



HAL
open science

Récits de crime organisé en Italie et au Mexique. Un défi littéraire, éthique et politique au tournant du XXI^e siècle (1991-2012)

Antoine Ducoux

► To cite this version:

Antoine Ducoux. Récits de crime organisé en Italie et au Mexique. Un défi littéraire, éthique et politique au tournant du XXI^e siècle (1991-2012). Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2022. Français. NNT : 2022PA030109 . tel-04269006

HAL Id: tel-04269006

<https://theses.hal.science/tel-04269006v1>

Submitted on 3 Nov 2023

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.

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

École doctorale Littérature française et comparée (ED 120)
CERC – Centre d'études et de recherches comparatistes (EA 172)

Thèse de doctorat en littérature générale et comparée

Antoine Ducoux

Récits de crime organisé en Italie et au
Mexique. Un défi littéraire, éthique et politique
au tournant du XXI^e siècle (1991-2012)

Sous la direction de Florence Olivier

Présentée et soutenue publiquement le 12 décembre 2022

Jury composé de :

Karim Benmiloud, Professeur des universités, Université Paul
Valéry-Montpellier 3

Manuela Bertone, Professeur des universités, Université Nice-Côte d'Azur

Emmanuel Bouju, Professeur des universités, Université Sorbonne
Nouvelle- Paris 3

Florence Olivier, Professeur émérite, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3,
directrice de thèse

Philippe Roussin, Professeur des universités, EHESS

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

École doctorale Littérature française et comparée (ED 120)
CERC – Centre d'études et de recherches comparatistes (EA 172)

Thèse de doctorat en littérature générale et comparée

Antoine Ducoux

Récits de crime organisé en Italie et au
Mexique. Un défi littéraire, éthique et politique
au tournant du XXI^e siècle (1991-2012)

Tome I

Sous la direction de Florence Olivier

Présentée et soutenue publiquement le 12 décembre 2022

Jury composé de :

Karim Benmiloud, Professeur des universités, Université Paul
Valéry-Montpellier 3

Manuela Bertone, Professeur des universités, Université Nice-Côte d'Azur

Emmanuel Bouju, Professeur des universités, Université Sorbonne
Nouvelle- Paris 3

Florence Olivier, Professeur émérite, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3,
directrice de thèse

Philippe Roussin, Professeur des universités, EHESS

Récits de crime organisé en Italie et au Mexique. Un défi littéraire, éthique et politique au tournant du XXI^e siècle (1991-2012)

Résumé

L'emballage d'une fabrique fictionnelle autour des mafias du monde, polarisée entre Italie et Amérique latine, nous amène à nous interroger sur les enjeux des récits qui mettent en scène le crime organisé. La production qui marque l'avènement du roman du narcotrafic au Mexique à partir des années 1990 est comparée à des approches romanesques contemporaines du phénomène mafieux en Italie, marquées par le constat d'une modernisation économique des mafias. Si l'articulation de la crise politique à la crise de violence mafieuse requiert des clarifications historiques et conceptuelles, l'avènement d'une production narrative hybride, ancrée dans l'histoire immédiate, renouvelle les enjeux esthétiques et pragmatiques d'une mise en visibilité du pouvoir criminel. L'adaptation du modèle théorique de « transcription de l'histoire » nous permet de dégager trois figures circonscrivant chacune une dimension de l'expérience historico-sociale restituée par ces œuvres : « l'innommable », « l'illisible » et « l'indicible ». La thèse montre comment ces figures peuvent servir de modèles à l'élaboration de ripostes narratives, poétiques et textuelles au brouillage et à la violence engendrés par l'expansion criminelle. Enfin, la mise en crise des fonctions de transmission et d'attestation (parfois doublée d'une mise en scène ambiguë de l'auteur ou de la figure d'artiste) nous amène à étudier comment les auteurs repensent leur place dans l'économie des discours. La quête de nouvelles voies d'engagement *par* l'œuvre et *dans* l'œuvre, mais surtout l'accueil du texte aux lieux communs sur le crime, paradoxalement célébrés dans leur fonction de reconnaissance et de liaison, dévoilent des stratégies narratives, stylistiques et énonciatives permettant de préserver une éthique littéraire.

Mots-clés

Mexique, Italie, roman, narcotrafic, mafia, crime, politique, engagement, littérature comparée, histoire immédiate, roman noir, hybridité

Narratives of organized crime in Italy and Mexico. A literary, ethical, and political challenge at the turn of the 21st century (1991-2012)

Abstract

The current proliferation of literature about world mafias, often originating from Italy and Latin America, raises new issues about narratives that portray organized crime. This work compares Mexican literary productions that mark the advent of narconarratives from the 1990s onwards to contemporary novels about the mafia in Italy, both of which highlight the economic modernization of the mafias. While the connection between the political crisis and the crisis of mafia violence in these countries requires further historical and conceptual clarifications, the blending of fiction and non-fiction brings about new aesthetic and pragmatic issues regarding the literary representation of criminal powers. By borrowing the theoretical model of the "transcription of history", this work identifies three tropes which circumscribe different dimensions of the social-historical experience rendered by these works: "the unspeakable", "the unreadable" and "the untold". This work shows how these tropes help shape new narrative, poetic and textual responses to the confusion and violence generated by criminal expansion. By putting literature's role in the transmission and certification of truth in crisis, sometimes by shedding an ambiguous light on the author's motives, these narratives lead us to rethink the author's place in the general order of discourse. By exploring new territories of political engagement, by opening their own language to the commonplaces on crime, as they paradoxically celebrate them, the author of such narratives unveil narrative, stylistic and enunciative strategies which allows them to preserve a literary ethics.

Keywords

Mexico, Italy, novel, drug trafficking, mafia, crime, politics, commitment, comparative literature, immediate history, noir novel, hybridity

Remerciements

Une thèse n'est pas qu'une thèse, c'est un vase rempli de projets, de climats, mais aussi de partages et d'échanges. Qu'il me soit permis de remercier celles et ceux qui non seulement ont rendu ce travail possible, mais m'ont aidé à l'enrichir et à le porter vers des horizons imprévus.

Toute ma gratitude va tout d'abord à Florence Olivier, pour m'avoir dirigé et accompagné lors de ce travail. Je la remercie du fond du cœur pour ses conseils, ses relectures attentives, sa disponibilité, sa patience et sa bienveillance lorsque je peinais à rassembler les morceaux du puzzle. Ces cinq années de travail avec elle ont été très stimulantes, riches des échanges et des rencontres qu'elle a rendu possibles. Je lui dois énormément.

Je remercie également Philippe Daros et Hervé Le Corre, membres de mon comité de suivi, pour leur disponibilité, leur écoute, leurs retours précieux et précis sur mon travail lorsqu'il était en voie d'avancement.

Je remercie chaleureusement les membres de mon jury : Karim Benmiloud et Philippe Roussin, pour s'être rendus disponibles en tant que pré-rapporteurs de cette thèse, Emmanuel Bouju, à qui je dois beaucoup d'encouragements, de conseils et de suggestions de lecture décisives, et Manuela Bertone, dont les travaux découverts pendant le parcours de thèse m'ont aidé à enrichir ma réflexion. Je suis reconnaissant et honoré de l'intérêt qu'ils et elles ont pris pour ce travail.

*

Cette thèse a bénéficié de financements exceptionnels et a été menée avec le concours de plusieurs établissements et organismes, dont :

- L'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 et l'équipe d'accueil du CERC, où j'ai été accueilli pendant trois années de contrat doctoral de 2017 à 2020, suite à l'obtention d'un CDSN de l'ENS de Lyon. Je remercie tous les membres du CERC pour leurs précieux retours lors des séminaires mensuels de l'équipe d'accueil.

- L'École Française de Rome, qui m'a accueilli un mois en tant que boursier en 2019. Je remercie en particulier Fabrice Jesné pour sa confiance et l'intérêt qu'il a pris à mes travaux.

- L' *Universidad Nacional Autónoma de México* (UNAM), qui m'a accueilli pendant six semaines dans le cadre du programme de bourses au mérite du gouvernement mexicain pour les étrangers en 2019, coordonné par l'Agence Mexicaine de Coopération Internationale pour le Développement (AMEXCID). Je ne peux assez dire l'attachement que j'ai aujourd'hui pour cette université qui est devenue presque une seconde maison. J'ai une pensée émue pour Eduardo Serrato, dont le séminaire de littérature contemporaine a planté les premières graines de ce qui allait fleurir dans cette thèse, et pour les camarades de séminaire qui ont illuminé ce séjour – Martín Apfalter et Louise Ibañez-Drillières, dont j'ai le plaisir de citer le travail ici, Rocío et Valentina, dont l'engagement et la passion pour les mots me servent d'exemples.

