

Traverser l'enfer mexicain

Les voix des migrants dans l'univers de la fiction

Las tierras arrasadas d'Emiliano Monge

Marie-José Hanaï,

Université de Rouen Normandie, EA 4705 ERIAC Équipe de Recherche
Interdisciplinaire sur les Aires Culturelles

Nous nous proposons dans cette étude d'envisager l'une des écritures qui mettent en fiction un phénomène social et politique dont le Mexique de ce premier quart de XXI^e siècle est le théâtre exacerbé, scandaleux et terrifiant, dans sa fonction de route migratoire depuis les pays d'Amérique centrale jusqu'aux États-Unis. Cette situation vécue par des migrant.e.s aux abois et orchestrée par des organisations criminelles, générant des exactions mises à jour par des découvertes macabres et des enquêtes journalistiques, est récemment devenue un thème littéraire qui agite le milieu éditorial romanesque. Nous avons choisi de porter notre intérêt sur l'une de ces œuvres de fiction, le roman *Las tierras arrasadas* d'Emiliano Monge¹, parce qu'elle organise sa diégèse autour d'un impossible dialogue entre des migrant.e.s réduit.e.s à l'état pur et simple de marchandise et une bande criminelle de ravisseurs qui exploitent leur misère et leurs rêves : les voix des premiers sont enfermées dans l'anonymat et les véhicules qui transportent les proies des ravisseurs, tout en formant des chœurs plaintifs qui résonnent douloureusement aux oreilles/yeux du lecteur ; de l'autre côté, l'histoire cible la tragédie amoureuse et criminelle vécue par les deux chefs de bande, provoquant l'étrange intérêt de ce lecteur, entre horreur, fascination et empathie, pour un couple dont la souffrance et la mort infligées sont le fonds de commerce quotidien. Nous souhaitons mettre en évidence le défi auquel Emiliano Monge invite son lecteur à répondre en lui proposant son interprétation fictionnelle à la fois

¹ Emiliano MONGE, *Las tierras arrasadas* [2015], Barcelone, Penguin Random House Editorial, 2016.

mythique et tragique d'une réalité insoutenable, mais qu'il lui demande précisément de regarder en face.

Une brève contextualisation socio-politique s'impose en introduction afin d'insister sur le climat délétère et les réactions induites par la réalité mexicaine violente. Une première approche du roman de Monge se fera ensuite en revenant sur l'inévitable question du rôle de la fiction dans un tel contexte et pour représenter une telle violence, dans une vision large qui placera *Las tierras arrasadas* au sein d'une production journalistique et artistique engagée. Ces angles d'attaque nous permettront alors d'aborder, par le biais des éléments structurants de toute fiction – temps, espace, voix, actants, histoire –, l'originalité même du texte envisagé, la nouveauté du regard et de l'écriture qui font du roman de Monge un étrange univers où le lecteur s'aventure lui aussi à ses risques et périls.

Introduction. Le Mexique du XXI^e siècle, un univers gangréné par la violence

Au Mexique, les premières décennies du XXI^e siècle ont vu s'amplifier le phénomène du flux migratoire venu d'Amérique centrale en direction des États-Unis, en quête d'un rêve périlleux à atteindre : les populations fuyant la violence et la pauvreté qui sont leur lot dans leur pays sont confrontées à la traversée de l'enfer mexicain dans leur périple vers le paradis étatsunien, ou plutôt l'illusion de ce paradis. Le site Internet du MPI (*Migration Policy Institute*) offre un accès à des enquêtes documentées sur la situation, où l'on peut par exemple lire qu'en 2015, « environ 3,4 millions de Centre-Américains résidaient aux États-Unis, représentant 8 pour cent des 43,3 millions d'immigrants dans le pays »². Selon cette étude, la fin des guerres civiles en Amérique centrale au début des années 1990 n'a pas marqué de ralentissement du flux migratoire, pour des raisons dictées par « le

² Gabriel LESSER et Jeanne BATALOVA, « Inmigrantes Centroamericanos en los Estados Unidos », 21 avril 2017, consulté le 27 mars 2018, <https://www.migrationpolicy.org/article/inmigrantes-centroamericanos-en-los-estados-unidos>. (« En 2015, aproximadamente 3,4 millones de centroamericanos residían en los Estados Unidos, representando el 8 por ciento de los 43,3 millones de inmigrantes en el país »).

rassemblement familial, les désastres naturels et l'instabilité politique et économique »³.

Avant d'atteindre ce qu'elles se figurent être leur Eldorado, ces populations sont contraintes de passer par un territoire qui se dresse telle une barrière entre le sud et le nord. Les exactions et les massacres perpétrés par des bandes criminelles mexicaines sur ces individus réduits à la soumission et dépossédés de toute humanité ont été atrocement mis en lumière par la découverte de fosses communes emplies de cadavres à San Fernando (Tamaulipas) dans le nord du pays en 2010 et 2011. La violence exercée contre des migrants et migrantes considérés comme une marchandise ou des corps à disposition, livrés aux vexations les plus sadiques, trouve un reflet aigu dans l'indifférence ou le mépris xénophobe d'une population mexicaine oublieuse ou jalouse de sa propre condition effectivement ou potentiellement migratoire et de son propre rêve américain. C'est ce que le journaliste et écrivain Antonio Ortuño affirmait en 2013 lors d'une entrevue : « [...] Nous sommes incapables de comprendre la migration centre-américaine à partir de notre propre exemple »⁴. Il s'agit même d'une complicité silencieuse et passive avec le crime organisé des migrants, par un refus de se remettre en question et de regarder l'autre, comme le constate encore Emiliano Monge, l'écrivain sur lequel nous reviendrons dans la suite de ce travail : lors d'un entretien récent⁵, Monge commentait l'incapacité des Mexicains à voir ce qui se trouve tout à côté d'eux, en contrepoint de leur intérêt pour ce qui arrive aux immigrants sur le sol étatsunien ; la société mexicaine ferme ainsi les yeux sur l'expérience douloureuse et fatale de ceux et celles qui ont le malheur de traverser son pays.

Les crimes commis contre les groupes de migrants centre-américains ne sont certes pas un fait original, mais un cruel ingrédient d'un vécu empreint d'une violence aiguë qui gangrène l'espace et la société mexicaine et que plusieurs

³ *Ibid.* (« la unificación familiar, los desastres naturales y la volatilidad política y económica »).

⁴ Mónica MARISTAIN, « Entrevista: "A veces la policía detiene al malo, pero al fin todo es una ruleta", dice el escritor Antonio Ortuño », 29 de noviembre de 2013, consulté le 27 mars 2018, www.sinembargo.mx/29-11-2013/827622. (« [...] *Somos incapaces de entender la migración centroamericana a partir de nuestro propio ejemplo* »).

⁵ Émission de Jordi BATALLÉ sur RFI, 5 juillet 2017, consultée le 11 février 2019, <http://es.rfi.fr/cultura/20170705-emiliano-monge-mexico-y-sus-tierras-arrasadas>.

mesures politiques, à l'intérieur du gouvernement et en accord avec celui de son puissant voisin, ont tenté de réduire depuis l'élection présidentielle de 2006 en militarisant le système de sécurité nationale. L'universitaire mexicaine Alina Peña Iguarán rappelle les conditions d'application de ce programme :

Du côté des gouvernants mexicains et étatsuniens, la stratégie a été non seulement de réaliser une injection budgétaire spectaculaire pour renforcer un régime militaro-policié, mais aussi la participation de plus en plus visible et dérégulée des forces militaires et la prolifération de divers groupes armés se disputant le pouvoir de l'exercice de la violence sur l'administration du territoire⁶.

Dans son article, Peña Iguarán signale de façon fort intéressante l'existence d'un blog, « *Nuestra Aparente Rendición* », créé en 2010 par la journaliste Lolita Bosch née, rappelons-le, en 1970 à Barcelone. Voici ce qu'on peut lire sur la page « *Quiénes somos* » de ce blog :

NAR réunit des écrivains, des artistes, des enseignants, des scientifiques, des psychologues, des journalistes, des victimes, des activistes, des étudiants et de nombreux autres collectifs, qui tous aujourd'hui travaillent par leur activité intellectuelle, pratique, artistique à la connaissance, à la compréhension, au respect et à la paix au Mexique⁷.

Cet engagement de Lolita Bosch nous rappelle son intérêt pour les œuvres de la narco-littérature mexicaine⁸ et l'on constate ici comment le blog s'ouvre à des

⁶ Alina PEÑA IGUARÁN, « Vidas residuales: el arte en los tiempos de guerra. *Las tierras arrasadas* (2015) de Emiliano Monge », in *Mitologías hoy*, vol. 17, Junio de 2018, p. 139, consulté le 29 janvier 2019, <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.544>. (« *Por parte de los mandatarios mexicanos y estadounidenses la estrategia ha sido, no sólo la de realizar una inyección presupuestaria espectacular para fortalecer un régimen militar-policial sino la participación cada vez más visible y desregulada de las fuerzas castrenses y la proliferación de diversos grupos armados disputándose el poder dominante del ejercicio de la violencia sobre la administración del territorio* »).

⁷ NUESTRA APARENTE RENDICIÓN, consulté le 10 février 2019, <http://nuestraaparenterendicion.com>. (« *NAR convoca a escritores, artistas, académicos, científicos, psicólogos, periodistas, víctimas, activistas, estudiantes y muchos otros colectivos que hoy estamos trabajando – intelectual, práctica y artísticamente– por el conocimiento, la comprensión, el respeto y la paz en México* »).

⁸ Cf. Lolita BOSCH, « Contar la violencia », in *El País*, 8 de agosto de 2009, consulté le 5 mai 2013, http://elpais.com/diario/2009/08/08/babelia/1249688352_850215.html.

catégories multiples de citoyens en phase avec un refus de l'indifférence, quand il ne s'agit pas de celui d'une malveillance ambiante. Nous sommes frappés par la présence des victimes elles-mêmes dans la liste des contributeurs au blog, non pas après tous les autres, comme une ouverture possible, mais au sein d'un groupe révolté par la violence. Quelques lignes plus bas, l'intention est nettement affichée : « [...] Aujourd'hui, nous sommes une communauté insolite dans ce Mexique menacé, où nous trouvons du temps pour nous écouter et penser **au-delà de l'urgence conjoncturelle** »⁹. C'est là un appel à une continuité, à un dépassement de la lutte contre la violence, dans un esprit citoyen solidaire qui a déjà fait ses preuves après le tremblement de terre de 1985 dans la capitale et qui peut être une des solutions à un monde effrayant et aliénant.

Il est patent que les crimes perpétrés sur les migrant.e.s centre-américain.e.s ajoutent un nouveau composant au mélange détonnant de la violence mexicaine où le narcotrafic, occupant une place déterminante dans le Nord du pays, a entraîné une production massive d'œuvres fictionnelles désignées par la critique sous le terme de narco-littérature, genre commenté par Lolita Bosch il y a une dizaine d'années comme nous venons de le rappeler. Le développement de cet ensemble littéraire a pu générer une certaine saturation du marché du livre¹⁰, d'une qualité inégale — ce qui ne doit évidemment pas porter de l'ombre sur des réussites indéniables et révélatrices¹¹. Il est donc d'autant plus pertinent de s'interroger sur

⁹ NUESTRA APARENTE RENDICIÓN, *op. cit.* (« Hoy somos una comunidad insólita en este México amenazado en la que encontramos tiempo para escucharnos y pensar **más allá de la urgencia coyuntural** »).

