



HAL
open science

Señales que precederán al fin del mundo (2009), Yuri Herrera

Caroline Lepage

► **To cite this version:**

Caroline Lepage. Señales que precederán al fin del mundo (2009), Yuri Herrera. Crisol Série numérique, 2022, Les lectures de Tinta en el ojo (Hors série). hal-04441204

HAL Id: hal-04441204

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-04441204>

Submitted on 6 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Señales que precederán al fin del mundo (2009),
Yuri Herrera

ELENA GENEAU

ALEXIA GROLLEAU

CAROLINE LEPAGE

SOPHIE MARTY

SABRINA WAJNTRAUB

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE

UNIVERSITÉ D'ORLÉANS

c.lepage@parisnanterre.fr

1. Pour cette ultime séance de l'année 2022 – la neuvième depuis la naissance de Tinta en el ojo –, nous avons choisi de lire et de discuter de *Señales que precederán al fin del mundo*, le deuxième roman du Mexicain Yuri Herrera (1970), publié en 2009 (*Signes qui précéderont la fin du monde*, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2014, 118 p. [traduit par Laura Alcoba]).
2. Précisons que s'il n'égale pas le chouchou des Tintas et des Tintos à ce jour (*Las cosas que perdimos en el fuego*, de Mariana Enríquez), *Señales que precederán al fin del mundo* compte parmi les romans qui nous auront le plus enthousiasmé.e.s et qui auront suscité les échanges les plus riches.
3. Quelles ont été nos observations et la teneur de nos débats face à ce roman puissant et très original ?
4. Pour démarrer, voici la description qu'en a donnée Laura Alcoba, la traductrice de l'œuvre de Yuri Herrera en français et notre collègue à l'Université Paris Nanterre :

Au commencement, une simple requête maternelle. Celle que Cora fait à sa fille, Makina : elle doit partir à la recherche de son frère, de l'autre côté de la frontière, afin de lui transmettre un message. Voilà une mission que la jeune femme est la seule à pouvoir assumer. Mais pourquoi ?

La réponse est au bout du voyage, un périple qui s'effectuera en neuf étapes aussi actuelles qu'immémoriales. [...]

Comme dans son premier roman, *Les Travaux du Royaume*, Yuri Herrera n'écrit pas seulement sur le Mexique, sur la frontière et ses blessures. Ses per-

sonnages évoluent dans un univers qui lui est propre, entre fable, roman et poésie, là où s'entremêlent les mythes du passé et les déchirures de l'actualité la plus brûlante.

5. Tout comme Laura Alcoba, nous sommes en effet plusieurs à avoir beaucoup apprécié le premier, *Trabajos del reino*, de 2004 (*Les Travaux du royaume*, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2012, 119 p. [traduit par Laura Alcoba]). Rappelons dans une courte parenthèse qu'à sa façon, *Trabajos del reino* a sa place dans l'hispanisme français dans la mesure où il compte parmi les romans retenus au fil des années dans les programmes de l'Agrégation externe d'espagnol.
6. Nous avons d'ailleurs, nous aussi, vu des liens très étroits entre les deux romans, jumeaux sur bien des points à travers quantité de passerelles intratextuelles, les travaux du royaume littéraire de Yuri Herrera s'accomplissant, semble-t-il, sur une seule et même rive, celle de la chute vers / dans la fin du monde ou, plus intéressant, à bien y réfléchir, dans la post-fin du monde (car cela existe, semble-t-il, bel et bien), sans cesse recommencés, chapitre après chapitre. Le premier de ces liens de continuité visible concerne l'activité du/de la protagoniste et les particularités de son contexte de création, à lire comme des sortes d'*alter ego* de la figure d'auteur et comme une image de la difficulté qu'il y a à continuer à œuvrer en tant qu'écrivain dans le Mexique d'aujourd'hui, avec, au centre de tout, l'éternelle question de savoir quel pouvoir ont réellement les mots et ceux qui les pratiquent. On se souviendra de cette phrase de *Trabajos del Reino* : « Para entretener a los necios con mentiras limpias el Periodista tenía que hacerlas parecer verdades. Las noticias verdaderas eran cosas de él ». Dans le roman de 2004, il s'agit d'un troubadour dont le travail consiste à écrire de la poésie et à chanter des chansons, les fameux corridos, sur le thème des « exploits » de son « employeur » et maître, le chef du cartel de drogue local, jusqu'à ce que tout implose et se désagrège. Dans *Señales que precederán al fin del mundo*, Makina bénéficie d'habiletés identiques avec les mots, les sons et les silences (« Makina hablaba las tres, y en las tres sabía callarse »), son travail consistant à être en charge « de la centralita con el único teléfono en kilómetros y kilómetros a la redonda », c'est-à-dire à traduire, transmettre et porter des messages anodins et d'autres, beaucoup plus dangereux quand ils concernent également les barons de la drogue des lieux... un petit monde dans lequel naviguer prudemment pour ne pas se faire dévorer. Or, pour preuve que travailler ainsi sur la corde raide n'em-

pêche pas l'écrivain de vouloir porter haut les couleurs de la littérature, à travers ces deux travailleurs du langage en milieu hostile, Yuri Herrera fait surgir dans sa prose, tels des geysers, de vraies et magnifiques impulsions poétiques.

7. Un petit échantillon de ces phrases que nous avons lues et relues avec une certaine délectation et qui, pour nous, montrent le talent d'écrivain de Yuri Herrera :

Una no hurga bajo las enaguas de los demás.
Una no se pregunta cosas sobre las encomiendas de los demás.
Una no escoge cuáles mensajes lleva y cuáles deja pudrir.
Una es la puerta, no la que cruza la puerta (11).

