

À de nombreuses reprises, des procédés de mise en abyme et de métadiscours incitent d'ailleurs le spectateur à se détacher du récit. C'est le cas par exemple lorsque les personnages du film parlent de cinéma : à l'occasion d'une discussion sur le concept de pauvreté, qu'un jeune habitant du futur n'arrive pas à comprendre, le film *Nosotros los pobres* [Ismael Rodríguez, 1948], modèle de la *comedia arrabalera*, est présenté ironiquement comme un film de science-fiction, ce qui amène de manière indirecte à s'interroger sur le genre auquel appartient lui-même *México 2000*. Ce long métrage qui se présente comme un film de science-fiction ne serait-il pas avant tout une comédie sociale ? L'auto-conscience que développe le récit apparaît également lorsque l'un des personnages, lisant le journal à sa famille, évoque les nombreux succès récoltés par le cinéma mexicain,

récompensé dans tous les grands festivals : dans cette mise en abyme, c'est la médiocrité supposée du cinéma mexicain des années 1970 et 1980 qui est ainsi moquée par les auteurs, qui ont par ailleurs bien conscience des limites artistiques et économiques de leur propre œuvre. La complicité avec le public que cherche à obtenir ce type de dialogue est également sollicitée dans plusieurs regards-caméra des acteurs, qui rappellent au spectateur qu'il est en train d'assister à un spectacle. Dans une séquence où des enfants demandent à leur père ce que signifie « fumer une cigarette », il leur explique que c'était une activité à laquelle se livraient de nombreux Mexicains dans le passé, notamment lorsqu'ils allaient au cinéma. Le personnage se tourne alors vers l'objectif et lance au public un regard chargé de reproches, lui faisant signe d'arrêter de fumer.

Discours critique

Tous ces procédés, ainsi que l'ironie constante qui accompagne la description du futur, contribuent à détacher le regard du spectateur de l'horizon de l'utopie pour le ramener vers son présent, marqué par les difficultés économiques, sociales et environnementales. La véritable intention des auteurs est en effet de proposer une satire de la société existante, à laquelle renvoient en creux toutes les séquences situées en l'an 2000. Grâce à de nombreux flash-back, les Mexicains du futur se remémorent leurs erreurs passées, ce qui permet au film de brosser un portrait à la fois sarcastique et farcesque des années 1980. Rogelio González insiste en effet sur les difficultés de la vie quotidienne, comme la saturation du trafic automobile, la pollution atmosphérique ou bien la déficience des transports publics, autant d'expériences partagées par les spectateurs de l'époque. La pauvreté qui touche de nombreux habitants de la capitale est également évoquée par l'intermédiaire de deux personnages de mendiants, qui se retrouvent curieusement aux commandes de la première fusée mexicaine. (Depuis l'espace, ils observent la frontière avec les États-Unis et parviennent à distinguer les flots de migrants clandestins qui tentent de passer chez leur voisin du... sud).

Mais loin de se contenter de signaler les problèmes les plus criants de la société mexicaine, le film désigne également des responsables et des coupables, notamment politiques (l'importance du calendrier politique est d'ailleurs soulignée dès le début, lorsqu'il est expliqué aux dieux que l'unité temporelle en vigueur au Mexique est le « *sexenio* »). Avec une certaine prudence, Chucho Salinas et Héctor Lechuga multiplient en effet les flèches contre le PRI, qui est à la fois raillé et craint. Le parti, qui n'est pas toujours nommé clairement, est associé aux passe-droits, à la corruption et au népotisme, quand ce n'est pas au gangstérisme (une réalité déjà incontournable à l'époque). C'est le cas par exemple lors d'une séquence qui montre un leader politique accompagné de son homme de main, que les

Mexicains désignent alors sous le terme de *pajarero* ou de *guarura*. Il s'agit d'un flash-back, déclenché par la visite du *guarura* au Pôle Emploi du futur (comme les politiciens sont devenus intègres, cet homme n'a en effet plus de travail). Les allusions à la corruption atteignent même le plus haut niveau de l'État, mais Rogelio González prend soin alors de faire parler ses personnages sur un mode prudemment allusif : le palais présidentiel est ainsi désigné simplement comme l'un des édifices donnant sur le Zócalo. Néanmoins, lorsqu'il s'agit de railler la politique économique de Miguel de la Madrid ou le contrôle du syndicat officiel CTM par l'inusable Fidel Velázquez, les cibles sont clairement désignées.