¹⁰ Cf. Diana PALAVERSICH, « Narcoliteratura (¿De qué más podríamos hablar?) », in *Tierra adentro*, n°167-168, Diciembre de 2010-Marzo de 2011, p. 55 : « [...] la machinerie technico-mercantile de conglomerats éditoriaux tels que Planeta, Alfaguara, Mondadori et Tusquets, entre autres, qui, à la fin des années quatre-vingt-dix, ont “découvert” la littérature du Nord comme la nouvelle saveur de la littérature mexicaine, commence à emballer pour la vente aussi bien domestique que transnationale la narco-littérature mexicaine en tant que la plus récente expression de l'exotique barbarie latino-américaine. » (« [...] la maquinaria mercadotécnica de conglomerados editoriales como Planeta, Alfaguara, Mondadori y Tusquets, entre otros, que en los últimos años de los años noventa “descubrieron” la literatura del norte como el nuevo sabor de la literatura mexicana, comienzan a empaquetar para la venta tanto doméstica como transnacional la narconarrativa mexicana como la más reciente expresión de la exótica barbarie latinoamericana »).

¹¹ Sans aucune prétention d'exhaustivité, nous pouvons citer les noms de Daniel Sada, Élmer Mendoza, Sergio González Rodríguez, Heriberto Yépez, Julián Herbert, Luis Humberto Crosthwaite, Yuri Herrera... Nous renvoyons aux articles cités de Lolita Bosch et de Diana Palaversich.

le nouvel élément que constitue dans la production mexicaine ultra-contemporaine la fiction dédiée au phénomène migratoire centre-américain, où les auteurs entendent parler de l'autre – l'autre latino-américain, l'autre migrant – qui vient du sud et qui transporte avec son désespoir un rêve agent de sa propre perte.

La fiction face à la violence faite aux migrants

Quelle écriture dans une société de violence ?

La contextualisation qui précède est nécessaire, mais elle ne fait que nous conduire à poser encore une fois, dans une urgence ultra-contemporaine, la question de l'écriture de fiction pour rendre compte de la violence infligée à des victimes impuissantes. Celle faite aux migrant.e.s qui traversent le Mexique, dans sa dimension quasi inimaginable, est, de façon obligée, le terrifiant constat préalable à toute analyse littéraire d'une œuvre fictionnelle dont la base référentielle est ce phénomène ; c'est ainsi que la chercheuse et autrice espagnole Edurne Portela écrit dans son article sur *Las tierras arrasadas*, d'Emiliano Monge :

[...] Ces dernières années (environ depuis 2006), le coyote traditionnel a été déplacé par les cartels de la drogue, qui ont ajouté au trafic de drogue celui de personnes. Leur but est le vol, l'extorsion, la vente comme esclave sexuel.le et le travail forcé, le paiement de rançons de la part des familles, ou le recrutement obligé dans le réseau criminel¹².

Le lecteur retrouve dans la fiction de Monge tous ces terribles ingrédients de la violence.

Il est clair que les sociologues, les politologues et les journalistes d'investigation sont particulièrement présents sur le terrain de l'enquête, du constat, de l'analyse et/ou de la dénonciation en rapport avec le phénomène migratoire humain qui nous intéresse ici. Comment la littérature de fiction s'empare-t-elle de cette situation,

¹² Edurne PORTELA, « ¿Qué ocurre cuando vivir significa matar? », in *La Marea*, 12 de marzo de 2018, consulté le 20 janvier 2019, <https://www.lamarea.com/2018/03/12/104737/>. (« En los últimos años (aproximadamente desde 2006) el coyote tradicional ha sido desplazado por los cárteles de la droga, que han añadido al tráfico de drogas el de personas. El objetivo es el robo, la extorsión, la venta para esclavitud sexual y el trabajo forzado, el pago de rescates por parte de familiares, o el reclutamiento forzoso en la red criminal »).

quand les journalistes précédemment cités sont menacés de mort ou eux-mêmes victimes des bandes criminelles et/ou de la police, de l'armée et des instances corrompues de l'administration migratoire mexicaine¹³ ? Avec les reportages, les chroniques, les recueils de témoignages et les films¹⁴, la fiction narrative manifeste dans ce domaine de la violence faite aux migrant.e.s une présence, qui, certes, peut être jugée encore trop réduite par la critique et les auteurs mexicains eux-mêmes, ainsi que le constate l'universitaire Marco Antonio Cerdio Roussell en 2013 : « [...] On se met à peine à observer comment des questions tout aussi urgentes et malheureusement quotidiennes que celles suscitées par les cultures indigènes commencent à être considérées comme des thèmes littéraires »¹⁵. Mais la violence fait son chemin dans le regard qu'on porte sur elle. C'est ainsi qu'en 2016, Emiliano Monge met en avant un développement des textes de fiction qui abordent le massacre des populations migrantes : outre sa présence dans des romans parus lors de cette décennie, la transformation de l'horreur impliquée par ces crimes en un thème artistique, littéraire ou cinématographique, montre que la société mexicaine est capable « d'assumer quelque chose qui est en train de la vider de son sang »¹⁶.

¹³ Emiliano Monge rappelait que selon l'organisation « Reporters sans frontières », le Mexique était en 2016 le pays le plus dangereux pour faire du journalisme. Voir : <http://es.rfi.fr/cultura/20170705-emiliano-monge-mexico-y-sus-tierras-arrasadas>.

¹⁴ On évoquera brièvement ici la convergence entre diverses expressions engagées dans la mise en évidence et la dénonciation de la situation migratoire centre-américaine au Mexique. La littérature mexicaine de fiction de cette décennie trouve en effet un miroir dans le projet journalistique international intitulé « En el camino » (cf. <http://enelcamino.periodismohumano.com/informacion/>) dont résultent le reportage photographique d'Edu Ponces, Toni Arnau et Eduard Soteras, *En el camino* (Barcelone, Blume, 2010), la chronique d'Oscar Martínez, *Los migrantes que no importan: en el camino con los centroamericanos indocumentados en México* (Barcelone, Icaria Editorial, coll. « Cuaderno de Crónicas », 2010), le documentaire *María en la tierra de nadie* de la Salvadorienne Marcela Zamora Chamorro et de l'Israélienne Keren Shayo, sorti en 2011. Des films de fiction, dont certains ont eu un fort retentissement international, vont dans le même sens : on peut citer *Sin nombre* du réalisateur étatsunien Cary Joji Fukunaga (2009), *La vida precoz y breve de Sabina Rivas* du Mexicain Luis Mandoki (2012) et *La jaula de oro* de l'Espagnol Diego Quemada-Díez (2013), ce dernier présenté au Festival de Cannes et fortement remarqué par la critique.

¹⁵ Marco Antonio CERDIO ROUSSELL, « El camino hacia *La fila india* de Antonio Ortuño », 31 de diciembre de 2013, consulté le 27 mars 2018, <http://nagarimagazine.com/el-camino-hacia-la-fila-india-de-antonio-ortuno-marco-antonio-cerdio-roussell/>. (« [...] *Apenas se comienza a observar como realidades igual de urgentes y lastimosamente cotidianas que aquellas planteadas por las culturas indígenas empiezan a ser planteadas como temas literarios* »).

¹⁶ Forum Bertolt Brecht, XVI^e Foire Internationale du Livre de Mexico, 14-23 octobre 2016, consulté le 11 février 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=bqqMnQi2wJl>.

Quel est donc le rôle de la création fictionnelle, de ce monde possible et alternatif construit par la littérature, quand la réalité est atroce et criminelle ? Que peut la fiction ? Dans son étude du roman qui nous intéressera directement plus avant dans ce travail, Alina Peña Iguarán pose à nouveau ces questions, qui de fait, reviennent de manière lancinante et presque désespérée tout au long de la période contemporaine de l'Amérique latine : « Face à la catastrophe, que peut produire une fiction ? »¹⁷. De façon évidente, cette problématique n'a pas surgi avec le drame vécu par les migrants centre-américains dans leur traversée du Mexique, mais elle prend là un nouveau relief, participant à l'interrogation menée par ceux ou celles qui savent et/ou peuvent écrire pour un large public, parce que les victimes des violences et assassinats n'ont pas cette possibilité, ou trop peu.

Ici, nous nous intéressons à une réactivité aiguë de ceux qui maîtrisent la parole écrite face à la tragédie vécue sous leurs yeux par les migrants : elle impulse cette nécessité d'une écriture engagée où l'impact de la réalité est tel qu'il pose à nouveau des questions sur la frontière entre les genres littéraires et l'apport de la fiction. Le rôle de celle-ci est-il d'ajouter une pierre à l'édifice du constat et de la dénonciation, comme l'affirme la chercheuse universitaire italienne Elisa Cairati à propos d'un ensemble de romans mexicains ultra-contemporains, en parlant d'un « premier corpus sur la violence contre la migration centre-américaine au Mexique, l'une des nouvelles tragédies contemporaines contre lesquelles il faut lutter, également à travers la littérature »¹⁸ ? La particularité de cette production fictionnelle est de se placer dans une quasi immédiateté par rapport à des faits réels dont l'ampleur dans le crime semble dépasser tout ce que l'âme humaine peut tolérer, de par leur sadisme et leur gratuité. Lors de la présentation de son roman *Las tierras arrasadas* à la XVI^e Foire Internationale du Livre de Mexico, en octobre 2016, Emiliano Monge revient sur l'éternelle question consistant à savoir si la littérature de fiction peut « changer le monde » : « Si elle pouvait [le faire], elle

¹⁷ A. PEÑA IGUARÁN, *op. cit.*, p. 136. (« ¿Frente a la catástrofe, qué puede generar una ficción? »).

¹⁸ ELISA CAIRATI, « Antonio Ortuño, *La fila india* », in *Altre Modernità, Rivista di studi letterari e culturali*, Università degli Studi di Milano, Juin 2014, p. 273, consulté le 2 février 2018, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4969699.pdf>. (« un primer corpus de escrituras sobre la violencia contra la migración centroamericana en México, una de las nuevas tragedias contemporáneas contra las que hay que luchar, también a través de la literatura »).

l'aurait déjà fait tant de fois que nous serions dans un endroit totalement différent »¹⁹. L'auteur adopte face à l'impertinence du problème ainsi posé une position raisonnée et raisonnable qui propose de « cibler certains chemins grâce auxquels suivre la direction de changements nécessaires »²⁰. On remarque une retenue face à une éventuelle révolution par la littérature, la conscience d'une frontière entre des domaines de réflexion et d'action, mais la reconnaissance d'un rôle politique de la fiction littéraire.