8. Il se trouve que dans *Trabajos del reino*, il s'agissait déjà pour l'auteur originaire d'Actopan (dans l'État d'Hidalgo) d'exposer les réalités d'une société mexicaine littéralement métamorphosée par le trafic de drogue – ses acteurs, ses codes, ses règles, ses références, sa culture, sa langue..., un univers à part entière et clos sur lui-même – depuis une perspective tellement décalée, absolument inédite et inattendue (pour résumer grossièrement : une sorte de fable médiévale), que la défamiliarisation générée forçait l'écoute et le regard d'un lectorat malheureusement trop souvent blasé, pour ne pas dire rendu indifférent, indéniablement désormais à peu près sourd et aveugle s'agissant de phénomènes en effet « banalisés »/neutralisés à travers le traitement direct et cru qui leur était et continu de leur être donné dans les médias, sur les réseaux sociaux..., jour après jour, année après année, ici et ailleurs. On se souviendra que si l'image insoutenable du cadavre d'Aylan, le petit Syrien de trois ans, retrouvé le 2 septembre 2015 sur une plage turque, avait fait le tour du monde et, suivant le cliché répété en boucle, *suscité une vague d'émotion*, cela n'avait guère eu d'incidence concrète sur les législations européennes en matière d'immigration, de protection des migrants, *a fortiori* les mineurs, et passée l'étape des larmes de crocodile et de l'auto-apitoiement, sur les mentalités d'une grande partie de la population, bien décidée à exiger de plus en plus de barrières, de plus en plus de miradors et de plus en plus de gardiens en armes pour les défendre contre des dangers imaginaires, les protéger contre des ennemis fantasmés et assurer la préservation de leurs « privilèges ». La crudité a fait long feu, sur ce sujet et sur quantité d'autres, tout aussi tragiques, et pour qui se pré-occupe de continuer à voir dans la littérature un instrument du/dans le politique, une arme de/dans les luttes sociales, un temps et un lieu où

héberger des contre-mémoires et formuler des contre-discours historiques, il faut à l'évidence inventer des manières de dire et montrer différentes, absolument renouvelées... – et donner un grand coup de pied dans la fourmière anesthésiée. Ce que, selon nous, s'attèle à faire Yuri Herrera, avec une sincérité très louable et avec efficacité. Dans *Trabajos del reino*, les coordonnées de l'interprétation se déplacent et imposent le constat de parallèles saisissants, où temps et espace deviennent des données secondaires... pour des situations et des caractères universels, alors même, pourtant, qu'à y regarder de près, il ne fait pas de doute que l'on se trouve bien dans le Mexique du présent et que c'est de lui qu'il s'agit, d'un bout à l'autre. Dans *Señales que precederán el fin del mundo*, cela semble ne pas faire le moindre doute non plus quand on observe notamment le travail opéré sur la langue. Le recours à des expressions et termes proprement mexicains (« pinche » [7, 19, 56]/ « chelita » [8]/ « pulquería » [9]/ « rechingada madre » [19]/ « hijuelachingada » [27]/ « chingada » [7, 29, 37]) suffit à nous en convaincre. À propos de la langue dans le roman de 2009, si nous sommes presque unanimement d'accord sur le fait qu'amateur.trice ou non de ce roman, nous divergeons sur son évaluation. Pour certain.es, impossible de rester indifférent.es face à une écriture viscérale, d'une très grande originalité, admirablement maîtrisée (chaque mot paraît pesé et soupesé, trouve sa place dans une machinerie extrêmement fine et efficace)... et sur le fait que la voix qui raconte porte/transporte, inspire confiance (on sent qu'on est du bon côté de la barrière éthique et morale, et, aussi ingénue que cela paraîtra, cela fait du bien quand, pour tant d'autres écrivains en mal d'inspiration, les drames des autres ne sont jamais que la matière d'une bonne histoire à raconter pour aller ensuite parader sur les plateaux de télévision). Pour ces Tintas et Tintos, les phrases sont directes et courtes, un peu à la manière d'une Tony Morrison, évocatrices et précises. Pas étonnant que les romans de Yuri Herrera dépassent difficilement la centaine de pages ; il va à l'essentiel et tranche dans le vif... De l'autre côté, certain.es d'entre nous ont vu une faiblesse apte à ébranler ce bel édifice stylistique et discursif – une trahison, peut-être – : pour elles/eux, si l'identification mexicaine par le travail sur la sémantique est globalement réussie, elle a parfois semblé forcée (ce qui n'était pas le cas dans le premier roman, justement), avec, d'une part, un collage aléatoire, un peu artificiel (l'insertion de ces localismes, comme de précieux bijoux, au milieu d'une langue plus neutralisée provoque des changements peu satisfaisants dans l'écriture) et, *in*