De manière générale, ce sont le manque d'honnêteté et l'absence de sens moral qui sont pointés comme les principaux obstacles au développement et à l'épanouissement de la société mexicaine. À la fin du film, un père explique à son fils comment a pu émerger la société idéale de l'an 2000. Alors que son enfant lui fait une blague et lui dit « *te hice trampa* », le père réagit aussitôt : « *¡Ay, hijo! Esta palabra no la digas, no la uses ni siquiera en broma. Todos los mexicanos la hemos erradicado junto con otras como la flojera, la mentira, la corrupción [...] Decidimos terminar con todo eso. Un día decidimos mandar a todos los corruptos al extranjero* ». Mais quand son fils lui demande si c'est ainsi que tout a commencé, le père explique : « *El verdadero principio fue allá por los años ochentas [...] al unirse los niños y los ancianos, salvaron al planeta tierra. Claro hubo sus reglas: amor, respeto y honestidad* ». Le personnage répète alors deux fois « *honestidad* », en insistant fortement sur le mot et en regardant la caméra pour s'adresser directement aux spectateurs. Le reste du récit n'explique pas comment le changement social a eu lieu concrètement, mais les causes des malheurs que subissent les Mexicains sont clairement désignées : le problème a des racines morales et ce sont les valeurs dominantes qui doivent changer. Cette analyse est en fait celle que livre alors le président Miguel de la Madrid à ses concitoyens, et qu'il tente de transformer en action politique concrète dans son projet dit de « *Renovación Moral*¹⁰ », censé imposer de nouvelles pratiques vertueuses dans l'administration du pays.

Il n'est pas étonnant, dans ces conditions, que le film insiste à de multiples reprises sur l'importance de l'éducation : dans le futur idéal, toute la jeunesse est scolarisée dans des établissements de qualité, dirigés par des proviseurs intègres et dévoués, qui ont pour personnel des enseignants compétents et bien payés. Le plaidoyer pour l'éducation se double de la défense du service public : comme le rappelle avec gravité un personnage, « *la educación no es un negocio*. » Cette phrase qui résonne comme un slogan

¹⁰ C'est d'ailleurs à ce projet jamais mené à bien que fait allusion la nécrologie du Président publiée dans *El País* le 1^{er} avril 2012 : http://internacional.elpais.com/internacional/2012/04/01/actualidad/1333293454_121559.html

altermondialiste pourrait laisser à penser que la critique du monde contemporain, comme la société utopique imaginée par les auteurs, obéit à un agenda progressiste, mais, en réalité, le discours idéologique latent de *México 2000* est beaucoup plus ambigu.

Horizon conservateur

Comme nous avons commencé à le voir, le film de Rogelio González reprend parfois à son compte certaines visions présentes dans les utopies libertaires. C'est ainsi que la prise de conscience écologique ou l'exaltation des activités rurales apparaissaient déjà dans plusieurs textes socialistes et anarchistes rédigés sur le continent américain au XIX^e, par exemple *Voyage en Icarie*, d'Etienne Cabet (1848)¹¹, *L'Humanisphère*¹², de Joseph Déjacque (1857) ou *La ciudad anarquista americana*, de Pierre Quiroule (pseudonyme de Joaquín Alejo Falconnet, 1914)¹³. Dans le film, la refonte de la société a également permis, sans que l'on sache comment, d'éradiquer le chômage et de donner un emploi à chacun, mais les points de convergence avec les univers libertaires s'arrêtent là, car, par bien des aspects, la société idéale de *México 2000* fonctionne selon les mêmes principes que la société réelle de 1983. Deux des cibles habituelles des utopistes anarchistes, à savoir l'argent et la famille, n'ont pas disparu dans le futur imaginé par Rogelio González et le système capitaliste ne semble pas non plus remis en cause. Même si l'avidité et l'égoïsme ont reflué, l'économie, pour ce que le film nous en donne à voir, continue de fonctionner avec les moyens de paiement traditionnels, et le commerce ne passe pas par le troc. Au détour d'une phrase, on apprend aussi que le système bancaire continue d'exister même si, désormais, ce sont les banques qui versent de l'argent aux personnes qui contractent des prêts, afin de les remercier de faire fonctionner l'économie. Cette règle farfelue n'est d'ailleurs pas tant la preuve d'un rejet du capitalisme financier que la manifestation d'une aversion vis-à-vis de l'usure, une pratique traditionnellement condamnée par l'Église catholique. Lorsque l'activité économique est évoquée dans le film, elle prend la forme d'une production agricole abondante, qui permet certes l'autosuffisance alimentaire (un point toujours présent dans les projets utopiques qui reposent sur une conception fondamentalement autarcique de l'économie), mais les paysans, bien qu'ils soient organisés en coopérative, sont également représentés en hommes d'affaires avisés, tournés vers les marchés étrangers où ils écoulent à bon prix leurs surplus. La propriété privée, quant à elle, n'a pas

¹¹ CABET Eugène, *Voyage en Icarie*, Paris, Bureau du populaire, 1848.