Nous reviendrons à la réflexion d'Alina Peña Iguarán qui demande : « pourquoi parler de la douleur ? Face à qui ? Et à partir de quel lieu en parler ? »²¹. Que gagne le lecteur d'une fiction qui intègre dans sa diégèse le douloureux et souvent fatal périple des migrants à travers l'enfer mexicain ? Que gagne-t-il au regard d'une chronique comme celle du journaliste salvadorien Oscar Martínez, qui a accompagné pendant une année les voyageurs du train de marchandises si bien si terriblement surnommé « *La Bestia* » et qui a recueilli leurs histoires de vie²² ? Le plaisir du texte fictionnel derrière lequel le lecteur peut s'abriter n'est-il pas choquant lorsque la réalité représentée l'assaille de sa nature insupportable et inadmissible ? On peut poser la question autrement : que gagne la littérature mexicaine à absorber, donc à transformer, dans le monde possible créé par la fiction une réalité quotidiennement atroce ? Et inversement : que gagne cette réalité à être absorbée par un monde fictionnel, si tant est qu'elle ait à y gagner ? L'interrogation proposée par Peña Iguarán est là tout à fait intéressante : « de quelle façon l'art peut-il politiser le “mis-au-rebut” sans en faire un pur objet de consommation esthétique depuis le domaine de l'art ? »²³. Évoquant l'horreur à laquelle nous avons permis de s'installer et qui prend corps, littéralement, dans les images des fosses clandestines emplies de cadavres dans le nord du Mexique ou d'Aylan Kurdi, ce garçonnet syrien gisant sur une plage de Turquie en septembre

¹⁹ Forum Bertolt Brecht, XVI^e Foire Internationale du Livre de Mexico.

²⁰ *Ibid.*

²¹ A. PEÑA IGUARÁN, *op. cit.*, p. 138. (« *¿para qué hablar del dolor?, ¿frente a quiénes? Y, ¿desde dónde hablar de ello?* »).

²² Cf. note 14.

²³ A. PEÑA IGUARÁN, *op. cit.*, p. 137. (« *¿de qué manera el arte puede politizar lo “basurizado” sin hacer de ello un mero consumo estético desde el campo del arte?* »).

2015, Emiliano Monge affirme précisément : « Cette horreur ne peut être traitée littérairement ou esthétiquement que depuis une éthique politique, qui ne puisse donner lieu à la complaisance ni à l'ambiguïté »²⁴. La littérature mexicaine de cette décennie, et au-delà la littérature mondiale, absorbe ainsi une violence qui met en péril non seulement des populations diverses, mais aussi des modèles de société et le sentiment même d'appartenance à des communautés. Elle fouille cette violence avec le seul couteau qu'elle connaisse, celui du langage et de l'invention qui, comme le souligne Monge, ne prétend pas à la vérité au regard de l'écriture journalistique, mais à la véracité, afin de se positionner auprès du lecteur, de sa capacité à développer par l'imaginaire sa propre volonté de changement²⁵. Si nous revenons à l'idée rappelée plus haut selon laquelle le rôle de la fiction littéraire n'est pas de changer le monde, alors qu'un article journalistique peut « renverser un gouvernement »²⁶, nous observons pleinement le lien entre les expressions artistiques capables de créer des réalités alternatives et la place de chacun dans la science du gouvernement de la *polis*.

« Las tierras arrasadas » : un nouvel « opus » dans l'écriture de l'enfer mexicain

Nous avons tenu à établir un état des lieux, social, politique et littéraire, qui visait à capter l'acuité d'une problématique déjà ancienne dans le contexte de ce début de XXI^e siècle. La mémoire de l'horreur vécue au siècle précédent par des populations décimées lors de plusieurs conflits et soumises à l'enfermement dans les camps y résonne de façon tragique et exacerbée par un mercantilisme organisé de la violence. L'écho entre les crimes perpétrés au Mexique et la volonté d'exterminer une population lors d'une autre horreur, celle des camps de concentration nazis, est explicite à la fin du roman de Monge : ce que nous venons de lire est « *la historia*

²⁴ Forum Bertolt Brecht, *op. cit.*

²⁵ Émission de J. BATALLE sur RFI, *op. cit.*

²⁶ *Ibid.*

pues del último holocausto de la especie »²⁷. C'est à partir d'une réalité à la fois universelle et particulière qu'il faut donc au Mexique envisager une production romanesque lancée dans le défi de composer une histoire qui happe le lecteur par la mise en mots, en rythme, en images, de cette violence. On y raconte l'exploitation économique, sexuelle et morale de migrant.e.s aux abois par un système retors fondé sur la collusion entre la délinquance la plus extrême et les forces supposément chargées de la sécurité des personnes.

Le roman d'Emiliano Monge que nous voudrions mettre en avant²⁸ peut apparaître comme le dernier *opus*, en l'état actuel de la production romanesque, d'une trilogie qui réunit pourtant des approches scripturaires différentes du même thème construit par la réalité atroce, comme nous l'avons vu plus haut. La critique et Monge lui-même citent en effet volontiers deux ouvrages l'ayant précédé sur la scène éditoriale mexicaine : *Amarás a Dios sobre todas las cosas*, d'Alejandro Hernández²⁹, et *La fila india*, d'Antonio Ortuño³⁰. Le premier est le résultat d'une longue fréquentation par l'auteur des migrants mexicains et centre-américains exposés aux dangers du passage des frontières et du voyage à bord de « *La Bestia* » et il conjugue plusieurs genres, entre la chronique, le récit testimonial et l'autobiographie fictionnelle. Il faut préciser qu'Alejandro Hernández, qui est aussi journaliste, a participé à l'écriture du premier rapport de la Commission Nationale des Droits Humains sur les cas de rapt des migrants. Le deuxième roman propose au lecteur une polyphonie narrative sur les crimes à répétition dont est victime, dans le sud du pays, un groupe de migrant.e.s salvadorien.ne.s aux mains de passeurs criminels et d'une administration corrompue, et sur une société mexicaine

²⁷ E. MONGE, *op. cit.*, p. 341. Nous ne proposerons pas de traduction des citations extraites de ce roman, mais nous renvoyons à sa version française : E. MONGE, *Les terres dévastées*, trad. Juliette Barbara, Paris, Philippe Rey, 2017.

²⁸ Dans les deux présentations précédemment référencées sur Internet (l'entretien sur RFI et le Forum Bertolt Brecht), Emiliano Monge rappelle qu'après des études et une carrière d'enseignant en Sciences Politiques à la UNAM, période pendant laquelle la question de la torture dans le fonctionnement de l'État a particulièrement retenu son attention, il s'est consacré au journalisme culturel – ce qui le rapproche d'Antonio Ortuño – et que l'écriture fictionnelle est la troisième étape de son parcours professionnel.

²⁹ Alejandro HERNÁNDEZ, *Amarás a Dios sobre todas las cosas*, México, Tusquets, 2013.

³⁰ Antonio ORTUÑO, *La fila india*, México, Océano, 2013.

bienpensante capable elle aussi des pires crimes sur les étrangers que sont les Centre-Américains.

Las tierras arrasadas nous parle également³¹ du voyage douloureux de migrant.e.s, de ce qui les pousse hors de leur pays, entre peur, misère et espoir d'une vie meilleure, et de la violence inouïe subie sur le sol mexicain ; mais l'originalité de ce roman réside sans doute dans l'équilibre atteint entre le portrait en creux de ces voyageurs de l'enfer et celui, tout aussi en creux, des victimes qui les enlèvent juste après leur passage de la frontière, leur font subir tortures et vexations, les assassinent quand ils ne vendent pas leur corps, réduit à une pure marchandise. Parmi ces bourreaux, un couple, Epitafio et Estela – les chefs de bande –, tente en vain de donner un avenir à une longue histoire d'amour. L'un des comptes rendus sur le roman relève la démarche d'écriture : « Monge élabore un angoissant paradoxe : le portrait le plus humain est celui des personnages qui manifestent le moins d'humanité, celui de ceux qui traitent leurs semblables comme de la simple marchandise »³². Les voix anonymes des migrant.e.s résonnent dans les plis du texte configurés, comme nous le détaillerons plus bas, par les fragments choraux qui interfèrent avec la narration hétérodiégétique où éclatent les discours, direct et indirect libre, des ravisseurs et assassins. Le tout lors d'un périple concentré dans le temps et déployé dans un espace sauvage symboliquement rebaptisé, où les terres dévastées des pays pourvoyeurs de migrant.e.s sont un écho du territoire infernal qui se referme comme une prison ou une tombe sur ceux qui voulaient seulement le traverser. L'entreprise d'écriture et de lecture est ardue, l'auteur jouant à la fois sur une réalité brutale (faits et langage) inscrite en filigrane, trop

³¹ Lors d'un entretien avec le journaliste chilien Mario Casasús, Emiliano Monge précise qu'il était déjà en train d'écrire son roman depuis quelques années lorsqu'Antonio Ortuño a publié sa *Fila india*. Il répond aussi lorsque Casasús l'interroge sur les influences reçues qu'il faut regarder du côté de la tradition – nous y reviendrons – et de la littérature mexicaine du XX^e siècle, en citant Juan Rulfo, Agustín Yáñez et José Revueltas (MARIO CASASÚS, « Emiliano Monge: “Los coros de *Las tierras arrasadas* recrean el horror de la migración” », in *El Clarín de Chile*, 24 de febrero de 2016, consulté le 28 janvier 2019, <http://www.elclarin.cl/web/entrevistas/18282-emiliano-monge-los-coro>).

³² Santi FERNÁNDEZ PATÓN, « *Las tierras arrasadas* de Emiliano Monge », in *Eñe*, 14 de octubre de 2016, consulté le 11 février 2019, <http://revistaparaleer.com/lee/las-tierras-arraizadas-de-emiliano-monge-por-santi-fernandez-paton/>. (« *Monge elabora una angustiante paradoja: el retrato más humano es el de los personajes que menos humanidad muestran, el de quienes tratan a otros semejantes como mera mercancía* »).

bien connue du lectorat mexicain et dont l'Europe (Espagne, France en particulier) a eu la mesure lors de la découverte des fosses clandestines de San Fernando, et sur une composition tragique qui s'accomplit dans un espace mythique et dont tous les acteurs sont enfermés dans un sort dicté par un destin implacable.

Pris dans ce choix de donner la parole à la fois aux victimes et aux victimaires, de raconter les malheurs des uns comme des autres, le lecteur s'étonne, à l'instar de l'un des personnages, de la détresse qui a envahi Epitafio : « ¿Quién diría que eras tan frágil... que serías así de raro? »³³. Il se surprend à la fin du roman à être aussi affecté – horrifié – par le destin du couple maudit que par la ruine qui détruit la vie des migrant.e.s... Il se surprend et en a mauvaise conscience... Mais c'est là précisément l'orientation prise par Monge dans son approche fictionnelle de l'horreur insupportable qui parcourt la réalité mexicaine. L'auteur, parfaitement conscient du malaise qui peut être généré chez le lecteur par cet intérêt ému pour les aventures tragiques du couple de ravisseurs³⁴, assume ce défi d'une empathie qui peut faire évoluer le regard porté sur la réalité violente et plus particulièrement sur le manichéisme victime/victimaire : dans ses entretiens avec les critiques ou commentateurs de son roman³⁵, Monge attire l'attention sur la nécessité où se trouvent l'auteur et le lecteur d'abandonner un point de vue restreint par leur circonstance sociale et spatiale et d'envisager les raisons susceptibles de pousser des habitants non lettrés, en situation de besoin économique, de certaines zones du pays, à entrer dans le système criminel du trafic humain. Le traitement de l'histoire nous appelle à un dépaysement par rapport à des habitudes en termes de jugement

³³ E. MONGE, *op. cit.*, p. 311.