fine, moyennement cohérent, de termes et d'expressions justement trop visiblement destinés à « faire mexicain », et avec, d'autre part, une supposée langue parlée authentique derrière laquelle on pourrait estimer qu'on entend surtout la (belle) langue littéraire d'un auteur résidant à l'étranger depuis déjà un moment – avec ce que cela peut supposer – et qui, par ailleurs, place au-dessus de tout la logique de la création..., dissociée de fait partiellement de la réalité dans laquelle elle prétend pourtant fermement se couler, justement depuis les mots eux-mêmes. On le sait depuis longtemps : l'écrivain n'est pas scribe du réel et on peut même estimer qu'il n'a d'autres comptes à rendre qu'à son œuvre et, tout bonnement, à la création. Une évidence qui est aussi un principe pour nous dans notre approche critique. Nous avons été bien dressé.e.s par nos maîtres de l'université. Et pourtant, nous sommes de simples lecteurs et lectrices... Un statut que nous revendiquons pleinement quand nous nous réunissons et que nous nous dépouillons – autant que faire se peut – de nos confortables et jusqu'à un certain point aseptisés costumes et identités de critiques littéraires, pour nous métamorphoser en Tintas et Tintos, y compris si cela nous doit parfois nous faire voir comme injustes, ingrat.es, infantiles... Nous assumons. L'auteur a tous les droits ? Dont acte. Mais alors dans ces conditions, pourquoi le lecteur n'aurait-il pas, lui aussi, tous les droits, y compris celui d'être le/la plus parfait.e des idiots.es ? Donc, en simples lecteurs et simples lectrices, certain.es d'entre nous ont estimé que cela coinçait et grinçait un peu sur cette question de la langue/de la langue d'écriture quand on procède à la confrontation avec le supposé projet, ou, en tout cas, ce que nous avons vu comme tel – donner la parole aux sans-voix et prêter l'oreille à leur langue, à la réalité qu'elle décrit, qu'elle traduit, qu'elle trahit. Là, en marge du souffle poétique qui porte incontestablement le discours (on l'a dit et nous n'y revenons pas), on voit, en effet, poindre une langue surtout générée par le texte et pour lui, finalement en partie autoréférentielle, quand l'artiste ne peut pas s'empêcher, même subrepticement, même ponctuellement, même, peut-être, avec culpabilité, d'imprimer sa marque dans la *mimésis* et de vampiriser son sujet, quelles que soient ses bonnes intentions de départ. Il s'agit aussi qu'on soit témoins-lecteurs des prouesses d'écriture de l'écrivain. Un exemple : l'usage du fameux verbe *jarchar*, répété vingt-cinq fois (9, 11, 13, 18, 22, 23, 30, 31, 34, 35, 36, 38, 41, 45, 48, 53, 64) pour, on l'a dit, à peine plus d'une centaine de pages au total. Yuri Herrera semble l'avoir beaucoup apprécié et de s'en délecter, au point d'en faire l'une des

pierres angulaires de la langue de son roman, plus exactement de la langue qu'en l'occurrence, il a partiellement inventée pour son roman... Il a d'ailleurs tenu à s'en expliquer, précisant qu'étymologiquement, *jarcha* vient de l'arabe *jarġa*.

9. Laissons-lui la parole :

Lo que trato de hacer es, sí, una mezcla de inclusión de lenguaje popular con innovación. (...) Jarcha, jarchar, es una palabra que he derivado de la palabra que se usa para designar ciertos fragmentos de poemas escritos en el siglo XIII, que son el ejemplo más lejano de lo que luego sería el español, y que utilicé porque la palabra podía simbolizar algunas cosas importantes para mi novela: era una «salida» del poema, era una voz femenina, era melancólica y, sobre todo, era una lengua en transición¹.

10. L'objectif serait donc l'inscription de l'histoire dans le *hors-temps* et le *hors-lieu* de son univers fictionnel à travers une langue migrante et mutante. Belle trouvaille en soi et sur le plan discursif, incontestablement... Parfait. Sans faire du mauvais esprit pour faire du mauvais esprit à bon compte, y compris en simples lectrices et lecteurs (ou avec cet argument comme caution), il nous semble toutefois que justement, la présence de cette glose épitextuelle renforce l'argument du besoin d'exposer le bel ouvrage résultant des travaux/exploits de l'écriture qui doit être bien visible – d'où, aussi, sa récurrence et le fait qu'il interpelle parce que purement et simplement, le terme n'existe pas, pas plus au Mexique qu'ailleurs –, pour être reçue et évaluée comme telle : une création, la marque ultime et suprême de l'auctorialité.

11. Le débat reste ouvert... Nous inscrirons très bientôt le troisième roman de Yuri Herrera, *La transmigración de los cuerpos*, à notre programme de lectures pour voir de quel côté de la balance il nous semble que ces questions penchent finalement.

12. Il n'en reste pas moins que le petit pas de côté linguistique (faux pas compris, si faux pas il y a bel et bien... certain.es d'entre nous n'en démordent décidément pas) et le grand pas de côté référentiel se révèle n'être, *in fine*, qu'une modalité de la représentation pour, paradoxalement, *re-réaliser* le réel. Un décalage mettant en place un processus d'*étrangérisation/re-signification*. Yuri Herrera semble en avoir fait sa marque de

¹ Yuri Herrera, *Jarchar* (marcharse, salir) | WordReference Forums, <https://forum.wordreference.com/threads/jarchar-marcharse-salir.1609593/>, consulté le 28 janvier 2023.

fabrique au moment de prendre ses responsabilités en tant que témoin-citoyen et romancier-témoin... pour combler ce vide laissé par tant d'autres, qui ont pactisé, qui ont jeté l'éponge, qui ont succombé à la tentation de l'autofiction et autres égocentriques modalités de l'« écriture du je ». Logiquement, le *narco*-Mexique est, cette fois encore, omniprésent dans *Señales que precederán al fin del mundo*, y compris quand on croit le laisser derrière la frontière étasunienne, et pourtant jamais décrit « directement »... (avec les paramètres et dans le périmètre de ce que l'on pourrait désigner sous l'étiquette de réalisme classique), comme si, finalement, cela avait cessé d'être nécessaire, ou, surtout, possible, pour la simple et bonne raison que cette réalité-là n'existe plus. Le nouvel ordre a en quelque sorte achevé son ingestion et régurgitation du Mexique, devenu le Mexique de maintenant, et ce sont bien ses acteurs, ses règles, sa culture, ses références et sa langue qui s'imposent et gouvernent. Le monstre tentaculaire (les surnoms prolifèrent ; des chefs de gangs qui règnent comme des seigneurs d'antan sur leur fief, avec autour d'eux une cour de vassaux leur devant allégeance, leur rendant des comptes pour leurs moindres faits et gestes, leur demandant quasiment l'autorisation de rester en vie... et devant payer le tribut, pour tout) respire entre chaque ligne, parle à travers chaque bouche, agit derrière chaque corps... La marge de manœuvre est extrêmement étroite, y compris pour la protagoniste, la jeune Makina, que sa mère envoie aux États-Unis avec pour mission d'aller chercher son frère, parti à la recherche d'un illusoire héritage... – quand le *american dream* n'est plus qu'un mirage, un miroir aux alouettes pour les naïfs et les désespérés – et lancée dans une longue et difficile épopée, absolument dantesque, à la découverte hallucinée et pourtant sereine du monde au-delà de la fameuse frontière de verre, telle une Alice d'aujourd'hui.