- L'Université Paul Valéry – Montpellier 3, durant deux années passionnantes en tant qu'ATER. J'ai été accueilli par l'IRIEC, où j'ai rédigé une grande partie de ce travail, avec l'entourage bienveillant de Michel Boeglin, d'Andrés Echevarría, de Myriam Maréchal et d'Aude Plagnard. Les retrouvailles mensuelles avec les doctorant-es de l'IRIEC, au sein de nos ateliers organisés par Aude et de nos thés doctoraux en ligne, ont été d'une aide précieuse.

- L'Université Bordeaux-Montaigne, où j'ai eu le bonheur d'avoir été accueilli en tant qu'ATER pour l'année 2022-2023, au sein de l'UFR Humanités et de l'équipe Plurielles.

*

Ce travail n'aurait pas vu le jour sans la disponibilité des ami-es et des collègues avec qui j'ai pu échanger sur mon sujet. Je remercie en particulier Nathan Brenu, pour sa connaissance de l'antimafia, ses conseils bibliographiques et pour le vin italien ; Matteo Cantarello, contacté grâce à Guido Furci, pour ses précieux éclairages sur l'histoire littéraire de l'Italie et du Mexique ; Claire Delacourt, avec qui j'ai eu la joie de travailler pour une séance du séminaire de l'IRIEC, pour avoir partagé avec moi ses réflexions sur l'hybridité littéraire, et m'avoir fait découvrir le séminaire d'Annick Louis, « L'objet littérature » ; Christián Galdón, pour notre stimulante conversation sur la poétique de Daniel Sada ; Martin Lamotte, qui m'a ouvert une fenêtre sur les mécanismes d'auto-affirmation des gangs latino-américains ; Stéphane Ledien, pour avoir partagé avec moi ses réflexions sur l'état du roman noir contemporain ; Monica Quijano, rencontrée à l'UNAM, pour les discussions fécondes que nous avons eues lors de l'élaboration de mon sujet ; Fabrice Rizzoli, participant et complice du projet de séminaire « Hors la loi » avec Carole Rouault, pour la compréhension qu'il m'a donnée des enjeux politiques de la mafia et de l'antimafia aujourd'hui ; Stefano Tedeschi, pour ce qu'il m'a appris de l'histoire du roman noir au Mexique ;

Ada Tosatti, pour les précieuses informations qu'elles m'a généreusement fournies sur Nanni Balestrini ; Ainhoa Vásquez Mejías, sollicitée pour m'aider à mieux comprendre les enjeux de la « narcolittérature » au Mexique et de sa définition ; Ketty Zanforlini, pour nos échanges et ses éclairages sur l'œuvre de Roberto Saviano. Un mot encore pour celles et ceux à qui je dois, au détour d'un café, d'une conversation, d'un échange lors d'un séminaire, d'un appel, certaines des qui m'ont fait avancer dans ce travail : Geneviève Dragon, Guido Furci, Andrew Pepper, Barbara Pezzotti...

*

Puisqu'il sera beaucoup question de lieux communs dans cette thèse, redisons combien le véritable trésor, ce sont les ami-es qu'on se fait sur la route. Merci à Guillermo Héctor et Marion Lata, complices et compagnons de route dans le projet de séminaire de doctorant-es « Hors la loi ». Merci aux membres de la revue *TRANS-* à qui je dois tant d'amitiés nouvelles, de conversations stimulantes, et de joies dans la recherche, sous l'impulsion d'Iván Salinas. Je remercie du fond du cœur ma brigade de relectrices et de relecteurs : Anouk, Maxime B., Paula, Juliette et Alex, Guillaume, Clément, infatigable soutien depuis Mayotte, Marion, Mathilde, Louis, Laurent, Laurine (coloc d'amour de notre maison jamais vide, qui m'a enseigné pourquoi c'est important de savoir qui raconte et d'où l'on parle), et Jude. Je dois aussi beaucoup à Marine, Dimitri, Laura (« dormir empêche de boire du café »), Maxime T., et Francesco. Un mot encore pour Azélie Fayolle, précieuse source de motivation et de conseils de mise en page ; un autre pour mes chères amies Zoe et Gabriela, dont les mots joyeux ont si souvent traversé le Rhin, la Manche et l'Atlantique. Un dernier hurra pour la Magna Bestia, et un salut à la joyeuse compagnie numérique des Doctorant-es Désœuvré-es sur Facebook, et j'aurai honoré, j'espère, sans trop en oublier, la plupart de mes dettes envers l'amitié de celles et ceux qui m'ont entouré.

*

Bien des noms auraient encore leur place ici, si je pouvais détailler les étapes d'un parcours qui m'a tant fait voyager entre l'Amérique et l'Europe. Je dédie ce travail à mes grands-mères Antoinette et Nicole, ainsi qu'à Willy, qui auront vu cette thèse germer mais pas fleurir. À la famille Ledesma qui m'ouvrit sa maison et ses bras quand j'ai atterri pour la première fois au Mexique. À mes parents, Thierry et Caroline, et à mes frères Benjamin et Martin : à ma famille, qui est ma chère maison sur terre et mon « ciel pour de vrai ».

Avertissement

J'ai choisi de m'appuyer sur les traductions françaises des textes étudiés, lorsqu'elles étaient disponibles. Je donne alors les références du texte publié en français, sauf lorsque la mention du texte original est nécessaire : la version en langue originale est alors citée en note, suivie de ses références. Pour alléger l'appareil de notes, les références aux œuvres du corpus principal apparaissent en parenthèses dans le corps de texte, suivies d'une virgule et du numéro de page (*Gomorra*, 12) avec les abréviations suivantes pour les titres longs :

<i>Résister ne sert à rien</i>	→	<i>Résister</i>
<i>La Contagion</i>	→	<i>Contagion</i>
<i>Les Travaux du royaume</i>	→	<i>TR</i>

En revanche, je traduis moi-même les extraits des œuvres non traduites du corpus : *Contrabando*, de Víctor Hugo Rascón Banda, *Campos de amapola* de Lolita Bosch et *El lenguaje del juego* de Daniel Sada. Pour faciliter la lecture, je place systématiquement ma traduction dans le corps de texte, suivie de la référence au texte original entre parenthèses, et mets le texte original en note de bas de page. Pour les références entre parenthèses, j'utilise les abréviations suivantes :

<i>El lenguaje del juego</i>	→	<i>ELJ</i>
<i>Campos de amapola antes de esto</i>	→	<i>Campos</i>

J'ai souvent opté pour une traduction proche du mot-à-mot au détriment de l'élégance littéraire. Je me suis surtout tenu à cette règle pour préserver l'étrangeté de la syntaxe du texte original, surtout dans le roman de Daniel Sada, *El lenguaje del juego*, dont le style est notoirement difficile¹.

¹ Pour certaines expressions spécifiques, j'ai repris les choix de Claude Fell pour *L'Odyssee barbare*, traduction française de *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*. Le « Mágico » imaginaire auquel font référence *L'Odyssee barbare* et *El lenguaje del juego* est ainsi traduit par l'expression de « Pays Mágico ».

Les références critiques sont citées dans leur traduction française officielle lorsque celle-ci existe. Lorsque ce n'est pas le cas, je traduis toujours en français dans le corps de texte et donne la référence dans la langue originale en note de bas de page. Certains mots ou phrases courtes sont parfois mentionnés dans leur langue originale entre crochets dans le corps du texte. Sauf mention contraire, toutes les traductions de ce travail sont de mon fait et toute erreur ne peut être imputée qu'à moi. Sauf indication contraire, les mots soulignés le sont par les auteurs.

À l'exception des termes passés dans la langue comme noms propres, comme Cosa Nostra, les termes « mafia » et « camorra » sont traités comme des noms communs français, sans italique et sans majuscules. La convention n'est pas figée en français, il s'agit donc d'un choix éthique : comme l'écrit le politologue et militant antimafia Fabrice Rizzoli, il n'y a pas de majuscule à mafia². En revanche, j'ai conservé dans les citations l'usage typographique adopté par les auteurs (« Camorra », « camorra », « maffia », etc.). Pour les chercheurs l'emploi du terme « mafia » se limite strictement aux organisations criminelles italiennes, bien que l'usage courant admette son emploi pour tout type d'organisation criminelle. Tout en essayant de respecter ce principe, pour des raisons de commodité, j'emploierai parfois le mot « mafia » dans ce sens élargi.