³⁴ On ne trouve pas dans *La fila india*, le roman d'Antonio Ortuño déjà mentionné, ce même type de positionnement affectif du lecteur vis-à-vis du jeune chef de bande, el Morro, ni du personnage diabolique, Vidal Aguirre Glendale, qui est à la fois le chargé de presse à la délégation de la Commission Nationale de Migration de Santa Rita, l'amant d'Irma surnommée la Negra, l'assistante sociale qui découvre *crecendo* l'horreur de la violence infligée aux migrant.e.s, et le patron tout-puissant de « la Sur », l'une des organisations criminelles de passeurs et de ravisseurs qui sévissent dans le sud du pays. On voit que l'histoire d'amour entre la Negra et Vidal, naïvement idéalisée par celle-ci comme un retour possible à la paix et au bonheur, ne fonctionne absolument pas comme celle qui lie Epitafio et Estela. Le lecteur de *La fila india* suit le fil de ce qui range en partie ce roman dans le genre policier noir, c'est-à-dire qu'il voit se confirmer peu à peu – toujours en avance sur la Negra – le rôle dominant de l'amant dans la terreur criminelle qui règne à Santa Rita.

³⁵ À écouter par exemple à nouveau dans le cadre du Forum Bertolt Brecht et du programme sur RFI, dont les références électroniques ont été données plus haut.

éthique que Monge considère comme trop étroites. Et le sentiment individuel du lecteur est investi de puissance car, selon Emiliano Monge, la littérature de fiction est « l'un des derniers chemins qui nous restent pour ressentir de l'empathie », ce qui peut être « la porte d'entrée sur un changement dans une société de violence »³⁶.

Pour clore cette présentation générale du roman, il nous reste à évoquer sa réception. Nous avons souligné à quel point la production fictionnelle mexicaine à laquelle il appartient est en lien, direct et sensible, avec une réalité ultra-contemporaine qui blesse et doit faire réfléchir les citoyens, à l'intérieur et au-delà des frontières du pays. Il s'agit d'une littérature novatrice dans le sens où elle bouscule les thématiques en place en y introduisant frontalement et brutalement celle d'une violence bien précise. Elle ne peut donc laisser personne indifférent. C'est ainsi que le roman d'Ortuño et celui de Monge ont été traduits rapidement en plusieurs langues³⁷ et que *Las tierras arrasadas* a obtenu en 2016 au Mexique le IX^e Prix ibéro-américain du roman Elena Poniatowska. Monge reconnaît cependant que la lecture de *Las tierras arrasadas* n'est pas chose aisée, de par la dureté entièrement assumée et inévitable des scènes décrites, mais aussi de par le mélange générique et langagier induit par le choix de transposer le cheminement d'une tragédie grecque dans la brutale réalité mexicaine. L'attention du lectorat de ce roman est fortement sollicitée par un récit déroutant où se heurtent des styles de discours opposés, comme le note Edurne Portela en parlant d'un « discours narratif hypnotique, où se mêlent l'oralité et une syntaxe complexe et particulière »³⁸. Outre les entretiens, les textes critiques sur ce roman sont pour l'instant essentiellement constitués par des comptes rendus ou de brèves réflexions, parus dans des journaux, des revues ou des blogs, aussi bien en Espagne qu'en Amérique latine³⁹.

³⁶ Émission de J. BATALLÉ sur RFI, *op. cit.*

³⁷ Pour la traduction française, cf. A. ORTUÑO, *La file indienne*, trad. Marta Martínez Valls, Paris, Christian Bourgois, 2016. La référence de la traduction française de *Las tierras arrasadas* a été indiquée plus haut dans les notes.

³⁸ E. PORTELA, *op. cit.* (« un discurso narrativo hipnótico, en el que se mezcla la oralidad con una sintaxis compleja y propia »).

³⁹ Citons : Miguel HUESO MIXCO, « *Las tierras arrasadas*, de Emiliano Monge », in Blog *El amigo imaginario*, 24 de julio de 2016, consulté le 11 février 2019,

Des journalistes culturels, des universitaires ou des auteurs/trices y commentent leurs impressions, soulignant le fort impact du texte sur leur esprit et imagination. Outre ce type de lecture réceptrice, on mettra en avant l'article déjà cité de l'universitaire Alina Peña Iguarán, docteure en Langue et Littérature Hispanique titre obtenu à Boston, États-Unis et actuellement enseignante à l'ITESO de Guadalajara au Mexique (Institut Technologique et d'Études Supérieures d'Occident) : cette étude qui nous semble la lecture critique la plus aboutie jusqu'à maintenant présente le fort intérêt de contextualiser le roman de Monge au sein des « stratégies esthétiques élaborées pour parler de la violence au Mexique depuis 2006 »⁴⁰ quel langage, quelles images, avec quelle nouveauté ? et de réfléchir à la portée politique de la littérature de fiction, comme nous avons déjà pu le souligner ; elle met l'accent sur le traitement de la victime comme un corps résiduel de l'acte de torture et sur les enjeux de pouvoir qui tirent les ficelles de l'horreur. Nous reviendrons plus loin à cette analyse.

Une tragédie dans l'enfer mexicain

À plusieurs reprises dans différents types d'entretiens, Emiliano Monge a exposé la double modalité de son écriture dans *Las tierras arrasadas* : d'une part, le récit des aventures ou mésaventures des ravisseurs est entrecoupé par les voix plaintives des victimes, ces migrant.e.s anonymes qui doivent abandonner tout espoir en entrant sur le territoire mexicain ; d'autre part, ce qui nous est raconté s'articule comme une véritable tragédie aux accents dantesques. La première modalité s'appuie sur la réalité la plus immédiate, le texte fictionnel intégrant des fragments de témoignages directement recueillis par Monge durant de longs mois auprès des migrants centre-américains ou encore issus de rapports élaborés par des ONG que

<https://losblogs.elfaro.net/elamigoimaginario/2016/07/las-tierras-arrasadas-de-emiliano-monge.html>. Marta MARNE, « *Las tierras arrasadas*, de Emiliano Monge (2015) », in *Leer sin prisa*, 16 de junio de 2017, consulté le 11 février 2019, <https://leersinprisa.com/las-tierras-arrasadas-emiliano-monge/>. Nadal SUAU, « *Las tierras arrasadas*, Emiliano Monge », in *El Cultural*, 17 de junio de 2016, consulté le 20 janvier 2019, https://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=38262.

⁴⁰ A. PEÑA IGUARÁN, *op. cit.*, p. 136. (« *las estrategias estéticas que se elaboran para hablar de la violencia en México a partir de 2006* »).

l'auteur remercie dans la note finale de son roman⁴¹. La deuxième est la transposition au genre romanesque du projet initial de l'auteur, qui était d'écrire une œuvre théâtrale : la tragédie de la migration, où les chœurs des victimes devaient raconter sur le devant de la scène les atrocités commises contre elles et les personnages des ravisseurs demeurés cachés, telle une menace sourde, dans les coulisses⁴², migre elle aussi vers l'espace du roman, qu'elle entend réorganiser. Face au choc insoutenable de la violence, un travail innovant d'écriture est nécessaire, comme on peut le lire dans un des comptes rendus de l'œuvre :

[...] Monge procède avec la même volonté [qu'Élmer Mendoza] de faire du roman sur la violence de son pays un exercice non seulement de dénonciation et de témoignage, mais surtout de subversion de la langue, comme si la structure traditionnelle ne servait plus à représenter les nouvelles formes de violence humaine⁴³.

Il y a ainsi un défi intéressant dans la démarche scripturaire de Monge car, selon l'auteur lui-même, c'est en inventant un univers imaginaire propre à la fiction, qui joue sur la combinaison de diverses intertextualités et de diverses symboliques, que l'écrivain parvient à représenter l'horreur insupportable de la réalité tout en la mettant à distance : « J'étais inquiet d'écrire sur quelque chose de si actuel. Pour rompre avec ce monde, j'ai décidé que les routes traditionnelles des migrants n'apparaîtraient pas, ni le train *La Bestia*, les refuges non plus. *Las tierras arrasadas* sont un univers parallèle »⁴⁴. C'est cet univers dont nous proposons d'explorer quelques pistes dans ce qui suit.

⁴¹ E. MONGE, *op. cit.*, p. 342.

⁴² Se référer par exemple à son entretien avec M. CASASÚS, *op. cit.*

⁴³ J. Ernesto AYALA-DIP, « Las lenguas arrasadas », in *El País, Babelia*, 28 de julio de 2016, consulté le 20 janvier 2019, https://elpais.com/cultura/2016/07/25/babelia/1469445114_669663.html. (« Monge procede con la misma voluntad [que Élmer Mendoza] de hacer de la novela sobre la violencia en su país, un ejercicio no solo de denuncia y testimonio [...] sino sobre todo de subversión de la lengua, como si la estructura tradicional ya no sirviera para representar las nuevas formas de violencia humana »).

⁴⁴ M. CASASÚS, *op. cit.* (« Me preocupaba escribir sobre algo tan actual, para romper con ese mundo decidí que no saldrían las rutas tradicionales de los migrantes, ni el tren *La Bestia*, tampoco los albergues, *Las tierras arrasadas* son un universo paralelo. ») Notons que les routes, le train et les refuges sont des éléments-clés des deux romans sur les migrants publiés précédemment, *Amarás a Dios sobre todas las cosas* et *La fila india* (cf. *supra*).

La règle de l'unité : le temps et l'espace de la violence

Voyons comment Monge exploite de façon convaincante dans l'univers diégétique la dynamique tragique qui repose sur l'unité de temps et de lieu.

** Une urgence dilatée*

L'histoire se déroule sur une période de vingt-quatre heures, enveloppée de nuit comme élément ambiant correspondant à la noirceur des événements et des actes. « *También sucede por el día, pero esta vez es por la noche* »⁴⁵ : c'est ainsi que s'ouvre le texte. Les trafiquants d'êtres humains s'emparent de leurs proies avant que la lumière du jour ne vienne jeter un éclairage trop cru sur les dépouilles de ceux qui, tentant de s'enfuir, ont été massacrés et sur les maigres biens dont ils ont été dépouillés et qui constituent le butin des deux frères adolescents de la jungle, faux passeurs qui mènent les migrants dans la gueule du loup. Les projecteurs utilisés par les ravisseurs comme une lueur cruelle qui éblouit et agresse les proies brisent l'illusoire protection nocturne et créent le décor funeste du tri des victimes, partagées entre Epitafio et Estela sinistre écho d'un marché aux esclaves. Le mauvais fonctionnement de l'un de ces éclairages artificiels adjuvants de l'opération signe avant-coureur du désastre qui attend le couple accélère encore le rythme qui doit présider au crime : « *No va a durar mucho... hoy no tendremos tanto tiempo* »⁴⁶, déplore Epitafio. De fait, tout ce qui suit sera une course contre la montre au cours d'un périple ponctué de contretemps et de retards, de l'incident mécanique aux changements inopinés de trajet capricieusement décidés par les deux chefs de bande, dans leur errance identitaire et sentimentale⁴⁷. C'est donc une tension entre l'urgence et la digression qui conduit le fil temporel du roman, tout au long d'une opération de rapt et de vente de migrants, où les criminels trouvent difficilement un moment de repos Estela dans son ancienne chambre de l'orphelinat maudit du Père Nicho, les deux frères dans leur cabane où ils cohabitent avec femmes et enfants, Epitafio dans l'ancien abattoir du Teronaque

⁴⁵ E. MONGE, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 16.