13. Là, de nouveau, les interprétations et évaluations divergent. Certain.es des Tintas et Tintos ont pu être déçu.es en restant sur une lecture d'une Makina passive, qui passerait successivement entre les mains des autres personnages, comme une poupée, privée de son libre arbitre... et se laissant porter par le flot, tantôt ici, tantôt là. De quoi rester sur sa faim quant aux ambitions de l'auteur. La question se pose : faut-il attendre de lui qu'il soit davantage que l'opérateur coincé derrière le standard de la réalité, s'en tenant à écouter et enregistrer les seismes du monde, une Makina, lui aussi ? Complémentairement, d'autres vont jusqu'à trouver la protagoniste purement et simplement incapable de convaincre dans le cadre du projet

annoncé ou supposé de Yuri Herrera du fait qu'elle incarnerait finalement une version édulcorée de la migration des femmes mexicaines aux États-Unis. Le point aveugle de la démonstration étant situé dans la scène, jugée grotesque, où Makina met hors d'état de nuire un homme qui s'apprête à l'agresser sexuellement (19-20). D'autres, au contraire, considèrent qu'il y a là une vraie histoire de littérature, de grande littérature... et, à travers elle, un message qui tire son originalité et sa puissance, d'une part, de ce que l'auteur sait justement se tenir loin du « réalisme » misérabiliste habituel des récits de migration au-delà du Río Grande, dévorateur de plusieurs centaines de personnes, d'autre part, grâce à la mise en scène d'un vrai parcours initiatique, celui de la maturité, de la révélation et de l'affirmation d'une immense force intérieure – la force des femmes d'aujourd'hui en Amérique latine ? C'est en ce sens qu'a été interprété l'épisode où Makina parvient, en effet, non seulement à échapper à une forme appuyée de harcèlement sexuel, mais à neutraliser physiquement son agresseur –, apte à permettre de surmonter tous les obstacles, à terrasser tous les dragons (y compris, donc, quand ils prennent le visage du sexisme ordinaire) et à décrypter tous les signes pour avancer après la chute du monde. Au point où en est le monde... Car, toujours depuis ce point de vue, la machine/máquina-Makina du début, celle qui devait se contenter de passivement et docilement transmettre les messages des uns et des autres et à qui l'on donnait ordres et consignes, comme si elle n'était qu'un perroquet et qu'une marionnette, devient, sous l'œil du lecteur qui a suivi cette ligne interprétative, bien plus que cela, une Makina sans accent avec un K, comme déprogrammée, un véritable personnage de film de superhéros, courageuse et solide, se dépouillant progressivement de ses habits et de son identité ordinaires pour apprendre à évoluer dans un monde certes transfiguré, mais où, éprouvant ses pouvoirs hors du commun, elle accomplit des exploits. Et nous aimons être spectatrices et spectateurs de ce destin qui s'accomplit à travers toutes sortes d'aventures pour placer la misérable en haut de l'affiche. La transition, la métamorphose, telles sont précisément, on le comprend, les notions clés qui structurent le roman de Yuri Herrera dans son ensemble, quand bien même se pose la question – et les implications qui vont avec – de l'apprentissage impliqué (ou pas) par lesdits bouleversements, car Makina sait différentes langues, maîtrise l'écriture et connaît les secrets de l'auto-défense. Nous posons la question en passant : elle représente quoi, en définitive ?

14. Là encore, le débat reste ouvert, mais peut-être faut-il la lire comme une coquille à moitié pleine seulement pour que le processus de l'identification/appropriation puisse réellement opérer et qu'à travers cela le lecteur actif coconstruise le sens, le message, la leçon. Makina n'est-elle pas aussi, dans une projection métalittéraire, une figure du lecteur, à la frontière entre deux mondes, entre deux temps et deux espaces de la littérature ? L'aventure, l'initiation, la transition de Makina serait alors la nôtre..., nous mettant d'abord en scène cloués derrière notre standard, à recevoir des messages, puis sur les routes, en pleine aventure, reprenant l'initiative.
15. C'est à la croisée de ces niveaux d'interprétation qu'il faut sans doute se situer pour saisir l'étendue de la complexité et de la richesse de ce roman.
16. Dès le périphrase, nous distinguons déjà les signes qui précèdent la fin du monde, les éléments annonciateurs démontrant que le parcours de Makina – lequel se confond en effet avec les parcours d'écriture et de lecture – correspond bien à une transition qui la conduit à conquérir son identité, à (re)naître au moment même où le monde touchera à sa fin. Les signes périphraseux que nous avons identifiés évoquent un déplacement spatio-temporel souterrain, enraciné dans la terre, lieu ambivalent de putréfaction et de fécondation, qui mène à la (re)naissance. Parmi eux, mentionnons : 1) l'usage, dans le titre, du verbe « *precederán* », dont le temps nous projette dans le futur² tandis que le sens porté par le préfixe “pre” nous ramène avant, dans le passé ; 2) l'épigraphe “*en camino*” (5) ; 3) le titre explicite du chapitre 1, “*La Tierra*” (6) ; 4) les titres des chapitres suivants, associés à un passage. Le projet semble donc à première vue bien lisible. Et notre hypothèse de récit de la métamorphose se confirme dès le chapitre 1, où apparaît la symbolique du début de l'étape transitionnelle. Outre un contact d'emblée établi avec la terre, Makina est associée à la folie (« *locura telúrica* » [7]). Or, on le sait, le fou renvoie au personnage central de la fête populaire, du Carnaval, soit précisément de l'espace-temps transitionnel qui marque le passage de la fin de l'hiver vers le printemps. Dans la *pulquería* où « *olía a meados y a fruta fermentada* » (10) – les urines se trouvant associées à la vie du bas corporel et, de ce fait, reliées à la terre où se