Les partis politiques, les institutions et les traités désignés par des acronymes apparaissent en toutes lettres lorsqu'ils sont mentionnés pour la première fois, suivis de l'acronyme correspondant entre parenthèses. Les termes intraduisibles du fait de leur spécificité culturelle sont expliqués entre crochets ou en note de bas de page. Le terme « étasunien » est préféré au terme « américain », le Mexique se trouvant en Amérique du Nord. L'expression « années de plomb » est toujours employée entre guillemets, pour respecter l'usage des historiens. Le sens de l'expression « guerre contre la drogue » faisant l'objet de débats politiques, cette expression est également employée entre guillemets. Pour éviter les confusions entre *México* et la ville de Mexico, les références aux ouvrages publiés dans la capitale du Mexique font figurer Mexico D.F., en référence à l'appellation administrative *Distrito Federal*.

² Fabrice Rizzoli, *La mafia de A à Z. Crime organisé, mafias, antimafia : 160 définitions pour un état des lieux*, La Colle sur Loup, Tim Buctu, 2015, p. 96.

Y tú, ¿eres narco?, me preguntó. Le contesté que no. Entonces eres judicial, afirmó con seguridad. ¿Por qué?, le reclamé. Es que miras igual que ellos, respondió. ¿Y de qué vives, entonces? Soy escritor. Ah, mira nomás, escritor.

Et toi, tu es un narco ? m'a-t-elle demandé. Je lui ai répondu que non. Alors tu es flic, a-t-elle affirmé catégoriquement. J'ai protesté : pourquoi ? C'est que tu leur ressembles, a-t-elle répondu. Et tu vis de quoi, alors ? Je suis écrivain. Ah, voyez-vous ça, un écrivain.

Víctor Hugo Rascón Banda, *Contrabando*

Sommaire

RÉSUMÉ.....	5
ABSTRACT.....	7
REMERCIEMENTS.....	9
AVERTISSEMENT.....	13
SOMMAIRE.....	17
ÉDITIONS DE RÉFÉRENCE.....	19
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	21
PREMIÈRE PARTIE. L'INSCRIPTION LITTÉRAIRE DU CRIME ORGANISÉ.....	45
CHAPITRE 1. LES CLÉS CONTEXTUELLES.....	47
CHAPITRE 2. L'APPROPRIATION LITTÉRAIRE DE L'HISTOIRE IMMÉDIATE ENTRE FICTION ET NON-FICTION.....	123
CHAPITRE 3 : DES PRISMES POUR ABORDER L'HISTOIRE IMMÉDIATE.....	197
DEUXIÈME PARTIE. POÉTIQUE DU RÉCIT DE CRIME ORGANISÉ.....	257
CHAPITRE 4. « L'INNOMMABLE », OU LA MISE EN MOTS DE LA VIOLENCE EXTRÊME.....	261
CHAPITRE 5. « L'ILLISIBLE », OU LES FIGURES DE L'INCERTITUDE ET DE LA COMPLEXITÉ.....	317
CHAPITRE 6. « L'INDICIBLE », OU LA LITTÉRATURE AUX PRISES AVEC LE SILENCE.....	375
TROISIÈME PARTIE. ÉTHIQUE DU RÉCIT DE CRIME ORGANISÉ.....	429
CHAPITRE 7. PLAIDOYERS POUR L'ENGAGEMENT : QUELLE POLITISATION DU REPORTAGE LITTÉRAIRE DANS <i>GOMORRA</i> ET <i>CAMPOS DE AMAPOLA</i> ?.....	433
CHAPITRE 8. DU TÉMOIGNAGE À LA FICTION POLITIQUE : DIVERSIFICATION DES MODES DE L'ENGAGEMENT ROMANESQUE.....	495
CHAPITRE 9. DES LIEUX COMMUNS SUR LE CRIME AU CRIMINEL COMME « LIEU COMMUN » DE LA MÉMOIRE.....	549
CONCLUSION GENERALE.....	595
BIBLIOGRAPHIE.....	604
TABLE DES MATIÈRES.....	647

Éditions de référence

Les éditions marquées d'un * comportent des modifications par rapport à l'édition originale, comme l'ajout d'une préface ou d'une postface. Les textes sont présentés ici dans l'ordre chronologique de leur publication.

Éditions de référence du corpus mexicain

- Víctor Hugo Rascón Banda, *Contrabando*, Mexico D.F., Planeta, 2008 [1991]
- Yuri Herrera, « Les travaux du royaume », in. *Le Royaume, le Soleil et la Mort : Trilogie de la frontière*, traduit par Laura Ascolba, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2016 [2004], p. 9-104
- Lolita Bosch, *Campos de amapola antes de esto*, Mexico D.F., Océano: Hotel de las letras, 2012
- Daniel Sada, *El lenguaje del juego*, Barcelone, Anagrama, 2012

Autres éditions mentionnées dans l'étude

- Yuri Herrera, *Trabajos del reino*, Cáceres, Periférica, 2010 [2004]
- Lolita Bosch, *Campos de amapola antes de esto*, Barcelone, El Aleph, 2013 [2012]*

Éditions de référence du corpus italien

- Giosuè Calaciura, *Malacarne*, trad. Lise Chapuis, Montréal, Les Allusifs, 2007 [1998]
- Nanni Balestrini, *Sandokan. Une histoire de camorra*, traduit par Ada Tosatti, Genève / Paris, Entremonde, 2017 [2004]*
- Roberto Saviano, *Gomorra : dans l'empire de la camorra*, traduit par Vincent Raynaud, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2018 [2006]*
- Walter Siti, *Résister ne sert à rien*, traduit par Serge Quadrupani, Paris, Métailié, 2014 [2012]
- Walter Siti, *La Contagion*, traduit par Françoise Antoine, Lagrasse, Verdier, coll. « Terra d'altri », 2015 [2008]

Autres éditions mentionnées dans l'étude :

- Giosuè Calaciura, *Malacarne*, Milan, Baldini & Castoldi, 1998
- Giosuè Calaciura, *Urbi et orbi* suivi de *Malacarne*, traduit par Lise Chapuis, Lausanne, Noir sur Blanc, 2017
- Giosuè Calaciura, *Malacarne*, Palerme, Sellerio, coll. « La memoria », 2022 [1998]*
- Nanni Balestrini, *Sandokan. Storia di camorra*, Turin, Einaudi, 2004
- Nanni Balestrini, *Sandokan. Storia di camorra*, Milan, DeriveApprodi, 2009 [2004]*
- Roberto Saviano, *Gomorra. Viaggio nell'imperio e nel sogno di dominio della camorra*, Milan, Mondadori, coll. « Strade blu », 2006
- Roberto Saviano, *Gomorra. Viaggio nell'imperio e nel sogno di dominio della camorra*, Milan, Mondadori, coll. « Oscar Absolute », 2016*
- Walter Siti, *Il contagio*, Milan, Mondadori, 2008
- Walter Siti, *Il contagio*, Milan, Rizzoli, coll. « BUR Contemporanea », 2021 [2008]*
- Walter Siti, *Resistere non serve a niente*, Milan, Rizzoli, coll. « BUR Contemporanea », 2012

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Le récit de crime organisé : une tendance mondiale aux prises avec l'actualité

Le crime organisé est devenu l'un des thèmes fédérateurs d'une production culturelle mondiale, composite, portant la marque de l'actualité de notre monde, où prospèrent les trafics et les mafias. L'histoire récente de ces phénomènes, souvent perçus dans leur actuelle expression transnationale, a donné lieu à de très nombreuses transpositions factuelles et fictionnelles, qui ont parfois débouché sur de véritables modes. On parle ainsi d'« effet-Gomorra » en Italie³, après le succès du célèbre reportage de Saviano (2006) adapté en film (2008) puis en série, mais aussi de l'essor du « narco-récit » à la frontière du Mexique et des États-Unis⁴.

Actuellement, cet essor se perçoit principalement dans les productions filmiques et télévisuelles à diffusion internationale. Cependant, ces productions entretiennent un lien fort avec la littérature, car elles sont souvent des adaptations de romans ou d'enquêtes ayant rencontré un grand succès éditorial, comme les séries télévisées adaptées de *best-sellers* comme *Gomorra* et *Romanzo Criminale*. Si la télévision attend encore le *Breaking Bad* ou le *Romanzo Criminale* français – difficile, il est vrai, de rivaliser avec la virtuosité narrative et technique d'un Vince Gilligan ou d'un Stefano Sollima – la mode gagne en tout cas les étagères des librairies hexagonales, en langue française et en traduction. Cette année, Robert Littell publie *La peste sur vos deux familles* (2022), « un roman au cœur de la mafia russe », indique la couverture de Flammarion. Dans *Pour l'amour d'Elena* (2021), Yasmina Khadra emmène ses lecteurs à la rencontre des narcotrafiquants de Ciudad Juarez, la ville « la plus dangereuse du monde », signale le quatrième de couverture. Même le pauvre Aurel Timescu, le placide enquêteur-diplomate de la série littéraire *Aurel le Consul* de Jean-Christophe Rufin, aura eu cette année maille à partir avec les

³ Giuliana Benvenuti, *Il brand «Gomorra»*. *Dal romanzo alla serie tv*, Bologne, Il Mulino, 2018, 205 p.