¹² DÉJACQUE Joseph, *L'Humanisphère* (1857), Paris, Ed. Burozoïque, 2009.

¹³ GÓMEZ TOVAR Luis, GUTIÉRREZ Ramón, VÁZQUEZ Silvia (intr.), I. Utopías libertarias americanas. *La ciudad anarquista americana* de Pierre Quiroule, Madrid. Ed. Tuero, 1991.

été abolie : chacun reste propriétaire de sa voiture et de sa maison. Les intérieurs donnent d'ailleurs l'idée d'un confort matériel tout à fait bourgeois, et le *rancho* du futur correspond à l'idée que l'on se fait habituellement d'une villa de luxe.

En réalité, l'idéologie qui imprègne le film est pour l'essentiel classiquement conservatrice et la société du futur reste à l'image de celle du Mexique du XX^e siècle, à savoir patriarcale, structurée par la famille nucléaire et soumise à un regard mâle et hétérosexuel, comme en témoigne notamment la taille minimaliste des jupes de certaines actrices. Le changement qui permet la venue d'une société meilleure est un simple retour aux valeurs ancestrales, au premier rang desquelles figurent la droiture et l'honnêteté. Certes, ces valeurs ne sont jamais absentes des projets utopiques, mais il ne s'agit jamais, en tout cas dans les projets socialistes et libertaires, d'une condition nécessaire et suffisante pour faire fonctionner le projet utopique. Celui-ci n'est pas un retour aux sources ou un toilettage moral, mais bien une modification complète des règles de fonctionnement de la société et de l'économie. Or, abolir l'argent ou retirer les enfants à leurs familles pour les confier à des maternités collectives ne fait pas partie de l'horizon politique ébauché par les auteurs de *México 2000*.

Le fossé qui sépare Rogelio González d'un Joseph Déjacque ou d'un Charles Fourier va même au-delà de ces divergences idéologiques : dans le film, c'est en fait l'idée même d'utopie qui semble tournée en dérision. Même si la satire porte avant tout sur le monde existant de 1983, dont les travers sont dénoncés avec sincérité, le futur utopique n'est pas pour autant pris au sérieux et sa perfection finit par devenir ridicule. D'une certaine façon, ce monde où tout le monde mange à sa faim, où les familles sont unies, où le chômage, la corruption et la pollution ont été éradiqués, est trop beau pour être désirable et trop parfait pour ne pas être moqué. Cette idée apparaît notamment lors d'une séquence qui montre le fonctionnement des transports publics du futur : tout le monde fait assaut d'amabilité, les jeunes laissent la priorité aux anciens, les employés sont courtois, les passagers ne resquillent pas et, au lieu du traditionnel et assourdissant orchestre mariachi, on découvre à l'arrière du bus un orchestre de chambre, composé de jeunes musiciens effectuant leur service civique. Un tel futur rappellerait presque l'univers étouffant du roman d'Ira Levin, *Un bonheur insoutenable*¹⁴.

La cible des critiques de *México 2000* n'étant pas simplement le présent de 1983, mais également l'idée que l'avenir puisse être imaginé sous un jour meilleur, le film ne doit pas être considéré uniquement comme une satire utopique de son époque, mais aussi comme une « anti-utopie »

¹⁴ LEVIN Ira, *Un bonheur insoutenable (This perfect day 1970)*, Paris, J'ai lu, 2003.

(«*anti-utopia*»), pour reprendre la grille descriptive de Lyman Tower Sargent¹⁵. Un discours souterrain de résignation traverse ainsi le film, qui finit d'ailleurs par se manifester plus clairement dans la toute dernière séquence : alors que les dieux réunis en assemblée décident à nouveau de l'avenir de l'humanité dans un vote solennel, le choix d'en finir avec elle semble finalement s'imposer, mais grâce à une manœuvre du dieu d'origine mexicaine, la population terrienne est finalement préservée. Le dernier plan montre comment, après avoir truqué le scrutin pour parvenir à une égalité de voix, ce dieu mineur achète également le vote de celui qui incarne l'autorité suprême, perpétuant la tradition de la *mordida*, qui est ainsi présentée comme un atavisme mexicain et un mal impossible à éradiquer. Le récit se clôt donc sur un ultime trait satirique, mais celui-ci laisse un goût amer dans la bouche du spectateur, qui comprend que rien ne changera jamais vraiment au Mexique et que toute tentative de renversement ou de simple réforme de l'ordre social existant est condamnée à l'échec.