2 Un futur que le chapitre 7 contribue à re-sémantiser, puis qu'on y lit l'épisode d'une rencontre entre Makina et son “*paisano*”, compatriote vivant à l'étranger à l'instar de l'auteur lui-même. Ne maîtrisant pas l'anglais, “*el gabacho*”, il le pratique d'une étrange manière, employant un temps de conjugaison différent chaque jour. On le voit donc employer le futur pour narrer une aventure passée, d'où surgit la possibilité que, par analogie, le futur du titre renvoie aussi à une apocalypse révolue.

décompose aussi la matière organique –, Makina prend acte de ce qui l’attend : « vas a cruzar y vas a mojarte y vas rifártela con gente cabrona ; te desesperarás, cómo no, veras maravillas, y al final encontrarás a tu hermano, y aunque estés triste llegarás a donde debes llegar » (13). Nous retrouvons ici la définition même de la transition vers la métamorphose et/ou du voyage initiatique. Le passage aura un coût, il sera difficile. Aussi bien pour Makina que pour nous, lecteurs. Nous voilà donc prévenus : le déplacement dans le livre ne sera pas de tout repos. Nous prenons d’ailleurs rapidement l’ampleur de l’avertissement formulé, car Herrera ne s’en tient pas à faire coïncider un roman sur la frontière avec un récit de métamorphose. Il va plus loin. Il nous fait vivre la frontière, l’entre-deux, l’étape de la transition « mourant-naissant-à renaître », pour reprendre Bakhtine dans *L’œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la renaissance*. L’expérience s’avère multiple. En premier lieu, le lecteur en passe par le sentiment de se trouver à l’intérieur tout en étant maintenu à l’extérieur, à savoir d’être résident tout en occupant la place de l’étranger. Il se sent frustré. Alors qu’au début, Yuri Herrera l’a fait rentrer dans sa *pulquería*-texte, l’a autorisé à pousser le rideau pour accéder « al privado » (10), puisque l’*incipit* le place d’emblée dans la conscience de Makina – « estoy muerta » (7) –, il le tient ensuite à l’écart puisque Monsieur Hache ne permet même pas à Makina de s’asseoir. Ensuite et surtout, le lecteur devient aussi fou que Makina ; il perd le sens (signification du texte et direction – il se voit littéralement désorienté), oscillant en permanence entre un texte archi lisible (trop ?) et illisible, tandis que la réflexion sur la relation entre forme et sens est thématifiée à plusieurs reprises, comme au sujet d’un des interlocuteurs de Makina : « con el señor Q no había desperdicio, era siempre como si brotaran piedras de su boca, aunque no supiera exactamente qué significaba cada una » (13). L’hermétisme de l’intertextualité, des symboles liés à l’interculturalité et de quelques difficultés de compréhension linguistique ont parfois conduit certains d’entre nous à ressentir une sorte de frustration. Ce qui, une fois de plus, a remis sur notre tapis la périlleuse question de la frontière entre lisibilité et illisibilité, du degré d’illisibilité “acceptable” pour qu’il y ait véritablement rencontre avec le lecteur.

17. Creusons cela.

18. *Señales que precederán al fin del mundo* est indéniablement un roman complexe, avec plusieurs doubles-fonds et doit se lire comme on

épluche un oignon, couche après couche. Encore faut-il, en effet, avoir le mode d'emploi et les outils... ou, en l'occurrence, la recette ; notamment pour décrypter le sous-texte qui renvoie à l'univers *mexica*. Nous nous arrêterons ici sur la référence la plus importante, de notre point de vue : le mythe du *Mictlán*, retranscrit dans le *Codex Telleriani-Remensis* (1547-1563), de Pedro de los Ríos, et dans le *Codex de Florence* (1558-1577), de Bernardo de Sahagún. Le lien établi s'affiche de manière tellement étroite qu'à notre avis, la diégèse du roman de Yuri Herrera se structure autour de ce mythe, en tire une bonne partie de son sens. Significativement, le nombre et les titres des chapitres correspondent pour majorité aux neuf régions composant cet inframonde :

19. « La tierra », « El posadero de agua », « El lugar donde se encuentran los cerros », « El cerro de obsidiana », « El lugar donde el viento corta como navaja », « El lugar donde tremolan las banderas », « El lugar donde son comidos los corazones de la gente », « La serpiente que aguarda », « El sitio de obsidiana, donde no hay ventanas, ni orificios para humo ».
20. En dépit d'une poignée de différences (ajout du chapitre initial intitulé « La Tierra »), l'ordre des régions reprend globalement celui du *Codex Telleriano-Remensis*. Yuri Herrera compose un monde chargé de ces symboles ancestraux ; ils se multiplient à mesure que l'œuvre progresse. La lecture croisée s'impose donc comme absolument programmatique, avec un intérêt tout particulier évidemment à porter sur ce qui diverge plus encore que sur ce qui converge – *a fortiori* quand la variante concerne la première partie du roman, intitulé « La Tierra ».
21. Pour avoir les idées claires, nous avons établi ce tableau destiné à voir où, en effet, cela diverge et converge :