⁴ Javier Rodríguez Marcos, « Bajo el “boom” de los “narcolibros” », *El País*, section Cultura, Madrid, 7 mai 2010. En ligne : https://elpais.com/diario/2010/05/07/cultura/1273183202_850215.html, consulté le 1^{er} mai 2020.

cartels de la drogue d’Acapulco⁵. Le succès de ces romans honore le flair des éditeurs de Don Winslow, d’Arturo Pérez-Reverte, de Massimo Carlotto, d’Élmer Mendoza, et tant d’autres, qui ont fait du trafic de drogue international et des diverses mafias du monde les sujets de leurs romans, traduits en de nombreuses langues.

« Sous nos yeux », indiquent Manuela Bertone et Céline Masoni dans l’appel du colloque international *Out of Italy* organisé en 2022,

les mafias du monde sont désormais les protagonistes d’une construction fictive qui ne cesse de s’épanouir et d’alimenter de nouveaux récits, conduisant à ce que l’on a pu appeler une « mafiatization » du goût et des préférences du public⁶.

Ce phénomène, pour lequel nous utilisons le terme de « récit de crime organisé », intègre des genres et des formats divers : enquêtes, témoignages, documentaires, séries, films et romans qui thématisent le crime organisé et son inscription dans le tissu social, en adoptant parfois, mais pas exclusivement, le point de vue des criminels. Le sujet de ces récits, souvent ancrés dans une poétique réaliste, coïncide généralement avec une situation de criminalité où le coupable est partout. Le coupable est « organisation », « système » ou « réseau » ; les rapports entre collaborateurs, complices, bourreaux et victimes peut être trouble ; la structure ne suit pas toujours la linéarité de l’enquête, et la défiance est même de mise envers les autorités du monde légal. En nous inspirant de la démarche théorique du critique colombien Gustavo Forero Quintero, qui parle d’un essor du « roman de crimes » [*novela de crímenes*] plutôt que de « roman criminel » ou « roman du crime »⁷, nous utilisons à dessein l’expression « récit de crime organisé »

⁵ Jean-Christophe Rufin, *Notre otage à Acapulco*, Paris, Flammarion, 2022, 380 p.

⁶ Manuela Bertone et Céline Masoni, appel du colloque international « *Out of Italy*. Récits et images des mafias du monde », 2022. En ligne : <https://orc.hypotheses.org/738>, consulté le 02 octobre 2022.

⁷ Gustavo Forero Quintero rend compte avec cette notion d’un champ romanesque émergent à partir des années 1990, qu’il considère « étroitement lié à sa réalité sociale » [*estrechamente vinculado con su realidad social*] et qu’il relie à la notion d’anomie. La *novela de crímenes* « s’intéresse principalement au crime dans son sens le plus large (elle comprend le meurtre et l’enlèvement, mais aussi les crimes contre les biens économiques ou les crimes politiques déterminés comme tels dans la législation nationale) et, dans ce domaine, elle rend compte de la situation d’anomie dans le monde historique qu’elle recrée ; c’est-à-dire qu’il s’agit d’un genre qui présente le monde de la criminalité dans un contexte d’absence de lois, de situations épiques qui découlent de la carence de normes ou de la dégradation des normes sociales existant à un moment donné. » [*Éste se ocupa, primordialmente, del crimen en su acepción amplia (pues incluye el asesinato y el secuestro, pero también delitos contra el patrimonio económico o delitos políticos determinados como tales en la legislación nacional) y en este campo da cuenta de la situación de anomia que vive el mundo histórico que recrea; es decir,*

dans notre travail, plutôt que « du » crime organisé. Bien que le crime organisé soit l'élément central des textes que nous étudierons ici, cela ne signifie pas pour autant que les personnages principaux appartiennent à une organisation criminelle. Nous parlons de récits qui mettent en scène la réalité du crime, souvent sous l'influence d'une actualité violente, et souvent à partir de référents sociaux déterminés comme les cartels de la drogue ou les mafias. La mise en texte du crime organisé, traité comme sujet principal ou représenté à l'arrière-plan des intrigues, participe d'une recodification de la représentation littéraire du crime, qui précisément interroge ce caractère « organisé » au moment de requalifier la criminalité en pouvoir.

Ce type de récit est très prégnant en Amérique latine, mais on peut aussi le relier à l'influence du roman noir et à d'autres paradigmes émergents de la *crime fiction* à l'échelle globale⁸. C'est en tant qu'illustres producteurs de récits du crime que l'Italie et le Mexique figurent dans cette étude. Précisons aussi que la représentation du crime organisé n'a rien de nouveau dans l'histoire littéraire. Sociétés secrètes, bas-fonds, complots, ont depuis longtemps hanté la littérature policière et le récit d'espionnage, et avant eux la littérature des « Mystères » urbains, les récits de voyage, sans compter les chansons populaires, les nouvelles de Cervantès et le théâtre de Brecht. Cependant, les réflexions sur une représentation, au sens large, du crime organisé, ont principalement trouvé leur terrain d'application dans la paralittérature et le cinéma de genre (contrairement aux œuvres traitant de la violence politique ou du terrorisme).

C'est aujourd'hui la migration et la transformation des thèmes et des codes populaires dans des formats de grande diffusion, considérés comme légitimes (ou en voie de légitimation culturelle et universitaire), qui confère à ces œuvres et aux problématiques qu'elles explorent leur visibilité actuelle. Cette visibilité s'accroît au sein d'un marché culturel qui accueille ces représentations, les fait circuler et les amplifie, et au sein de la critique universitaire, de plus en plus attentive à cette production. Les conditions qui favorisent l'essor de cette production et sa visibilité sont multiples : politiques, culturelles, économiques et marchandes. Il serait vain d'en rendre compte de façon exhaustive, mais on peut mentionner les explications suivantes : la production actuelle

es un género que presenta el mundo de la criminalidad en un ambiente de ausencia de ley, de situaciones épicas que derivan de la carencia de normas o de la degradación de las normas sociales existentes en un momento dado.] Gustavo Forero Quintero, « La anomia en las novelas de crímenes en Colombia », *Literatura y lingüística*, n°24, 2011, p. 33.

⁸ Louise Nilsson, David Damrosch et Theo D'Haen (dir.), *Crime fiction as world literature*, New York, Bloomsbury Academic, coll. « Literatures as world literature », 2017, 301 p.

résonne avec un contexte politique donnant au crime organisé une centralité nouvelle dans le débat public ; elle s'inscrit dans une dynamique de globalisation des récits du crime, avec ses effets d'homologation et de sérialisation de certains modèles narratifs comme le néo-polar ; elle reflète la « face cachée » des sociétés modernes dans la mondialisation « en réseaux »⁹ : elle explore l'actualité et l'histoire immédiate de sociétés hantées par le spectre d'une faillite des autorités traditionnelles, inquiète des renouvellements complexes et insaisissables des formes de la violence à l'ère du trafic de drogues et du terrorisme mondialisé¹⁰. Il n'est alors guère difficile de penser la fonction politique qu'assume ce genre de récit.

À moins, bien sûr, que dans le contexte d'incertitude qui est le nôtre, les formes, les situations et les figures émergeant de cette production ne répondent à des demandes beaucoup moins avouables. Commerciales, d'abord : le crime organisé vend et fait vendre, au point que mêmes les organisations criminelles, parfois, peuvent avoir partie liée avec l'industrie culturelle qui les représente et dont elles tirent des bénéfices symboliques. Géopolitiques, ensuite, par l'instrumentalisation partisane des récits de mafias et du narcotraffic, en ce qu'ils livrent une certaine image, souvent négative, des pays qu'ils mettent en scène, surtout les pays producteurs de drogues, et se font véhicules de schèmes interprétatifs et d'idéologies sous-jacentes. Culturelles et sociales, enfin, si l'on retient par exemple l'hypothèse d'un goût contemporain des images extrêmes¹¹ entretenu par la médiatisation des violences, tout aussi extrêmes, auxquelles recourent les mafias du monde. Plus généralement, si l'on tient compte de l'ambivalence morale de notre intérêt pour le caché, à l'ère des théories du complot, ou de notre fascination pour la violence et la transgression, les récits de crime organisé soulèvent d'incontournables questionnements politiques, culturels et éthiques¹². Le gangster n'est-il pas l'exemple même du comportement

⁹ Manuel Castells, *L'Ère de l'information 1. La société en réseaux*, traduit par Philippe Delamare, Fayard, 2001, 674 p.