⁴⁷ *Cf. infra.*

et où les victimes séquestrées perdent jusqu'à la notion du temps. De fait, le lecteur est près de ressentir ce même égarement, tant le repérage dans le temps des événements est soumis à rude épreuve. La période de vingt-quatre heures semble à la fois être trop courte et s'allonger à l'infini...

Dans les derniers chapitres, c'est la nuit revenue qui signe la chute d'Estela le long d'un ravin, dans sa douloureuse tentative pour échapper à ses poursuivants qui braquent sur le décor montagneux le halo de leurs lampes, ironique écho des projecteurs ayant présidé au début à la capture des migrants ; c'est cette même nuit qui voit s'accomplir la mort-suicide d'Epitafio, écrasé par le camion Minos qui est la geôle où les corps des migrants sont ballottés au rythme de la route : « *Elsordodelamente aguarda el instante que en su vida ha sucedido hace ya tiempo y, cuando el tráiler que su instinto elige está a punto de pasar delante suyo, avanza un par de pasos que son casi un par de saltos* »⁴⁸. On voit dans ces lignes l'efficacité de la transposition au texte romanesque de la dynamique temporelle propre à la tragédie, où le destin des êtres est décidé à leur naissance. Et c'est enfin lors du passage entre la nuit et le jour que le lecteur retrouve les deux frères de la jungle, pressés par le temps, anxieux de rejoindre le lieu du crime, mais trahis eux-mêmes par le changement de pouvoir, Sepelio ayant ravi le commandement à Epitafio. Une nouvelle ère commence, marquée par la clôture de la nuit et le bouclage du temps cyclique de cette histoire : « *también sucede por la noche, pero esta vez es por el día* »⁴⁹ sont les derniers mots du roman. La formule employée par Alina Peña Iguarán, « une écriture narrative eschatologique en lien avec une fin désastreuse »⁵⁰, souligne parfaitement la tension temporelle du roman, où le destin se joue entre l'être et l'univers.

** Le cheminement dans un espace naturel symbolique*

Parallèlement au temps, l'espace de l'histoire se concentre et s'allonge à la fois. La disparition des toponymes de la géographie mexicaine et l'invention d'autres

⁴⁸ E. MONGE, *op. cit.*, p. 323-324.

⁴⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 341.

⁵⁰ A. PEÑA IGUARÁN, *op. cit.*, p. 144. (« *una narrativa escatológica en relación a un fin desastroso* »).

noms participent du paradoxe de la prise de distance pour mieux cibler la réalité. Elles permettent aussi d'accentuer la dimension symbolique de cette histoire de violence atroce, les personnages évoluant dans un monde sauvage où la nature est le pire ennemi de l'être humain. Çà et là, des constructions isolées semblent marquer l'effort de celui-ci pour s'ancrer à la fois dans l'espace et dans sa propre existence. Le roman s'ouvre et se ferme, comme le temps, dans une clairière au creux de la jungle, « [el] descampado que la gente de los pueblos más cercanos llama Ojo de Hierba, un claro rodeado de árboles macizos, lianas primigenias y raíces que emergen de la tierra como arterias »⁵¹. Dans cette clairière résonne le sifflement par lequel Epitafio donne ses ordres et surgissent les lumières des projecteurs : c'est à la fois un élément anatomique du corps immense qui métaphorise la jungle et le lieu à découvert où les migrants sont prêts à devenir des victimes. En ce même lieu où le cycle s'achève, les deux frères, agents subalternes du crime dirigé par Epitafio, trouvent la mort lors d'une scène hautement symbolique de la fin d'un règne et reflet indéniable de celle d'ouverture, où les cibles étaient les migrants abusés. La jungle, où la clairière prend l'autre nom de « *Tiradero* »⁵², engloutit les cadavres et les traces des pauvres êtres en quête d'un monde meilleur où vivre, déployant un pouvoir hypnotique et grouillant de forces végétales et animales effrayantes dont les résonances mythiques et quasi magiques sont particulièrement suggérées : « *suenan los gritos de los monos aulladores, en el arroyo cantan los anuros, chillan en el aire los murciélagos y zumban las chicharras escondidas en la hierba* »⁵³. L'essaim de taons, de mouches et de sauterelles, tout droit sorti de l'Enfer dantesque et qui, dans un retour implacable, s'abat au début et à la fin du roman sur la clairière, incarne la puissance naturelle qui dévaste précisément les terres où l'être humain tente en vain de donner un sens à son existence. La frontière franchie par les migrants devient « *el (gran) muro que divide en dos las tierras arrasadas* »⁵⁴ : la destruction se joue des délimitations territoriales politiques et relie le Mexique et l'Amérique

⁵¹ E. MONGE, *op. cit.*, p. 13.

⁵² *Id.*, *ibid.*, p. 29. Le double sens du mot fonctionne pleinement : il désigne l'endroit où le chasseur se met à l'affût pour tirer sur sa proie et, au Mexique, une poubelle ou décharge publique.

⁵³ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 199 ; p. 303.

centrale dans un seul univers de fin du monde, « *la selva que divide en dos las tierras arrasadas* »⁵⁵.

Tout au long de ce cercle qui se referme, les personnages, ravisseurs comme migrants, traversent des lieux tout aussi symboliques. La montagne est le pendant sauvage de la jungle : la côte escarpée que parcourent les véhicules dans leur ascension vers le sommet du col, nommé « *la Cañada* » lieu de la duperie subie par Estela, trouve son reflet dans la pente descendante logiquement nommée « *la Caída* », « *la pendiente más agreste de estos cerros* »⁵⁶, qui ne peut que correspondre au piège qui se referme sur le personnage et à sa propre chute le long du ravin, où les pierres et les roches impriment dans son corps des blessures profondes. Quant à Epitafio, il traverse des plateaux, tout d'abord « *el Llano del Silencio* », « *vasto y despoblado* »⁵⁷, puis l'altiplano de « *Sombras de Agua* »⁵⁸ : le silence et les ombres complètent ainsi le monde sauvage et infernal qui a raison du chef de bande, à la poursuite, tout comme les migrants, d'un nord illusoire « *al que no habrá ya nunca de llegar Elsordodelamente* »⁵⁹. Jungle, montagne et plateaux : on voit se dessiner une géographie symbolique qui tatoue les êtres dans leur chair et leur existence et qui imprime à l'espace diégétique l'illusion d'un mouvement, le lecteur se laissant lui aussi duper, d'une certaine manière, en suivant le périple accidenté des personnages pour se retrouver au même endroit, celui du crime répété, avec l'amère impression d'avoir tourné en rond. La boucle spatiale qui se referme répond à la même urgence que celle du temps qui presse bourreaux et victimes vers une issue fatale.

L'entrelacement des textes et des voix

Las tierras arrasadas propose au lecteur un étrange défi dans la mesure où le texte apparaît comme une combinaison multiple dans son organisation narrative et métatextuelle, entrant en résonance avec diverses sources et modèles canoniques.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 250 ; p. 251.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 210.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 268. Le lecteur ne peut que songer à un autre *llano* mexicain littéraire, celui en flammes de Juan Rulfo.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 310.

⁵⁹ *Ibid.*

** L'intertextualité en jeu*

C'est avant tout « *la historia de Epitafio, Estela y los dos chicos de la selva* »⁶⁰ que nous sommes invités à lire. Ainsi, le roman est structuré en trois livres, chacun d'eux correspondant à ces personnages, entre lesquels sont intercalés deux intermèdes. Cette organisation narrative convoque de façon topique plusieurs modèles littéraires : on pense immédiatement aux trois actes de la tragédie, à la structure plaisante d'une pièce de théâtre, mais aussi aux livres bibliques de l'Ancien Testament. Ces deux dernières références génériques ne manquent pas de fonctionner en contraste frappant avec l'univers de violence décrit. Le dictionnaire rappelle en effet que l'intermède est un « divertissement dramatique, lyrique, chorégraphique ou musical s'intercalant entre les actes d'une pièce de théâtre, les parties d'un spectacle » et qu'en particulier, il s'intégrait au XVII^e siècle « entre les actes d'une comédie »⁶¹. Or, les deux intermèdes de ce roman sont à l'opposé de la volonté de détendre le lecteur en le divertissant, ils ont pour fonction de retourner le couteau dans la plaie en dupliquant la violence des victimaires par celle que les propres victimes infligent à leurs semblables : dans le premier, Mausoleo, le gaillard dont s'est emparé Epitafio dès la scène d'ouverture et qu'il met à son service, massacre un jeune migrant qui a osé le défier dans son rôle de garde-chiourme ; dans le second, Merolico, le plus âgé des migrants dans le convoi d'Estela et seul survivant du massacre perpétré contre celui-ci, en est réduit à la fonction de boucher des cadavres qu'il faut découper et brûler dans les tonneaux du cimetière de voitures, nouvel enfer ou nouveau four crématoire où résonnent les rires, non pas ceux des spectateurs de l'intermède théâtral, mais ceux, provocateurs et cruels, des gardiens de cet endroit. Les deux intermèdes imposent une lecture difficile, car ils renvoient de façon aiguë aux atrocités commises dans les camps de concentration nazis⁶², mais ils montrent que ce qui se joue au Mexique en ce début

⁶⁰ *Ibid.*, p. 283-284.

⁶¹ Entrée « Intermède », in *CNRTL*, consulté le 16 février 2019, <http://www.cnrtl.fr/definition/intermède>.

⁶² On pense aux sinistres expériences menées sur des prisonniers afin de tester leur résistance empathique à l'emploi de la violence vis-à-vis d'autres victimes.

de XXI^e siècle est l'affolante répétition d'une violence universelle qui aliène les êtres. Quant aux trois livres des antihéros criminels, ils heurtent de plein fouet la tradition car, racontant l'histoire d'un désastre et annonçant le règne de la violence, ils sont un écho déformé de ceux des prophètes bibliques.

L'écho d'une écriture sacrée dans la structure générale nous amène à l'intertextualité majeure du roman, c'est-à-dire celle qui le lie à *La Divine Comédie*⁶³. Monge éclaire lui-même son lecteur dans la note finale en précisant que des fragments en italiques de cette œuvre si universellement célèbre et tellement symbolique d'une représentation du monde émaillent le récit romanesque. De nombreuses citations extraites du voyage de Dante à travers l'Enfer se fondent parfaitement dans le texte mexicain. L'un des exemples les plus immédiats pour le lecteur conjugue le sort des migrants enlevés par les trafiquants à celui des âmes damnées selon le poète florentin :

Como cuando la niebla se disipa y la vista reconstruye la figura de aquello que el vapor sólo promete, *los que vienen de otras patrias pero no de otras lenguas reconocen la canción que están cantando encima suyo y es así como comprenden que* habrán de abandonar toda esperanza⁶⁴.