Régions/ Chapitres	Codex Telleriano- Remensis	Codex de Florence	Señales que precederán al fin del mundo – Y. Herrera
1	Lieu des chiens/ Lieu au-delà de l'eau/ Passage de l'eau	Les deux montagnes qui se touchent	La tierra
2	Lieu où les montagnes se heurtent	Le chemin sur lequel un serpent attend un défunt	El posadero de agua
3	Montagne d'obsidienne	Lieu où se trouve le lézard vert qu'on appelle Xochitonal	El lugar donde se encuentran los cerros
4	Lieu où souffle un vent glacial/ Lieu du vent d'obsidienne	Huit déserts	El cerro de obsidiana
5	Lieu où les gens se retournent comme des drapeaux	Huit collines	El lugar donde el viento corta como navaja
6	Lieu où les gens sont criblés de flèches	Lieu du vent d'obsidienne	El lugar donde tremolan las banderas
7	Lieu où le cœur des gens est dévoré	Lieu où il y a neuf rivières	El lugar donde son comidas los corazones de la gente
8	Lieu où il vous faut traverser l'eau/ Lieu sans orifice pour la fumée	Nom manquant	La serpiente que aguarda
9	Lieu où il y a neuf rivières/ Neuvième lieu de Mictlan		El sitio de obsidiana, donde no hay ventanas, ni orificios para humo

22. Comme toujours s'agissant de Yuri Herrera, le substrat culturel a vocation à enrichir l'histoire narrée, semer les signes d'une interprétation derrière l'interprétation à partir du décloisonnement des temps et des espaces, etc. où sont exposés des constantes/invariants référentielles dans une Histoire nationale qui n'en finit plus de s'autopsier elle-même après une énième fin du monde..., et, de manière plus précise ici, fait l'objet d'une réelle appropriation – ce qui apparaît clairement justement dans les variations sur l'hypotexte – pour donner une vision et une dimension mythique à une réalité quotidienne très concrète : la migration illégale des Mexicains aux États-Unis. Si les mythes offrent un langage commun destiné à accompagner les hommes dans les transformations qui jalonnent leur existence, à l'instar des rites initiatiques, leur présence dans le texte peut être lue comme une sorte de pari, également linguistique, destiné à tenter de refermer les déchirures infligées au tissu symbolique de la société. D'où, sans doute, la référence au dictionnaire « latino-gabacho » (32) que Makina emporte dans ses bagages. Pour une majorité des Tintas et des Tintos, cette lecture de maintenant depuis le prisme d'un texte-premier ne relève pas d'un simple *patchwork* folklorique pour faire joli ou pour jouer les chiens savants. Marcelo Rioseco³ a analysé les procédés d'adaptation du mythe original mis en place par l'auteur. Selon lui, le chapitre intitulé « La Tierra », entretient un lien avec la première région de l'inframonde nommée « El lugar de los perros ». Habitant de ce lieu, le chien *Xoloitzcuintle*, qui permet au cadavre de traverser le fleuve Apanohuáyan, se retrouve chez Herrera dans l'épisode initial du tremblement de terre : « el suelo se abrió bajo sus pies : se tragó al hombre, y con él un auto y un perro, todo el oxígeno a su alrededor y hasta los gritos de los transeúntes » (7). L'animal préhispanique, présent sur Terre, rejoint la région de l'*inframonde* afin de jouer son rôle traditionnel de guide des défunts, que la protagoniste rejoint alors même que le monde de la fiction commence... comme si, finalement, il n'y avait qu'en son sein que tout pouvait commencer/ recommencer pour elle. C'est dire si le réel est désespérant ! La mort métaphorique de Makina – décrite dès les premières lignes du roman, en effet (« Estoy muerta [...]. Pinche ciudad ladina, se dijo, Siempre a punto de reinstalarse en el

3 RIOSECO Marcelo, "Mito, literatura y frontera en Señales que precederán el fin del mundo de Yuri Herrera", Revista LALT, 2017 (disponible en ligne <https://latinamericanliteraturetoday.org/es/2017/04/myth-literature-and-border-signs-preceding-end-world-yuri-herrera-marcelo-rioseco/>, consulté le 01/01/2023)

sótano. [...] Echó una ojeada al precipicio, empatizó con el infeliz camino de la chingada, Buen camino, dijo sin ironía [...] » [7]), laisse entendre aux lecteurs qu'un voyage initiatique dans les tréfonds des Enfers aztèques débute. Ce qui est intrigant et stimulant, car derrière cette histoire en apparence « simple », la lectrice et le lecteur perçoivent bien que quelque chose de souterrain se cache d'entrée de jeu dans ces pages. Un être/ une entité/ un organisme profond et mystérieux qui avance sous les pages, sous ses pieds... au risque que s'ouvre une autre de ses brèches qui génère la fin du monde. Dès les premières lignes, il y a un défi pour l'interprétation et nous voilà à notre tour dans la position d'une Makina cherchant les signes. On l'a compris : le chemin de l'interprétation est ardu pour qui emboîte le pas de Makina.