¹⁰ « [L]a célèbre formule wébérienne semble de moins en moins adaptée aux réalités contemporaines. [...] La pensée contemporaine sur la violence est hantée par l'idée d'un dépérissement/dépassement de l'État. » Michel Wieviorka, « Le nouveau paradigme de la violence (Partie 2) », *Cultures & Conflits*, n° 29-30, octobre 1998, p. 23-44, paragr. 15. En ligne : <http://journals.openedition.org/conflits/726>, consulté le 25 mars 2020.

¹¹ Paul Ardenne, *Extrême : esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006, 466 p.

¹² Dans *L'Ère de l'information*, le sociologue Manuel Castells faisait du goût du public pour cette production le symptôme d'une crise culturelle globale : « [L]a fascination collective de la planète tout entière pour des films d'action dont les protagonistes sont des acteurs du crime organisé [...] pourrait bien indiquer l'effondrement culturel de l'ordre moral traditionnel et la reconnaissance implicite d'une nouvelle société, faite d'identités

antisocial, aux antipodes des valeurs de l'État de droit ? Mais n'est-il pas aussi, d'après la philosophe française Sophie Djigo, un miroir de nos aspirations à l'épanouissement individuel et à la réussite sociale¹³ ? Et le « clan » ou la « famille » sont-ils des antithèses de la communauté démocratique, ou les reflets fantasmés de sociabilités désirées, en marge d'un espace politique violent et excluant ? À n'en pas douter, l'imaginaire mondialisé du crime définit, à l'instar des *Bas-fonds* étudié par l'historien Dominique Kalifa : « un terrain meuble, vague, où la réalité, la pire des réalités, a partie liée avec l'imaginaire, un terrain où le “social” est constamment redéfini par le “moral”, où les êtres de chair et de sang font corps avec les personnages de fiction¹⁴. » Savoir de quoi la traduction littéraire de cet imaginaire est le signe, ou le symptôme, aujourd'hui, voilà qui est en revanche plus difficile à démêler.

Tout ceci explique pourquoi l'engouement contemporain pour de tels récits, depuis peu relayé par la critique universitaire (nous y reviendrons) interroge. Fascination contemporaine pour la violence extrême et les conduites déviantes ? Ou manifestation d'un souci politique pour les marges de la réalité sociale et pour les mécanismes du pouvoir à l'heure d'un « retour » global de la littérature au matériau factuel et à des modalités dites « transitives »¹⁵ ? L'intrication des dimensions morale, politique, culturelle et poétique de ce problème rend celui-ci particulièrement difficile à étudier, ce qui nous oblige à restreindre le champ de l'analyse.

communautaires et de compétition sauvage, dont le crime global est une expression condensée. » [*The collective fascination of the entire planet with action movies where the protagonists are the players in organized crime [...] may well indicate the cultural breakdown of traditional moral order, and the implicit recognition of a new society, made up of communal identity and unruly competition, of which global crime is a condensed expression.*] Manuel Castells, *End of Millennium. The Information Age: Economy, Society and Culture. Volume III*, Oxford / Malden, Blackwell Publishers, coll. « Information age », 2010, p. 61-62.

¹³ « Plutôt que d'exemplifier des facultés exceptionnelles, la figure du gangster est une projection de notre réflexion sur notre rapport aux normes, de notre conscience du nécessaire conflit entre les désirs individuels et les règles communes, de notre désir de nous affirmer dans notre singularité, de ne pas être comme tout le monde, de ne pas disparaître dans une masse anonyme et indistincte. C'est ce souci moderne de se singulariser, d'affirmer son individuation contre ou en dépit de la contrainte des normes et de l'uniformisation des modes de vie, qui est l'une des raisons de la séduction que ces gangsters exercent sur nous. Ils incarnent la possibilité de se soustraire à l'impératif conformiste, de vivre une vie moins banale. » Sophie Djigo, *L'Éthique du gangster au cinéma : une enquête philosophique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 10.

¹⁴ Dominique Kalifa, *Les Bas-fonds : histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2013, p. 9.

¹⁵ Pour reprendre l'expression employée dans Bruno Vercier et Dominique Viart, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008, 543 p.

Ces préoccupations s'incarnent de manière tout à fait intéressante dans les pays confrontés à la fois à des crises de violence mafieuse et à un essor de la production culturelle et littéraire en lien avec le crime organisé. L'expansion spectaculaire de la violence armée, dans un contexte d'affrontements entre les gangs et l'État, inspire une littérature aux prises avec des formes de violence et de chaos social et politique difficiles à cerner, et qui invente pour cela des modes originaux d'accès à la violence. La Colombie et les pays d'Amérique centrale comme le Honduras, le Guatemala et le Salvador, touchés par les violences extrêmes des cartels de la drogue et des milices paramilitaires, offrent à la critique des cas paradigmatiques et aussi fort étudiés, que nous aurons d'ailleurs l'occasion de mentionner dans ce travail.

Ces préoccupations trouvent aussi à s'incarner dans les crises contemporaines de l'Italie et du Mexique, confrontés à deux phénomènes de grande ampleur : l'expansion spectaculaire d'un crime organisé aux ramifications mondialisées, mais aussi une crise du crédit démocratique, liée à la désillusion collective engendrée par la corruption et la violence, ainsi que par la déception des espérances engendrées par les processus de transition démocratique. Dans ces pays, le caractère politique des représentations littéraires du crime organisé se déclare en lien avec un contexte bien déterminé : une « guerre contre les cartels » menée par le gouvernement mexicain avec l'appui des États-Unis, qui bouleversa de façon profonde la société mexicaine avec l'élévation spectaculaire des taux d'homicides et de disparition à partir de 2007, et la lutte politique et institutionnelle contre la mafia en Italie, entre crises de violence mafieuse, qui débouchèrent sur l'invention d'instruments juridiques spécifiques, et initiatives de la société civile, notamment pour la promotion d'une « culture de la légalité » et la reconnaissance des victimes.

Ce contexte immédiat, dont nous aurons à étudier l'importance dans la production et la réception des œuvres, s'inscrit dans un cadre plus large de mutations politiques, sociétales et économiques, qui préoccupent les auteurs : l'adoption d'un système économique néolibéral, l'entrée dans le paradigme social et culturel de la postmodernité, en sont quelques-unes. Les crises de violence mafieuse à partir des années 1980 succèdent surtout à des séquences marquées par la violence politique des « années de plomb » en Italie et de la « guerre sale » au Mexique. Ces événements qui placent les mafias en tête de l'actualité obligent à réévaluer les paradigmes traditionnels régissant l'appréhension de la violence, puisque ces paradigmes étaient initialement conçus pour des cas de violence politique. L'évolution des paradigmes de la violence invite à penser autrement les modes de son déploiement et de sa régulation. De ce point de vue, le

caractère « politique », « infra-politique » ou « supra-politique » des violences mafieuses, pour reprendre la terminologie employée par Michel Wieviorka dans son ouvrage *La Violence*¹⁶, ainsi que la façon dont ces violences croisent d'autres violences (politiques, sociales, économiques...) font l'objet d'un questionnement transversal des œuvres.

Si les motifs des organisations criminelles étudiées dans ce corpus sont principalement économiques – ce en quoi leur violence se distingue du terrorisme d'extrême-droite, d'extrême-gauche ou djihadiste qui ne sera pas abordé dans ce travail – la violence mafieuse, qu'elle soit visible ou invisible, peut obéir à des motivations idéologiques. Surtout, elle ne s'exerce pas dans un domaine séparé du politique. Bien au contraire, l'une des problématiques communes à nos auteurs est celle d'une inscription structurelle des organisations criminelles dans l'organisation politique, économique et sociale des sociétés contemporaines. Une inscription, précisons-le, rendue possible par la puissance de conditionnement social, politique et économique des organisations criminelles, ce qui inquiète particulièrement les spécialistes du renseignement¹⁷. Mais il s'agit aussi, dans bien des cas, d'une inscription *autorisée* par le pouvoir légal, lorsque celui-ci trouve son intérêt dans la préservation de marges d'illégalité¹⁸, ou lorsque ce dernier coopère avec les acteurs non-étatiques pour gouverner « dans » la violence¹⁹. La configuration politique du pouvoir qui en découle, avec ses équilibres mouvants et sa complexité, ne peut manquer de nourrir la réflexion des auteurs. Or, cette configuration fait intervenir un phénomène criminel déjà très complexe et irréductible à sa seule dimension criminelle. La dimension socio-culturelle d'organisations chargées d'histoires et revêtues de symboles ne peut donc être ignorée des

¹⁶ Michel Wieviorka, *La Violence*, Paris, Hachette Littératures, 2005, 328 p.