Du Moyen Âge florentin au Mexique du XXI^e siècle, la sidération et la terreur demeurent, pour celui qui pénètre sur les terres désolées/dévastées de l'Enfer/enfer. L'utilisation intertextuelle du poème médiéval n'est certes pas une nouveauté, mais elle produit ici une forte impression, par l'intégration régulière des citations dans le corps même du texte et par la portée significative d'une dynamique contraire au voyage de Dante, comme l'explique Alina Peña Iguarán : « La référence au texte de Dante Alighieri est importante car elle inverse complètement un monde où sont possibles la rédemption, un salut ou l'ascension. Ce qu'il y a ici,

⁶³ Nous noterons qu'Antonio Ortuño est lui aussi inspiré par cette œuvre dans *La fila india* puisque son personnage de journaliste d'investigation publie un article qui décrit le voyage des migrants centre-américains à travers le Mexique comme la traversée de sept cercles infernaux qui sont évidemment un écho aux neuf décrits par Dante.

⁶⁴ E. MONGE, *op. cit.*, p. 60. N.B. : la transcription en italiques des citations en langue étrangère implique ici l'inversion dans l'usage des caractères romain et italique par rapport au texte original.

ce n'est qu'une chute [...] »⁶⁵. Il est évident que le sort d'Estela, qui tombe dans le piège tendu par ceux qui étaient ses complices du crime organisé et qui chute le long d'un ravin à l'endroit appelé « *La Caída* »⁶⁶ ne fait qu'abonder dans ce sens.

L'intertextualité avec *La Divine Comédie* enveloppe de fait l'ensemble de la diégèse, puisque l'Enfer, le Purgatoire et le Paradis parcourus par Dante trouvent dans le roman de Monge un reflet acéré, inversé pour deux d'entre eux. En contrepoint des espaces signifiants d'une nature sauvage⁶⁷, les toponymes inventés par l'auteur nous plongent dans une représentation mythique et littéraire du monde construit par les hommes, où « *El Paraíso* » et « *El Infierno* » se répondent pour sceller le destin des êtres. Le premier lieu, « *[el] viejo hospicio, erigido como monasterio hace ya casi dos siglos por una orden ahora extinta* »⁶⁸, a perdu toute empreinte de religiosité, si ce n'est le statut de celui qui le dirige ; il s'agit de l'orphelinat où les chefs de bande ont passé leur enfance et adolescence, marqués tout comme les bêtes d'un troupeau par le fer du Père Nicho dont ils ont été les esclaves et dont ils sont à présent les subalternes dans le trafic organisé des migrants. Ce Paradis est l'espace de la privation de liberté, de l'obéissance à un maître et du formatage de l'esprit à l'exercice de la violence comme seul type de relation entre les êtres. Voici comment le présente Peña Iguarán : « Le paradis est donc un espace contradictoire. Bien qu'il accueille [les enfants abandonnés], c'est aussi un lieu d'expulsion, une sorte d'usine d'assassins, tortionnaires et trafiquants [...] »⁶⁹.

Le deuxième toponyme, « *El Infierno* », correspond au cimetière de voitures tenu par des triplés réduits à une diabolique gémellité le troisième frère, celui qui a abandonné de plein gré l'Enfer, sera l'hôte bienveillant d'Estela au bout de sa

⁶⁵ A. PEÑA IGUARÁN, *op. cit.*, p. 145. (« *La referencia al texto de Dante Alighieri es importante porque invierte por completo un mundo en el que es posible la redención, una salvación o el ascenso. Lo que hay aquí es sólo caída [...].* »)

⁶⁶ Cf. *supra*.

⁶⁷ Cf. *supra*.

⁶⁸ E. MONGE, *op. cit.*, p. 85.

⁶⁹ A. PEÑA IGUARÁN, *op. cit.*, p. 145. (« *Es pues el paraíso un espacio contradictorio. Si bien acoge [a los niños abandonados], es también un lugar de expulsión, una suerte de fábrica de asesinos, torturadores y traficantes [...].* »).

chute et dont la fonction déjà mentionnée plus haut⁷⁰ épouse parfaitement, dans son horreur hyperbolique, l'imagerie associée aux tourments infligés aux damnés, non seulement dans *La Divine Comédie*, mais dans toute représentation du bas monde infernal. L'originalité du roman consiste à en faire également un raccourci sur la route du piège tendu au convoi d'Estela, dans la logique de la tension temporelle et spatiale que nous avons évoquée plus haut. Les deux propriétaires du lieu se transforment en redoutables gardiens de la porte de l'Enfer, que celui-ci renvoie aux croyances chrétiennes ou aux mythes grecs. On ne sort pas indemne de la traversée de ce territoire, il faut en payer le prix, véhicules, esclaves ou cadavres.

Enfin, où se trouve le Purgatoire de cet univers dantesque ? Nous retrouvons là le monde sauvage de la jungle au sein duquel les deux frères abusent les migrants en détruisant tout espoir de parvenir enfin au Paradis, ce lointain espace septentrional qui n'est qu'un mirage inaccessible. Les quatre grottes surnommées « *El Purgatorio* »⁷¹ complètent la métaphore qui dessine la jungle comme un immense corps grouillant d'une vie infâme : « *es los riñones y el hígado que purgan a la jungla* »⁷². Elles sont présentées par les faux passeurs comme une halte de repos sur la route de la migration ; dans le même schéma d'inversion que celui appliqué au Paradis, l'une d'elles devient le théâtre glaçant d'un assassinat qui nous oblige à franchir un degré de plus dans l'horreur : l'aîné y poursuit l'une des migrantes, enceinte et presque à terme, pour la massacrer à coups de machette⁷³. Les âmes des voyageurs ne sortent en aucun cas purifiées de ce purgatoire, elles sombrent au contraire dans la noirceur la plus horrifiante.

⁷⁰ Dans le deuxième intermède, on y découpe et brûle les cadavres dans des tonneaux.

⁷¹ Cf. E. MONGE, *op. cit.*, p. 300-301.

⁷² *Ibid.*, p. 307.

⁷³ *Ibid.*, p. 309. La relation entre les personnages du frère aîné et de la migrante enceinte repose sur la suggestion, voire le non-dit : on comprend que leur première rencontre se situe dans le passé de l'histoire et l'on peut interpréter que l'enfant à naître serait le fruit du viol de cette migrante par le passeur.

** Comment écouter les voix des migrants ?*

Si l'on part d'une base communément admise en analyse textuelle, on peut affirmer que la voix narrative générale de ce roman est hétérodiégétique⁷⁴ et qu'outre une focalisation variable, elle déploie de multiples passages de discours direct et indirect libre. Dans le cadre de l'adéquation entre l'empathie requise à l'égard des criminels et la structure narrative du roman⁷⁵, l'auteur répond par exemple à Mario Casasús qui l'interroge sur la prédominance de la voix des ravisseurs :

Il était très clair pour moi que la voix soit celle des ravisseurs parce qu'il me semble que c'est dans ce personnage que se trouve la contradiction de toute la crise de la migration. Ce n'est pas le migrant, ni celui qui en profite ou achète le migrant, ce n'est pas non plus le pays d'où il émigre ; le ravisseur est le maillon qui unit ces deux mondes, où il n'y a ni bien ni mal. Je voulais faire le portrait d'une chose naturelle, bien réelle de ce pays, sans que ce soit une histoire de « bons » ou de « méchants »⁷⁶.

Ainsi, les paroles, les doutes et les réflexions d'Epitafio et d'Estela, par l'usage du discours et de la focalisation interne, constituent l'axe premier de la structure narrative. Leur discours au style direct, fortement marqué par un niveau de langue familier et vulgaire, envahit l'espace textuel à de nombreuses reprises, repris en écho par les répliques de Sepelio, le subalterne bientôt dominant. Un exemple de transcription de l'un des messages envoyés par Epitafio à Estela montre par l'orthographe choisie le faible niveau d'alphabétisation des personnages, dans un souci de vraisemblance : « *te lo dije que iba a servirme. Fue boxeador en olimpiada mi*

⁷⁴ Dans le programme de J. BATALLÉ déjà cité, Emiliano Monge insiste sur le rôle du narrateur, dont l'activisme n'est pas celui de l'auteur. Il est le premier personnage créé par ce dernier, mais il évolue de façon indépendante, créant à son tour l'univers fictionnel qui fonctionne alternativement par rapport à celui de la réalité.

⁷⁵ Cf. *supra*.

⁷⁶ M. CASASÚS, *op. cit.* (« *Yo tenía muy claro que la voz fuera de los secuestradores porque me parece que en ese personaje está la contradicción de toda la crisis de la migración, no es el migrante, ni el que se aprovecha o compra al migrante, tampoco el país de donde emigra, el secuestrador es el eslabón que une esos dos mundos, donde no está ni el bien ni el mal, yo quería hacer un retrato de una cosa natural, muy real de este país, sin que fuera un asunto de "buenos" o "malos" »).*

gigante. asta ganó el una medaya!!! »⁷⁷ Ce style contraste de façon appuyée avec l'intertextualité vue plus haut, créant une hybridité intéressante de l'écriture⁷⁸.

Dans ce récit où les voix des criminels en arrivent presque à constituer une cacophonie, la mise en retrait de celles des migrant.e.s est aussi un choix assumé qui correspond à la privation de la parole qui les afflige comme un autre acte de violence commis à leur égard : « *Aunque alguno hay que aún quisiera defenderse diciendo algo, cualquier cosa, las palabras de los seres que perderán también muy pronto el nombre se deshacen antes de llegar a ser pensadas* »⁷⁹. La perte de la parole des uns ne fait que renforcer la considération déshumanisée que déploient à leur égard leurs ravisseurs et tortionnaires, pour qui les migrant.e.s ne sont que des corps à transporter, à violer et à battre, à vendre enfin. Du point de vue de la narration, elle correspond à une stratégie de l'auteur qui consiste à déplacer le rôle principal d'actant et l'écoute du lecteur, comme nous avons déjà pu le signaler dans la présentation du roman. Alina Peña Iguarán commentait ainsi cette orientation :

Dans l'abondant corpus d'œuvres écrites et de productions audiovisuelles suscitées par la migration, le roman de Monge développe quelque chose de particulier car il suspend, bien que non complètement, la position centrale de la figure de la victime qui a tellement encadré le discours des droits humains, tout comme les images violentes que nous consommons quotidiennement⁸⁰.

De fait, déplacer n'est aucunement supprimer, ce qui correspond bien à une stratégie. Comment apparaissent les voix des victimes séquestrées à la périphérie du récit et quelle est la place de cette périphérie ? Leurs plaintes sont tuées par les victimaires, elles n'ont pas droit de cité dans le discours qui décrit les faits et gestes de ceux-ci. Le maintien de la parole parmi les migrants non encore réduits à l'état

⁷⁷ E. MONGE, *op. cit.*, p. 65.

⁷⁸ Dans le discours indirect du narrateur, on signalera l'usage systématique de la forme en *-ra* au lieu du plus-que-parfait de l'indicatif : la marque d'un archaïsme contrebalance l'oralité familière et vulgaire de la langue des personnages et résonne comme un écho de l'intertextualité savante maniée par l'auteur. Nous avons évoqué plus haut l'incidence sur la lecture de cette écriture hybride.