23. Le problème étant, on l'a suggéré, que les énigmes qui traversent le texte et ont vocation à le rendre plus riche et plus complexe prennent une tournure systématique, que d'aucun.es ont pu considérer difficilement tenables et justifiables sur la longueur. Pour elles et eux, une fois que l'on a compris que le voyage de Makina vers les États-Unis est une représentation moderne du parcours jusqu'au Mictlán..., tout devient trop mécanique. Oui, il était judicieux d'avoir recours au mythe, en l'occurrence à celui-ci précisément pour le resignifier (le dernier lieu du récit n'est-il pas décrit comme un principe esthétique, « algo irreal pero vívido », [64] ?) ; oui, cela est plutôt original ; et oui, enfin, la tension entre référents ne faiblit pas, mais cela n'efface pas une impression d'artificialité... d'autant plus que le poids accordé à cette grille de lecture a peut-être été si ce n'est une facilité de la part de l'auteur, du moins un piège – l'investissement accordé à l'adéquation réalité/réalité fictionnelle/mythe ne s'opère-t-il pas au détriment de la construction et du traitement du personnel du roman (personnages, temps, espaces, etc.) ? Intrigant et stimulant, bien que partiellement décevant, ou carrément frustrant pour d'autres parmi nous, ce parcours de lecture n'est-il pas, en effet, à la fois trop schématique et trop complexe pour un des lecteurs *ordinaires* ? Et donc, paradoxalement, inopérant ? Loin d'atteindre ses objectifs, le roman de Yuri Herrera laisserait alors la désagréable sensation à ses destinataires qu'ils n'ont pas compris grand-chose des véritables enjeux qui le traversent et le sous-tendent. Tout cela est bien joli, bien ficelé et savamment érudit... mais avec quel résultat concret si le sens échappe partiellement ? On l'a dit plus haut, certain.es auront dû lire l'histoire deux fois pour s'orienter dans cette jungle référentielle *mexica*, au milieu d'une

profusion de symboles qui leur sont apparus abscons, inutiles ou, en tout cas peu efficaces, pour activer le processus de la lecture. Certain.es ont renoncé. La seconde lecture à laquelle les courageux.ses se sont livré.es pour essayer de voir et entendre ce niveau de lecture depuis le prisme culturel leur a permis d'arriver à la conclusion que la fonction de ce dialogue avec le patrimoine précolombien du Mexique serait bien de réinterpréter un mythe *mexica* afin de conter la réalisation d'une sorte de pèlerinage dont l'enjeu ultime relèverait de l'identité. Si du côté des hommes, l'histoire du frère envoyé faire la guerre à la place d'un jeune étasunien pousse jusqu'au paroxysme la question de la perte de l'identité dans le Gabacho, au sein du roman, l'identité reste définie avant tout par la tradition, dont les femmes deviendraient les dépositaires à travers la langue, comme axe central du roman. On verrait cela à travers plusieurs éléments : Cora, la mère de la protagoniste, constituerait le symbole de la tradition (la langue Cora est une langue indigène nationale de la famille linguistique *yuto-nahua*). Cette mère comme symbole de la tradition incarne le rôle de guide dans le roman, sa voix est présente, elle compte, elle apporte de l'aide aux hommes, y compris aux durs à cuire et tout le monde souhaite s'abriter dans son giron protecteur « le dirige a uno la palabra y se siente guarecido » (8). Makina, elle, tiendrait le rôle d'intermédiaire ; un rôle que, selon Cora, seule une femme peut jouer. Makina domine ainsi les trois langues qu'il faut ; ce qui lui donne du pouvoir et la place dans tous les espaces. Les langues qu'elle parle renvoient en effet aux trois espaces du roman : le village (langue préhispanique et langue latine), la frontière (*spanGLISH*) et les États-Unis (*gabacho*).

24. Dans cette perspective, c'est d'une double façon qu'il faut comprendre la notion de roman de la frontière dans l'usage de Yuri Herrera en fait et il nous semble que cet angle donne la meilleure lecture possible du roman. Il y a la frontière physique, historique, politique, culturelle, etc., et il y a la frontière en soi/vers soi, en tant qu'individu, en tant que citoyen et en tant qu'écrivain. Souvenons-nous de cette formule du protagoniste de *Trabajos del reino* : « Yo no crucé la línea, la línea me cruzó » (34). Être traversé par cette ligne invisible dans laquelle les autres « Están muertos, todos ellos están muertos » (63). Une ligne de démarcation entre la terre et le ciel, jusqu'à ce que vienne le temps d'avoir une existence réelle et non une ébauche de vie oscillant entre l'exil (*jarcharse*) et la stagnation dans la violence d'un non-lieu, d'un être non authentique, homme et femme : « como si los hubieran copiado de un original que ya no existía » (12). Un roman sur la