¹⁷ « Si nous n'y prenons garde », alerte Jean-François Gayraud, commissaire général de la police nationale française et chercheur spécialiste en droit et en géopolitique du crime organisé, « les mafias seront de plus en plus *notre chose*. Leur présence engendre déjà une *criminalisation avancée* de certaines sphères politiques et économiques. Jusqu'au jour où, achevé, ce processus aboutira à une *confusion* quasi-parfaite entre les acteurs politiques et économiques légaux et les mafias. La distinction du légal et de l'illégal s'évanouira alors. Nos systèmes auront subrepticement changé de *nature*. » Jean-François Gayraud, *Le monde des mafias : géopolitique du crime organisé*, Paris, Odile Jacob, 2011, p. 314-315.

¹⁸ Didier Bigo et Michel Dobry, « Éditorial. L'interpénétration des jeux mafieux et politiques », *Cultures & Conflits*, n° 3, octobre 1991, p. 1-4.

¹⁹ Jacobo Grajales et Romain Le Cour Grandmaison (dir.), *L'État malgré tout. Produire l'autorité dans la violence*, Paris, Karthala, 2019, 276 p.

œuvres. Mafia, camorra et narcotrafic se présentent à l'étude chargés de leurs propres mythes, mais aussi transformés, réappropriés par l'écriture.

Le rapprochement entre l'Italie et le Mexique, en partie dicté par l'arbitraire des affinités personnelles et des compétences linguistiques, se justifie ainsi de trois manières : 1) par l'homologie des situations politiques des deux pays et des phénomènes systémiques qui s'y déroulent, en lien avec la criminalité ; 2) par l'analogie que nous pressentons entre les situations de la littérature italienne et de la littérature mexicaine face aux bouleversements des quarante dernières années, la figuration littéraire du crime organisé s'opérant dans une confluence remarquable avec la grande effervescence sociale, médiatique et politique autour de ce sujet ; 3) par la parenté de certains axes fédérateurs : marginalité, violence, pouvoir, engagement, travaillés par nos auteurs dans une perspective à la fois politique, éthique, et poétique²⁰. Et ce, au prisme de thèmes spécifiques au crime organisé, comme le contrôle du territoire, la normativité paralégale, l'infiltration dans la politique et l'économie et la politique, la subculture criminelle, thèmes qui jettent un nouvel éclairage sur les axes mentionnés plus haut.

Ces parallèles nous permettent de circonscrire le cadre chronologique de notre travail. Son *terminus a quo*, l'année 1991, année d'écriture du roman *Contrabando*, marque comme on sait la fin du monde bipolaire de la Guerre froide avec ses équilibres géostratégiques. Elle ouvre la voie à des phénomènes d'internationalisation de l'économie criminelle, d'interpénétration des économies légale et illégale, d'expansion des trafics et de privatisation de la violence, processus dont l'importance est de mieux en mieux comprise et prise en compte par les rapports officiels de la communauté internationale²¹. C'est à cette époque que l'économie, la géopolitique, mais aussi les gouvernements, s'intéressent de façon plus marquée au crime organisé dans sa dimension transnationale, interrogeant sa puissance de conditionnement politique et économique et cherchant les moyens d'y remédier. C'est aussi à cette époque que se déploient certains des grands paradigmes auxquels nous ferons occasionnellement référence dans cette étude : paradigme géopolitique de la « société en réseaux²² », paradigme économique néolibéral, paradigmes

²⁰ Tout en constituant l'objet des œuvres que nous étudions, sur le plan référentiel, le crime organisé, comme nous serons amenés à le vérifier dans ce travail, est aussi un prisme pour aborder des mutations plus globales.

²¹ Voir Fabrizio Maccaglia, Marie-Anne Matard-Bonucci et Alexandre Nicolas, *Atlas des mafias : acteurs, trafics et marchés criminels dans le monde*, Paris, Autrement, 2014, p. 8.

²² Manuel Castells, *La société en réseaux - Tome 1, op. cit.*

culturels de la « société liquide²³ » et de la « surmodernité²⁴ » en régime historique présentiste²⁵, qui déterminent l'expérience du temps et la représentation du social. Ce cadre très général nous permet d'aborder les liens entre l'esthétique des récits de crime organisé et le développement en visibilité des phénomènes criminels dont ils parlent, en suivant l'hypothèse d'une incidence du fond sur la forme, ou bien, dit autrement : d'une correspondance entre les formes de la criminalité étudiée et les formes des récits qui s'en emparent. Ce contexte global, qui sert de cadre général à notre analyse, se particularise fortement selon les pays étudiés. Ces derniers-précisons-le, ont acquis ces dernières années la réputation de « laboratoires » des processus sociopolitiques de la modernité tardive, si l'on se fie à l'historien Enzo Traverso²⁶ ou à la sociologue Jules Falquet²⁷.

Les récits de notre corpus sont ainsi aux prises non seulement avec l'actualité mondiale du crime organisé, mais avec des formes historiques déterminées de celui-ci, ainsi qu'avec une riche tradition littéraire et culturelle. Les organisations criminelles du Mexique et d'Italie, sur lesquelles il existe de nombreuses sources, ont fait l'objet d'une incomparable couverture par les médias, les sciences sociales et les arts. Les représentations des subcultures mafieuses d'Italie et du Mexique (ou plus précisément, des marges régionales de ces pays au sud de l'Italie et au nord du Mexique), déjà ambivalentes sur le plan politique et moral, sont accusées d'entretenir une confusion entre l'identité de ces régions et les stéréotypes culturels sur la criminalité. Ces représentations sont elles-mêmes des vecteurs de nouvelles pratiques esthétiques et sociales, entre réappropriations par le public et instrumentalisation idéologique, soit à des fins de stigmatisation

²³ Zygmunt Bauman, *La vie liquide*, traduit par Christophe Rosson, Paris, Pluriel, 2013, 266 p.

²⁴ Marc Augé, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1992, 149 p.

²⁵ François Hartog, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2015, 321 p.

²⁶ Si l'on pense à la manière dont elle a été interprétée depuis un siècle, on a toujours eu tendance à lire comme une anomalie, comme une espèce d'exception ce qui en réalité n'était qu'un laboratoire de tendances globales, devenues par la suite bien visibles ailleurs²⁶ Enzo Traverso, « L'Italie laboratoire de notre modernité politique. Entretien avec Enzo Traverso », *Tumultes*, vol. 53, n° 2, novembre 2019, p. 85.

²⁷ « [L]a nécessité d'analyser la situation du Mexique s'explique par l'importance de ce pays pour l'avancée du néolibéralisme à l'échelle planétaire, du fait de son rôle-clé dans la construction de l'hégémonie des Etats-Unis — dont il constitue historiquement un réservoir de main-d'œuvre, de matières premières et d'énergie [...]. » Jules Falquet, « Des assassinats de Ciudad Juárez au phénomène des féminicides : de nouvelles formes de violences contre les femmes ? », *Contretemps. Revue de critique communiste*, section Théorie, 1^{er} octobre 2014. En ligne : <https://www.contretemps.eu/des-assassinats-de-ciudad-juarez-au-phenomene-des-feminicides-de-nouvelles-formes-de-violences-contre-les-femmes/>, consulté le 1^{er} janvier 2022.

soit à des fins de publicité et d'auto-affirmation par les criminels. Dans ce contexte, la prolifération des figures issues des subcultures criminelles dans les œuvres revêt des significations complexes, qui ne pourront être ressaisies qu'à la croisée des discours sociaux, politiques et médiatiques à l'œuvre dans la désignation et dans la qualification du crime et des criminels.