⁷⁹ E. MONGE, *op. cit.*, p. 27.

⁸⁰ A. PEÑA IGUARÁN, *op. cit.*, p. 143. (« *En el abundante corpus de escrituras y producciones audiovisuales que ha suscitado la migración, la novela de Monge desarrolla algo particular pues suspende, aunque no por completo, la centralidad de la figura de la víctima que tanto ha enmarcado el discurso de los derechos humanos, así como las imágenes violentas que consumimos a diario* »).

de marchandise par le rapt ne fait que renforcer la perte prochaine, ce que l'emploi de l'adverbe « *aún* » rend manifeste dans cette évocation du groupe conduit par les deux frères vers la clairière : « *los que aún tienen un Dios, un nombre, un alma y una sombra* »⁸¹. C'est parce qu'ils possèdent encore tous ces attributs que « *Elquetodavíausasulengua* »⁸² peut répondre au style direct à l'aîné qui le soumet à un interrogatoire pour savoir dans quelle grotte s'est réfugiée la femme enceinte, mais c'est précisément pour livrer celle-ci à la barbarie de l'autre. L'interdiction de parler signe la violence dont ils sont déjà les victimes ; on assiste à la fin du roman à l'étouffement par le silence imposé des répliques au style direct de ceux et celles dont les langues « *cuentan sus terrores* »⁸³ : l'ordre impérieusement lancé par l'aîné (« *¡Que se callen... es en serio... o se callan o verán lo que les hago!* »)⁸⁴ vient brutalement rompre l'enchaînement haletant des expressions de la peur que ceux qui ont encore une « âme », un « nom », « Dieu », une « voix », un « corps », une « langue » parviennent à proférer en criant ou en rugissant⁸⁵ avant de ne devenir qu'une « plainte »⁸⁶ dans la jungle.

Cette plainte, c'est celle que nous écoutons/lisons dès la première page du roman sous forme d'un récit fragmenté disséminé au fil des chapitres, signalé par de courts paragraphes en retrait et en italiques. Le choix de cette présentation, qui frappe visuellement le lecteur, appelle deux remarques. Il s'agit d'abord de fragments de témoignages, comme cela a déjà été précisé, recueillis par l'auteur : l'exergue et l'italique sont classiquement les moyens typographiques de citer la parole de l'autre, de dire que l'on emprunte son discours, donc ici, de rendre la parole à ceux et celles qui en ont été dépossédés. Ces fragments font claquer l'horreur des sévices qui s'abattent sur les individus, exprimés là par la première et la troisième personnes, singulières et plurielles. Alina Peña Iguarán en analyse ainsi l'effet produit : « [...] Le texte "libère" le récit autobiographique du témoignage de sa fonction légale et le conduit à la possibilité de construire un récit encore depuis

⁸¹ E. MONGE, *op. cit.*, p. 299.

⁸² *Ibid.*, p. 307.

⁸³ *Ibid.*, p. 339.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 340.

⁸⁵ *Cf. Ibid.*, p. 339.

⁸⁶ *Cf. Ibid.*, p. 340.

l'horreur et la vulnérabilité »⁸⁷. Nous ajouterons que le jeu d'intertextualité avec *La Divine Comédie* donne un relief particulier aux extraits de témoignages : les citations du poème médiéval et celles des témoignages de migrants sont signalées par le même usage de l'italique⁸⁸, ce qui, en embrassant les deux discours cités dans la description de l'Enfer/enfer, semble les placer au même niveau, solennisant les paroles des victimes, au point que bien souvent, le lecteur pourrait croire que les fragments de *La Divine Comédie* émanent du chœur plaintif des migrants.

Un roman de l'errance

** Quelle identité ?*

Nous avons avancé plus haut la formule « portrait en creux » pour évoquer les personnages. Ce creux est celui d'une histoire individuelle tronquée, aussi bien pour les bourreaux que pour les victimes, où le passé n'est accessible que par quelques bribes douloureuses⁸⁹ (la désagrégation d'une famille, le marquage au fer, l'imposition d'un mariage non désiré pour Epitafio ; la naissance de père inconnu, l'abandon à l'hospice pour Estela ; la misère, la solitude, la terreur et la violence pour les migrants) et où l'avenir est dès le départ frappé de l'incapacité à se réaliser. Nous venons de voir comment s'expriment les voix des personnages. Dans la quête d'une identité incertaine et/ou niée, nous proposons à présent d'aborder leur délocution, en voyant comment le narrateur hétérodiégétique parle de ces êtres. Monge a plusieurs fois commenté son choix de l'anonymat pour les migrants et des surnoms symboliques pour baptiser ses personnages de criminels :

[...] J'ai décidé qu'ils n'auraient pas de nom propre qui pourrait donner une individualité au personnage, pour deux raisons. Tout d'abord, les migrants perdent leur nom et leur identité ; ensuite,

⁸⁷ A. PEÑA IGUARÁN, *op. cit.*, p. 148. (« [...] *El texto "libera" al relato autobiográfico del testimonio de su función legal y lo lleva a la posibilidad de construir un relato aún desde el horror y la vulnerabilidad* »).

⁸⁸ L'explication donnée par Emiliano Monge dans sa note finale invite de fait à confondre les deux origines : « *Todas las cursivas que aparecen en esta novela pertenecen a la Divina comedia o son citas tomadas de diversos testimonios de migrantes centroamericanos [...]* ». E. MONGE, *op. cit.*, p. 342.

⁸⁹ *Cf. Ibid.*, p. 143.

l'individualité des ravisseurs des migrants, pour un motif différent, est également niée, à cause de la violence perpétrée [...]⁹⁰.

Il s'agit donc d'aligner la représentation des victimes et des victimaires, par l'aliénation dont souffrent les premiers et la dénégation faite aux seconds d'une identité propre, individualisante, selon le modèle romanesque traditionnel. La perte identitaire qui frappe les migrants est marquée par le terme « *los sinnombre* »⁹¹ pour parler d'eux, qui résonne comme un écho de l'expression « *los sinvoz* »⁹², qui manifeste leur privation de la parole⁹³. Au Teronaque, première halte du convoi d'Epitafio, les migrants sont pourtant sommés de dire leur nom, nécessaire à toute demande de rançon auprès d'une famille passée de l'autre côté de la frontière. Cette identité instrumentalisée qui équivaut à un nouvel acte de violence, nous ne l'entendons pas et elle est vite évacuée par les ravisseurs, qui de fait, n'ont de projet que d'abolir toute individualité de leurs victimes : « *volverlos ahora nadie* »⁹⁴. Alina Peña Iguarán parle ainsi de dé-subjection⁹⁵ pour analyser la perte des noms propres subie par les victimes.

Mais comment les êtres sont-ils rebaptisés, c'est-à-dire réinventés par l'écriture fictionnelle ? Parmi la masse anonyme des migrants, deux victimes reçoivent des surnoms symboliques. Nous évoquerons tout d'abord Merolico, le diseur de bonne aventure qui finit comme boucher dans l'Enfer des triplés⁹⁶ : le terme renvoie d'après le *Diccionario del español de México* à une personne « *que vende medicamentos y baratijas en las plazas públicas anunciándolas con una retahíla de promesas, relatos de curaciones maravillosas, ofertas extraordinarias, etc.* »⁹⁷. Le bonimenteur public est porteur de tromperie, tout comme le personnage avoue que ses prédictions d'avenir

⁹⁰ M. CASASÚS, *op. cit.* (« *Decidí que no tendrían un nombre propio que dote de individualidad al personaje, por dos cosas, primero: los migrantes pierden el nombre y la identidad; segundo: los secuestradores de los migrantes por un motivo distinto, también tienen negada la individualidad, por el acto de la violencia* »).

⁹¹ E. MONGE, *op. cit.*, p. 111.

⁹² *Ibid.*, p. 119.

⁹³ *Cf. supra.*

⁹⁴ E. MONGE, *op. cit.*, p. 81.

⁹⁵ *Cf.* A. PEÑA IGUARÁN, *op. cit.*, p. 145.

⁹⁶ *Cf. supra.*

⁹⁷ Entrée « Merolico », in *Diccionario del español de México*, consulté le 17 février 2019, <http://dem.colmex.mx/>.

radieux lues dans les lignes de la main des autres victimes enfermées avec lui dans le convoi d'Estela n'étaient que mensonges⁹⁸. Les fragments en retrait qui correspondent à ses paroles auprès de celles qui ont presque perdu tout espoir ne sont pas signalés par l'italique⁹⁹, ce qui manifeste leur nature entièrement fictionnelle, mais leur disposition dans le texte semblable à celle des autres paroles de migrants instaure l'illusion d'une réalisation de promesses capables de transformer l'enfer en paradis :

*Te esperan el amor y la pasión... hay para
ti un hombre rubio y alto... güero como el oro
y grande y fuerte... tus líneas muestran además
un chorro de años... te espera una vida larga...
plena y llena de alegrías... tu mano no puede
mentirme... saldrás de aquí a salvo¹⁰⁰.*

Le mensonge peut paraître trop évident, mais sa dimension tragique à pleurer est d'autant plus appuyée que Merolico s'adresse à des femmes violées dont la survie au cours de ce calvaire dépend précisément d'une transfiguration promise de leur existence, et qui finissent dans la masse informe des cadavres destinés à être brûlés. Le mensonge de la fiction envahit le témoignage par les mots inventés de Merolico le bonimenteur.

Ensuite, c'est le boxeur dont Epitaño fait son champion et son esclave-subalterne qui est rebaptisé Mausoleo par son ravisseur¹⁰¹. Ce migrant, en devenant un bourreau aux ordres des ravisseurs, pénètre dans un entre-deux de la soumission et du pouvoir et ce nouveau statut à l'équilibre précaire lui vaut de rejoindre le monde de la mort qui enveloppe de son lexique l'onomastique symbolique des personnages. Selon Alina Peña Iguarán, le migrant est rebaptisé « en fonction du dispositif du pouvoir souverain, ici sous forme d'entreprise

⁹⁸ Cf. E. MONGE, *op. cit.*, p. 247.

⁹⁹ Cf. *supra*.

¹⁰⁰ E. MONGE, *op. cit.*, p. 221. N.B. : là aussi, nous employons l'italique pour signaler une citation en langue étrangère, ce qui ne correspond pas au texte original.

¹⁰¹ Cf. E. MONGE, *op. cit.*, p. 64.

funéraire »¹⁰². Le choix d’Emiliano Monge au moment de surnommer ceux qui évoluent en maîtres dans ce monde de violence est clairement axé sur la double signification du champ lexical de la mort : ces personnages infligent la mort sans aucune pitié, mais ils sont pétris de mort et ne peuvent que s’acheminer eux aussi vers une mort annoncée. Nous insisterons¹⁰³ sur « *epitafio* » et « *estela* », ce dernier substantif pris ici dans son sens de stèle funéraire, mais les personnages gravitant autour de ce noyau central sont eux aussi tatoués — marqués au fer de l’auteur — par des noms communs en rapport avec tout ce qui entoure le défunt : « *sepelio* », comme la cérémonie d’enterrement, et « *nicho* », qui renvoie à la cavité recevant le cercueil ou l’urne funéraire, sont les noms des traîtres qui ourdissent la mort des deux amants.