recherche de réponses et sur l'attente qui se veut non vaine. Voilà peut-être pourquoi pour construire une hétérotopie, Yuri Herrera s'en remet à des passerelles intertextuelles avec le Borges de *El Aleph* – on signalera que nous avons également pensé à ce passage de *Trabajos del reino* : « Dar la espalda a esa yerba satisfecha y elegir un espejo propio: alzarlo a la altura de los ojos y mirar: [...] Todo el mundo cabe en este espejo, cada pormenor como una cifra reversible » (85-86), avec le Carlos Fuentes de *Gringo viejo* – « Miró los espejos: al frente estaba su espalda: miró detrás y sólo halló el interminable frente curvándose, como invitándola a perseguir sus umbrales. Si los cruzaba todos eventualmente llegaría, trascurvita, al mismo lugar; pero de ese lugar desconfiaba » (24), et, surtout, avec le Rulfo de *Pedro Páramo* (à qui la critique l'a d'ailleurs très souvent comparé, et à qui ont immédiatement pensé les Tintas et les Tintos, pour lesquelles le déclencheur de la diégèse [la quête familiale imposée par la mère], le motif du voyage infernal et l'arrière-fond mythologique rappelle beaucoup – trop ? – l'univers du roman de 1955)... clairement conscient qu'au terme du parcours narratif qui « había sido más difícil de lo que toma enunciar ocho páramos », ce qui compte, c'est de configurer un miroir à soi, une voix d'auteur propre et bien définie. Dans ce miroir, Yuri Herrera entrevoit, dans son deuxième roman, la complexité qu'il y a à traverser les frontières, ou plutôt d'être traversé par elles. Raison pour laquelle il finit par se diriger vers l'endroit où elles n'existent plus, vers le point de repli – une charnière entre deux similitudes éloignées, puis entre deux autres, puis entre deux autres, jamais exactement les mêmes, un quelque chose qui sert à établir une relation – ; ou vers le ciel, pour cesser de regarder les faux reflets et se tourner vers le véritable, le seul ciel autorisé : la littérature, plus précisément la littérature prenant conscience de sa valeur, de son histoire et de sa portée, parce que : « Si algo nos merecemos es un cielo de verdad » (46), aussi bien du côté des lecteurs que ses écrivains. Tout donne la sensation d'être conçu pour produire un texte arrondi où fond et la forme offrent un tout cohérent, avec une structure circulaire, depuis l'*incipit* où la terre s'ouvre, jusqu'à la catabase finale, parsemée d'évocations d'*Alice au pays des merveilles*. Mais c'est aussi une littérature de la méfiance, de la profondeur, de l'observation, de l'analyse, et enfin, un roman de science-fiction, où l'on entend un didactisme profond, car si, en tant que parcours à caractère statique, le discours pouvant être jugé pessimiste, à l'instar de ce que l'on trouve dans *The city in the city* (2009), de China Mieville – dans *Señales*

que precederán al fin del mundo, on déambule dans des « ciudades perdidas dentro de otras ciudades perdidas, deambulando todas sobre una superficie impenetrable » (20) –, on arrive finalement à la conclusion qu'il n'y a pas grand-chose de l'autre côté. Cependant, le récit se métamorphose en observation et en analyse, finit par affirmer sa volonté de muter : « qué crece o qué se pudre mientras uno mira en otra dirección » (20). Dès le titre, *Señales que precederán al fin del mundo*, la contraction « al » inclut la préposition déterminant le déplacement obligatoire qui imposera de laisser derrière soi, de son plein gré, ce qui n'existera plus. La métamorphose sera donc favorisée par une littérature de transition, perceptible à la fois dans 1) la forme – les dialogues séparés seulement par une majuscule ; l'utilisation du fameux verbe inventé, *jarchar*, pour indiquer le passage d'un côté à l'autre et même la transition d'un roman à l'autre (le personnage féminin de *Trabajos del reino* achète son billet pour partir à la fin de l'histoire ; dans *Señales que precederán al fin del mundo*, Makina monte dans un camion pour être conduite peu à peu vers une fin qu'on craint inéluctable) ; 2) l'espace – « El cerro de obsidiana » (33), le vent qui « corta como navaja » (39), l'évocation de « si los cruzaba todos/el pasadero/el sistema circulatorio » ; 3) les personnages – « son paisanos y son gabachos » (40) ; 4) la langue – « hablan una lengua intermedia con la que Makina simpatiza de inmediato porque es como ella: maleable, deleble, permeable » (40)/ « su lengua es una franja difusa entre lo que desaparece y lo que aún no ha nacido » (40) ; 5) l'absence de définition – « ni negro ni blanco » (48), elle traverse le parc en son milieu. Au terme de cette transition formelle qui se caractérise parfois par une ambivalence, un état d'entre-deux où deux opposés cohabitent, Makina renaîtra du tunnel du temps en ayant accompli « una metamorfosis sagaz, una mudanza en defensa propia ». Par ailleurs, les allers-retours entre le narrateur et protagoniste construisent le personnage de Makina, ingénieuse machine mue par un moteur féminin impossible à arrêter, lancée en avant jusqu'à une désintégration qui prend la forme d'une perte d'identité dans un espace souterrain dantesque. Ainsi, une fois le voyage achevé, au terme d'une succession d'épreuves, une véritable descente aux enfers dépliée tout au long de neuf chapitres (évidemment !), avec la bénédiction de la figure maternelle (« ya devuélvase, no esperamos nada de usted »), Makina paraît prête pour le vrai voyage : « dejó de sentir la pesadez de la incertidumbre y de la culpa:

evocó a su gente como a los contornos de un paisaje amable que se difumina » (65).

25. Émiettant ici et là de la poésie dans sa prose, avec une conscience très claire de leur place et de leur rôle, l'auteur et ses narrateurs s'inscrivent dans la lignée d'Octavio Paz. Yuri Herrera a conscience que la combinaison de ses personnages autant que de son écriture « es un nombre y es un arma » (64), chargés d'avenir, pourrions-nous ajouter. Il manifeste dans son roman une conscience aigüe du rôle, de la valeur et du pouvoir de la littérature pour re-réaliser le réel mexicain. Bien que le texte enferme dans une structure circulaire, des allers-retours entre le narrateur et Makina, bien que se frayer des voies/x entre un passé mythique omniprésent et une tradition littéraire qui – malgré elle – laisse peu de place aux nouveaux discours relève du parcours du combattant – ou plus exactement, de la combattante Makina –, Yuri Herrera livre ici un roman optimiste. Il tâtonne, avance pour mieux reculer, il cherche, mais ne dévie jamais du parcours de la métamorphose. Le voyage initiatique sera long et semé d'embûches. Pour Makina, pour l'écrivain-témoin, pour le lecteur, pour nous tous, citoyen.nes.