De ce point de vue, les dates choisies comme *terminus a quo* (1991) et *terminus ad quem* (2012), année de publication des romans *Résister ne sert à rien*, *Campos de amapola* et *El lenguaje del juego*, bornent une séquence politique riche en événements, où se redéfinissent de façon décisive les rapports entre politique, crime et société, et qui ne s'est pas encore refermée. Cette période difficile est doublement marquée par les désillusions consécutives aux transitions de régime politique, et surtout par l'écllosion de nouveaux discours et de représentations sur les traumas collectifs qu'ont représenté les crises de violence mafieuse : renouveau historiographique, pratiques journalistiques, mobilisations collectives et bien entendu, émergence d'un corpus littéraire. Cinq ans après la tenue des Maxiproces de Palerme (1987), qui permirent la condamnation de nombreux chefs de Cosa Nostra et favorisèrent un renouvellement de l'historiographie et de la sociologie sur le phénomène, l'attentat de la Via Capaci et de la Via D'Amelio, où les magistrats du *pool* antimafia Giovanni Falcone et Paolo Borsellino perdirent la vie, produisit une émotion considérable. Ces attentats se détachaient d'un contexte politique troublé, en plein scandale de corruption mis au jour par les enquêtes de l'Opération « Mains Propres » et en pleine transition politique vers la Seconde République, qui mit fin à la domination des deux partis traditionnels, la Démocratie Chrétienne (DC) et le Parti Socialiste Italien (PSI). L'année 2006 vit coïncider deux événements majeurs de l'histoire littéraire et de l'histoire mafieuse : l'arrestation du chef de Cosa Nostra Bernardo Provenzano, et la parution du *Gomorra* de Roberto Saviano, enquête sur la camorra (mafia napolitaine) dévoilant une mafia ultraviolente, modernisée, réglée sur le modèle de gestion des entreprises capitalistes. Sur le plan littéraire, la période abordée par ce travail est celle de l'émergence des débats sur les « nouveaux réalismes » en Italie²⁸, débats qui englobent la réception des pratiques esthétiques d'hybridation générique et

²⁸ Silvia Contarini, Maria Pia De Paulis-Dalembert et Ada Tosatti (dir.), *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Massa, Transeuropa, 2016, 422 p.

formelle, entre fiction et non-fiction²⁹, et la production de nouveaux discours d'engagement et de contre-engagement, autour des littératures policières et documentaires.

Au Mexique, l'événement majeur qui polarise la production sur le narcotrafic est la « guerre contre la drogue » lancée au début du mandat du président Felipe Calderón. Dans un contexte de dégradation économique et sociale et de menaces grandissantes sur le droit d'informer, les crimes impunis, les disparitions quotidiennes, mais aussi les phénomènes extrêmes comme les décapitations, les morgues saturées de morts non identifiés, le féminicide et les « narco-fosses »³⁰ se cristallisent en lieux communs d'un pays saturé par la mort. Ce contexte de violence extrême favorise l'apparition de récits littéraires et audiovisuels qui, touchant de près ou de loin à ces thématiques, sont rapidement soupçonnés d'exploiter la violence du « narco » à des fins sensationnalistes. Si comme en Italie le marché a répondu à une demande culturelle issue de l'exceptionnelle circonstance sociale et politique, la littérature et le journalisme n'avaient pas manqué de s'emparer de ces thématiques bien avant l'éclatement des violences armées. Avant cette date, la concentration des organisations criminelles dédiées au trafic de drogue, les rivalités entre les cartels sur fond de corruption au plus haut niveau de l'État et la médiatisation de certains narcotrafiquants par la presse avaient fait l'objet d'une abondante littérature journalistique et romanesque. Les dates de publication de notre corpus mexicain s'échelonnent principalement dans la période 2008-2012, où éclatent certains des pires faits divers de la « guerre contre la drogue ».

Les questionnements qui émergent de la situation de la littérature mexicaine face à cette crise de violence concernent moins le réalisme et l'engagement, comme c'est le cas en Italie, que les pouvoirs de la littérature à rendre compte de cette catastrophe. Même si c'est de façons

²⁹ Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante: narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologne, Il Mulino, coll. « Le vie della civiltà », 2018, 454 p.

³⁰ Terme familier issu du mot-valise « *narcofosa* » en espagnol, qui désigne les fosses communes dans lesquelles sont retrouvés les restes des nombreux disparus pendant la « guerre contre la drogue ». Des enjeux politiques très forts se nouent autour de la localisation de ces fosses, ainsi que de l'identification des corps qu'elles contiennent, dans un climat politique trouble et dangereux pour les activistes qui se consacrent à leur recherche. Voir Marcela Turati, « Laboratorio contra el olvido », *Proceso*, Mexico D.F., 31 janvier 2019. En ligne : <https://www.proceso.com.mx/569849/laboratorio-contra-el-olvido>, consulté le 25 septembre 2020. Voir aussi, pour une cartographie des fosses communes répertoriées au Mexique, Alejandra Guillén, Mago Torres et Marcela Turati, « El país de las 2 mil fosas », *A dónde van los desaparecidos*, 12 novembre 2018. En ligne : <https://adondevanlosdesaparecidos.org/2018/11/12/2-mil-fosas-en-mexico/>, consulté le 06 octobre 2022.

différentes, les cas italien et mexicain mettent en jeu un certain rapport des formes narratives actuelles aux violences de l'histoire immédiate. Il conviendra donc d'analyser l'ouverture aux faits et à l'histoire, autant que les données formelles et stylistiques, des œuvres qui jaillissent de ce rapport. Nous parlons ici d'histoire *immédiate*, que l'historien français Jean-François Soulet théorise à la fois comme période : l'histoire récente, et comme travail impliquant la coexistence du chercheur avec son objet³¹. Les auteurs interrogent des phénomènes criminels au moment même de leur constitution et de leur émergence, ce qui les amène à s'interroger sur la raison de ces phénomènes, mais aussi à questionner leur propre démarche, à s'interroger sur la fonction qu'ils remplissent dans le dévoilement du crime, et sur la responsabilité qu'ils endossent. Leur approche peut donc se distinguer de la chronique, en distillant les événements ou en les déportant vers la métaphore, mais elle peut aussi s'en rapprocher, parfois au point de se confondre avec elle dans des formes hybrides empruntant leurs méthodes et leurs styles au journalisme et au roman. Nous verrons que cette démarche peut même parfois interroger, de façon réflexive, le geste du témoin et du chroniqueur, en l'inscrivant dans une fiction qui en fait ressortir la complexité. Ici se justifie encore la comparabilité des champs italien et mexicain³², puisque d'après Philippe Daros et Florence Olivier,

la question de la responsabilité morale et politique de l'écrivain à l'égard de l'usage qu'il fait de certaines formes de récit qui prétendent problématiser voire dénoncer la violence criminelle de l'histoire immédiate se pose avec acuité et de manière assez semblable dans les champs littéraires nationaux italiens et mexicains³³.

Dans ces pays, le récit de crime organisé qui s'écrit en réaction à l'histoire immédiate se publie aux côtés d'une profusion de discours critiques sur les rapports entre littérature et histoire

³¹ Jean-François Soulet, *L'histoire immédiate : historiographie, sources et méthodes*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Histoire », 2012, 215 p.

³² La comparaison n'est d'ailleurs pas tout à fait inédite, puisque dans sa thèse de doctorat en littérature comparée soutenue en 2018 à l'Université Johns-Hopkins, le chercheur étasunien Matteo Cantarello proposait un parcours chronologique et linéaire considérant l'évolution du crime organisé dans ces pays au XX^e siècle, au prisme de quelques romans publiés des années 1950 à nos jours. Voir Matteo Cantarello, « Dying Bodies and Living Citizens: Organized Crime in Contemporary Mexican and Italian Literature », Thèse de doctorat en littérature comparée, Johns Hopkins University, 2018.

³³ Philippe Daros et Florence Olivier, « Avant-propos », dans Philippe Daros et Florence Olivier (dir.), *Du roman noir aux fictions de l'impunité*, Paris, Indigo, 2014, p. 13.

immédiate, littérature et crime, littérature et mafia, dans des perspectives qui peuvent être tout aussi bien descriptives, au risque du catalogue des œuvres et des thèmes, que prescriptives sur le plan politique et moral. Si le narcotrafic et les mafias sont des phénomènes amplement documentés et fictionnalisés, ce qui pose d'ailleurs problème au moment d'établir un corpus, la présence du crime organisé dans la fiction contemporaine est aussi de plus en plus analysée par la production critique actuelle, justement en réponse au « boom » des représentations fictionnelles. Probablement du fait de l'absence d'une subculture criminelle aussi influente que celle de la mafia italienne, ou peut-être de la minoration politique et médiatique du phénomène mafieux en France, il s'agit dans la recherche en langue française d'un chantier récent et pleine construction. Une bibliographie en français, en grande partie parue pendant la période de rédaction de cette thèse, aborde depuis peu des domaines aussi divers que la culture littéraire et cinématographique³⁴, les études de médias et la traduction³⁵, et l'Observatoire du Récit Criminel de l'Université Nice-Côte d'Azur en est l'une des réalisations les plus récentes.