Comme dernier élément de cette onomastique qui dit l’incertitude identitaire, nous soulignerons l’intéressante création de noms-valises, « comme les épithètes d’une tragédie grecque », écrit Peña Iguarán¹⁰⁴, mais aussi comme un écho des formules homériques pour désigner les héros épiques et les divinités, dans la même distorsion que celle évoquée plus haut entre les livres d’Epitafio, d’Estela et des garçons de la jungle, et ceux des prophètes bibliques. La fusion en un seul mot de plusieurs éléments morphosyntaxiques frappe le regard du lecteur et demande une attention particulière dans le déchiffrement du nouveau nom. Nous en avons déjà mentionné un exemple avec la désignation d’un des migrants conduits par les frères de la jungle (« *Elquetodavíausasulengua* »), les autres voyageurs recevant des appellations du même acabit. Nous insisterons ici sur la façon dont l’identité d’Epitafio et d’Estela tombe dans une errance significative avec la variation des noms-valises qui leur sont attribués, dans un irrésistible mouvement vers le désastre : « Ces épithètes précèdent très souvent les personnages tels des hérauts noirs de la catastrophe, des stigmates qui les dirigent

¹⁰² A. PEÑA IGUARÁN, *op. cit.*, p. 145. (« *en función del dispositivo del poder soberano aquí en clave de empresa funeraria* »).

¹⁰³ La liste complète serait à dresser, entre les compagnons d’adolescence du couple et les acheteurs de migrants, mais elle demanderait ici trop de temps et serait peut-être fastidieuse.

¹⁰⁴ E. MONGE, *op. cit.*, p. 146.

dès avant leur naissance »¹⁰⁵. La similitude formelle entre les noms-valises des deux chefs de bande et ceux qui disent la perte prochaine d'identité des migrants rapproche encore les bourreaux et les victimes. Ces noms plantent la relation intense qui unit les deux membres du couple, Epitafio étant « *ElquequieretantóaEstela* » et Estela, « *LaqueadoraaEpitafio* »¹⁰⁶, dans une correspondance parfaite que nous commenterons plus bas. Ils sont également créés à partir de certains handicaps liés aux sens, depuis une revendication dominatrice de sa surdité par Estela, surnommée « *Oigosóloloquequiero* »¹⁰⁷, passant par l'égarément d'Epitafio, « *Elsordodelamente* »¹⁰⁸, sourd à tout ce qui n'est pas son amour pour Estela et incapable de saisir la trahison qui le condamne, jusqu'au sacrifice de ses yeux par le personnage féminin qui devient « *Laciegadeldesierto* »¹⁰⁹. Le procédé scripturaire est original, d'autant plus qu'il ne fige pas les désignations des actants et annonce au lecteur le destin des deux amants maudits.

** L'amour à l'épreuve de la violence, et vice versa*

Il nous reste à nous avancer sur la piste de l'antagonisme principal mis en scène par ce roman, un antagonisme entre amour et violence, qui englobe de fait le sort des migrants aux mains de ravisseurs dont les deux chefs de file se débattent dans une relation où l'intensité n'a d'égale qu'une tragique impossibilité à s'accomplir pleinement. Cette histoire est celle du sacrifice des deux amants maudits¹¹⁰, dont Alina Peña Iguarán explique que « pas même l'amour ne peut les sauver, même s'il existe dans l'amour la puissance de la fuite face au processus de dé-subjectivation

¹⁰⁵ A. PEÑA IGUARÁN, *op. cit.*, p. 145. (« *Muchas veces estos epítetos corren por delante de los personajes como heraldos negros de la catástrofe, como estigmas que los prescriben desde antes de vivir* »).

¹⁰⁶ E. MONGE, *op. cit.*, p. 111 pour la première occurrence.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 29 pour la première occurrence.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 268.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 286.

¹¹⁰ Le modèle shakespearien de Roméo et Juliette est sans doute à envisager, comme le fait Alicia LOUZAO dans son compte rendu du roman (« Romeo y Julieta en México: "Las tierras arrasadas" de Emiliano Monge », in *Liberio América*, 4 de noviembre de 2017, consulté le 11 février 2019, <https://liberoamerica.com/2017/11/04/romeo-y-julieta-en-mexico-las-tierras-arrasadas-de-emiliano-monge/>).

dans lequel les personnages ont grandi depuis leur enfance »¹¹¹. Cette histoire d'amour entre Epitafio et Estela vient-elle moduler l'écoute/la lecture que l'on peut déployer des voix entrecroisées des victimes, empruntées à la réalité et constituées en un chœur plaintif lancinant au fil des pages, tel que nous l'avons vu plus haut ?

La présence conjointe des deux personnages dans la clairière du rapt au début de l'histoire est une union éphémère, rompue par la tâche qui est la leur dans le monde de violence où ils évoluent et qu'ils ont l'illusion de diriger (transporter et vendre les migrants), et toute leur errance, au fil des vingt-quatre heures et le long de la route, est un puissant drame de l'incommunication. La modernité très actuelle du téléphone portable qu'ils utilisent se heurte au dysfonctionnement banal d'une couverture insuffisante du réseau, mais aussi à la manipulation trompeuse qu'en fait Sepelio, le subalterne qui ne rêve que d'occuper le poste dominant d'Epitafio. Au fil des chapitres, les deux amants se désespèrent de ne pas pouvoir se parler, de ne pas pouvoir écouter mutuellement la voix de l'autre ; en vain : voilà la trame principale de la diégèse qui entraîne dans son échec le sort des migrants. La plainte de chacun des deux personnages isolés, qui ressemble à un « psaume » dans la bouche d'Estela, excédée de ne pouvoir prévenir Epitafio du danger qui l'attend (« ¡Epitafio... puta madre... Epitafio... puta madre! »)¹¹², entre ainsi en résonance avec celle qui émane des corps martyrisés des migrants prisonniers dans la camionnette d'Estela et le grand Minos d'Epitafio. L'autre sens du substantif « *estela* » qui ferait du personnage une trace impalpable, donc chimérique, poursuivie par Epitafio, ne parvient pas à vaincre l'empreinte mortuaire qui signe leur destin.

La violence qui a raison de la relation amoureuse est celle de la trahison, dont les accents shakespeariens convoquent une nouvelle intertextualité tragique : elle s'inscrit directement dans la configuration politique de ce monde du crime puisqu'il s'agit d'éliminer le couple détenant le pouvoir, attribut signalé dès les

¹¹¹ A. PEÑA IGUARÁN, *op. cit.*, p. 145. (« [...] *Ni el amor los puede salvar, aún (sic) cuando en el amor exista la potencia de la fuga al proceso de des-subjetivación en el que desde niños los personajes han crecido* »).

¹¹² E. MONGE, *op. cit.*, p. 232.

premières pages où Epitafio est « *el que aquí manda* »¹¹³ et Estela, « *la mujer que aquí manda* »¹¹⁴, en un parfait équilibre de répétition. Le Père Nicho, le diable du Paradis, entend rappeler que le pouvoir suprême est le sien¹¹⁵ et organise par la trahison la succession d'Epitafio, dont l'élimination d'Estela est un terrible rouage. Il n'est pas anecdotique que le message que celle-ci, dans le drame de leur incommunication, ne parvient pas à transmettre à son amant unisse la nouvelle de sa grossesse et l'avertissement du piège qu'elle pressent. La rivalité entre le chef de bande et son subalterne Sepelio se dessine tel un augure du désastre : « *Estos dos hombres, que se miran fijamente un segundo, planean ponerse hoy fin el uno al otro* »¹¹⁶. L'unité temporelle exposée plus haut est ainsi l'élément nécessaire à l'accomplissement de ce duel sourd. À la périphérie de cet enjeu, les migrants du convoi d'Estela sont de fait les victimes collatérales d'une violence centrée, comme l'écrit Alina Peña Iguarán, sur un « paradigme de contrôle totalitaire »¹¹⁷ du territoire. Tout est question de respect d'une hiérarchie dans un système autoritaire de domination, schéma qui contamine le lien entre les deux frères de la jungle, où l'aîné est qualifié de « *el que hace aquí de jefe* » et le cadet, de « *quien debe obedecerlo* »¹¹⁸. La dimension politique de toute cette histoire de violence est clairement énoncée dès la scène d'ouverture par l'auto-proclamation d'Epitafio : « *¡Yo soy la patria!* »¹¹⁹, affirmation qui se répète lors de l'inspection des migrants de son convoi au Teronaque ; il est ainsi évident que les victimes de nombreux sévices et abus sont aussi celles de l'organisation et de la gestion d'un territoire, où les voyageurs des terres dévastées subissent « *los castigos de la patria que se traga los anhelos y sepulta los recuerdos* »¹²⁰.

¹¹³ *Ibid.*, p. 14.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 17.

¹¹⁵ *Cf. Ibid.*, p. 152.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 62.

¹¹⁷ A. PEÑA IGUARÁN, *op. cit.*, p. 144. (« *paradigma de control totalitario* »).

¹¹⁸ E. MONGE, *op. cit.*, p. 205.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 26.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 80.

Conclusion

Notre point de départ posait la sempiternelle mais essentielle question du rôle de l'invention littéraire, de l'univers fictif comme alternance au monde réel, dans un contexte de violence pratiquée, acceptée, banalisée. L'écriture de fiction peut-elle restaurer la vie dans ce monde de violence qui n'a de cesse de l'humilier et de la massacrer ? L'*excipit* du roman ne laisse entrevoir qu'une funeste répétition du même système de domination et d'autoritarisme, conduisant aux mêmes exactions et à la même dénegation de la parole des victimes. Pourtant, la fin de l'étude qu'Alina Peña Iguarán propose de *Las tierras arrasadas* ouvre la perspective de rendre une existence à ceux qui en sont dépossédés, qu'ils soient victimes ou victimaires, car selon la chercheuse, les personnages du roman d'Emiliano Monge « gagnent ici des possibilités d'existence qui altèrent l'ordre établi comme le seul possible »¹²¹.

Le moyen peut en être une poétique innovante dans la représentation de la migration centre-américaine à travers le Mexique, par la convocation de plusieurs références historiques (système esclavagiste, holocauste) et culturelles (épopée homérique, tragédie grecque et shakespearienne, *Divine Comédie*). La violence qui gangrène le système social et politique mexicain est confrontée à son intégration dans un autre système, celui d'un texte qui fait le pari de la transfigurer en jouant sur des figures et des motifs mythiques et littéraires. En croisant les voix de la réalité, les citations d'un poème médiéval symbolique et le récit lancinant d'une instance narrative fictionnelle, en faisant de vils criminels les (anti)héros d'une tragédie sans cesse rejouée, Monge entend non pas expliquer la violence, mais la capturer dans une réalité alternative capable de lui donner un certain sens.

L'hybridité culturelle, générique et langagière assumée par l'auteur de bout en bout de son texte génère un choc de lecture et invite à jeter un autre regard, empreint d'empathie partagée, sur les êtres qui non seulement subissent, mais aussi exercent la violence extrême des événements ici racontés.

¹²¹ A. PEÑA IGUARÁN, *op. cit.*, p. 148. (« *adquieren aquí posibilidades de existencia que alteran el orden de lo establecido como el único posible* »).