Présent dystopique

Comme le rappelle Fredric Jameson, « *Utopia has always been a political issue*¹⁶ » et les récits et les projets utopiques ont longtemps suscité beaucoup de réticences chez les marxistes : « *Paradoxically, the older Marxist traditions [...] denounced its Utopian competition as lacking any conception of agency or political strategy, and characterized Utopianism as an idealism deeply and structurally averse to the political as such*¹⁷. » Historiquement, le socialisme scientifique s'est d'ailleurs développé dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, en opposition avec le socialisme utopique. De nos jours, l'approche de l'utopie est plus nuancée et certains penseurs progressistes, comme Ruth Levitas, préfèrent y voir une dynamique positive d'« éducation du désir » (« *education of desire*¹⁸ »), susceptible de faciliter les transformations radicales de la société. Dans *México 2000*, on peut croire dans un premier temps que cette fonction est en action, dans la mesure où le portrait que dresse Rogelio González du futur semble donner vie à des aspirations légitimes de ses concitoyens (obtenir davantage de bien-être, de sécurité, d'égalité, d'épanouissement personnel et collectif, etc.). La tonalité satirique permet par ailleurs de dénoncer les travers d'un présent dont tous les défauts sont grossis et où certains responsables, comme les politiciens du PRI, sont montrés du doigt. Ce discours est-il pour autant subversif ? L'éducation du désir, en supposant qu'elle ait bien lieu, débouche-t-elle sur une incitation à la mobilisation et à l'action ? L'utopie de *México 2000* est-elle cette machine à

¹⁵ TOWER Sargent Lyman, *op. cit.*, p.9.

¹⁶ JAMESON Fredric, *op. cit.*, XI.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ LEVITAS Ruth, (1990) *The Concept of Utopia*, Berne, Peter Lang, 2011, p. 123-150.

produire le changement qu'elle décrit dont parle Tom Moylan¹⁹ ? Nous avons vu que ce n'est pas vraiment le cas : dans l'hypothèse la plus optimiste, le film aborde l'utopie comme une aimable « rêverie sociale » (« *social dreaming*²⁰ ») ; mais l'analyse révèle surtout que le récit cherche à désamorcer chez le spectateur le désir utopique pour mieux lui faire accepter le monde réel, dans un éclat de rire bouffon et désabusé, sans autre conséquence que celle de la lucidité de l'instant.

Le pessimisme fondamental qui traverse le film se voit d'ailleurs conforté, trente ans plus tard, par la constatation de l'état alarmant dans lequel se trouve plongée la société mexicaine. Aucun des problèmes dénoncés dans *México 2000* ne semble avoir trouvé de solution et tous les indicateurs sont désormais dans le rouge : l'air de la capitale n'a jamais été aussi pollué, le réchauffement climatique provoque de terribles sécheresses dans les campagnes, le stress hydrique est de plus en plus intense, la biodiversité recule... Par ailleurs, les inégalités sociales se sont encore creusées, les bidonvilles n'ont jamais été aussi peuplés, l'auto-suffisance alimentaire est toujours hors de portée, la corruption atteint des sommets, la narco-criminalité gangrène la société et le pouvoir politique est d'une telle faiblesse que de plus en plus d'analystes évoquent l'effondrement pur et simple de l'État, remplacé par des baronnies mafieuses. Quel que soit l'angle sous lequel on observe la réalité mexicaine de 2012, il apparaît en fait que le pays est devenu la matérialisation concrète de l'un de ces univers dystopiques, chaotiques et sanglants, qui ne semblaient pouvoir exister que dans l'imagination des auteurs de science-fiction.

Emmanuel VINCENOT
Université Paris-Est Marne-La-Vallée
(LISAA-EMHIS)

¹⁹ MOYLAN Tom, *Scraps of the Untainted Sky*, Boulder (Colorado), Westview Press, p. 95.

²⁰ TOWER SARGENT Lyman, *op. cit.*, p. 3.