La relative rareté des études en français sur notre corpus, malgré le nombre croissant de travaux et d'œuvres accessibles, nous invite à nous appuyer sur les sources critiques italiennes et mexicaines, qui observent ces tendances de plus près et depuis plus longtemps. Par ce moyen, notre démarche préserve une étude des œuvres dans leur contexte initial, tout en s'autorisant à en faire ressortir des thèmes sous-jacents, qui sans la comparaison ne seraient pas forcément perceptibles. Pour éviter d'alourdir la présente introduction, nous réservons l'état de cette réception critique aux deux premiers chapitres, consacrés aux contextes de production et de réception ainsi qu'aux problèmes esthétiques et moraux soulevés par le récit de crime organisé. Nous espérons cependant avoir fait ressortir l'imbrication complexe d'enjeux esthétiques, mais

³⁴ Voir l'introduction d'un dossier des *Cahiers de narratologie* consacré aux représentations de la culture mafieuse : Manuela Bertone, Antonio Nicaso et Donato Santeramo, « Discours mafieux, culture mafieuse », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n° 36. Rhétorique et représentations de la culture mafieuse. Image, rituels, mythes et symboles, 2019. En ligne : <http://journals.openedition.org/narratologie/9588>, consulté le 07 janvier 2020. Voir aussi, pour les productions culturelles sur le narcotrafic : Emmanuel Vincenot et Gersende Camenen, « Présentation. Narcotrafic et productions culturelles mexicaines », *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n° 113. Narcotrafic et productions culturelles mexicaines. Les marchés de la littérature du XXI^e siècle, décembre 2019, p. 9-10.

³⁵ Giuditta Caliendo et Corinne Oster, « La traduction était presque parfaite : défis traductologiques autour de la criminalité », dans Giuditta Caliendo et Corinne Oster (dir.), *Traduire la criminalité: Perspectives traductologiques et discursives*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2020, p. 15-26.

aussi éthiques, politiques, culturels... se rattachant à une production qui fabule l'histoire secrète du crime organisé, tout en cherchant à la réinterpréter depuis le littéraire.

Problématique

Nous avons vu que les récits de crime organisé émergeaient d'une circonstance politique exceptionnelle et s'emparaient d'une histoire immédiate à la fois saturée d'images et enveloppée de silences, paradoxe sur lequel nous reviendrons. Notre objet n'est ni d'évaluer la correspondance des œuvres à la réalité qu'elles dépeignent, ni de décliner les thèmes récurrents qu'elles font apparaître. À travers la mise en relation des thèmes et des stratégies d'écriture, nous voulons mettre au jour une poétique spécifique à ce genre de récit, elle-même articulée à une politique de la littérature. Dans un contexte marqué par un tournant des études littéraires vers une appréhension éthique³⁶ de leur objet, et dans celui d'un intérêt de plus en plus marqué pour les formes d'enregistrement du présent sur les modes de l'enquête et du documentaire, le lexique de la réception nous invite souvent à envisager les récits de la violence comme des « réponses » voire des « ripostes » à celle-ci. À l'idée de littérature comme « réponse stratégique à une situation déterminée » chez Terry Eagleton³⁷ répond celle de « riposte » narrative à la violence chez Florence Olivier et Philippe Daros³⁸. À cette dernière fait aussi écho l'idée, proposée par Emmanuel Bouju dans *La Transcription de l'histoire*, du roman comme « réplique à un défi de l'expérience³⁹ ». De là une première interrogation sur les fonctions politiques et sociales de ce type de récit, en lien avec une poétique de transcription romanesque de l'histoire immédiate, et

³⁶ Voir, à ce propos, les nombreuses publications portant sur un « tournant éthique » des études littéraires et d'un renouvellement des approches morales de la littérature et de ses usages. Voir la conception ricœurienne de la littérature comme lieu de constitution d'une identité dans et par le récit (Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », n° 330, 2003, 424 p.), la réflexion sur les bienfaits collectifs d'un partage transitionnel des textes littéraires dans Hélène Merlin-Kajman, *Lire dans la gueule du loup : essai sur une zone à défendre, la littérature*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2016, 317 p., ou bien la mise au jour des apports de la littérature à la philosophie morale dans Jacques Bouveresse, *La connaissance de l'écrivain : sur la littérature, la vérité et la vie*, Marseille, Agone, 2008, 237 p.

³⁷ Terry Eagleton, *The Event of Literature*, New Haven, Yale University Press, 2013, 252 p.

³⁸ Philippe Daros et Florence Olivier, *op. cit.*

³⁹ Emmanuel Bouju, *La transcription de l'histoire : essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2006, p. 16.

donc l'étude des moyens rhétoriques, stylistiques et narratifs qu'elle convoque. Quelle différence peut-on poser entre une *réaction*, « à chaud et à vif⁴⁰ », à la violence et une *riposte* effectuée dans l'interprétation esthétique de cette violence ? Et quel rôle joue en cela le choix d'une modalité fictionnelle, factuelle, ou hybride ?

La question que nous posons est ici celle « du rapport établi entre événements traumatiques de l'histoire récente, voire de l'histoire en train d'advenir, et codes génériques [et] poétiques⁴¹ » qui empruntent à de multiples genres et à de multiples formes d'art. Dans le même temps, la focalisation du récit de crime organisé sur les acteurs de la violence, et l'assimilation partielle des discours, des symboles et des valeurs de ceux-ci permettent de croiser cette première question à celle de l'axiologie du récit, et donc du *distinguo* à opérer entre *représentation* et *apologie*. La réflexion sur la responsabilité morale des écritures se risquant au portrait des criminels et de la pègre été reposée à propos des séries, parfois accusées d'exploiter la violence de l'histoire immédiate et de « confort[er] une vision décomplexée du crime⁴² ». Mais cette réflexion a aussi été soulevée à propos de la littérature sur le nazisme et la guerre d'Algérie par Charlotte Lacoste dans son essai *Séductions du bourreau : négation des victimes*⁴³. Et on la trouvait déjà dans le célèbre réquisitoire de Varlam Chalamov contre la poétisation de la pègre par les écrivains romantiques, publié dans les *Récits de la Kolyma* sous le titre : « À propos d'une faute commise par la littérature »⁴⁴. Chalamov y pointait la responsabilité sociale et morale des écrivains qui, d'après lui, étaient tombés dans le piège mystifiant de la pègre, contribuant ainsi à mythifier son univers auprès des lecteurs et à en nier la violence concrète. Si la représentation littéraire du crime organisé et de ses membres actualise un problème ancien, celui de la fascination pour une déviance

⁴⁰ Yolaine Parisot et Charline Pluvinet, « Avant-propos. Force et vertu de la fiction face à l'histoire immédiate. Pour un récit transnational du temps présent », dans Yolaine Parisot et Charline Pluvinet (dir.), *Pour un récit transnational: la fiction au défi de l'histoire immédiate*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2015, p. 7-18. En ligne : <http://books.openedition.org/pur/52589>, consulté le 10 mai 2022

⁴¹ Philippe Daros et Florence Olivier, *op. cit.*, p. 12.

⁴² Manuela Bertone et Cécile Masoni, *Extension du domaine du récit criminel : mafias et transmedia. Journée d'études interdisciplinaire*. En ligne : http://unice.fr/laboratoires/lirces/fr/contenus-riches/documents-telechargeables/aac-je-20-11.2020?fbclid=IwAR1k7y3iun9-cj96BZtwYVSY6_6-LKybtmCGwHwdaN0MDCzGL7m0a55XH0, consulté le 10 novembre 2021.

⁴³ Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau : négation des victimes*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Intervention philosophique », 2010, 479 p.

⁴⁴ Varlam Chalamov, *Essais sur le monde du crime*, traduit par Sophie Benech, Paris, Gallimard, 1993, 192 p.

criminelle auréolée d'héroïsme, elle pose aussi la question de la responsabilité de l'écrivain face aux discours, qui peuvent être ceux de la pègre, et qui distinguent et hiérarchisent les acteurs de la violence et des victimes. La réponse apportée par les auteurs se caractérise souvent par un refus des schématismes et par une morale de la complexité (à ne pas confondre, toutefois, avec une représentation de l'ambiguïté morale des bourreaux, dont Charlotte Lacoste démontre qu'elle est équivalente à une héroïsation⁴⁵). En cela, la dimension politique, mais aussi éthique, de ces récits s'avère étroitement liée au choix des sujets (au sens d'individus) qu'ils rendent visibles et qu'ils font parler – des choix rendus d'autant plus sensibles et intéressants que les auteurs, souvent extérieurs aux univers sociaux dont ils s'efforcent de rendre compte, thématisent souvent leur propre différence culturelle et sociale par rapport à ces sujets. La présomption d'intentionnalité critique dans la saisie des phénomènes de crime organisé ne préjuge donc pas de l'efficacité sociale et politique de ces récits. Elle ne suffit pas à définir leur portée politique, puisque celle-ci se mesure au risque d'une rencontre de l'écriture avec l'altérité. Un survol du corpus nous apprend d'ailleurs que les formes que prennent la dénonciation du crime et la contestation des discours peuvent être extrêmement variées, y compris au sein d'un même pays. L'intention dénonciatrice, tantôt livrée dans l'œuvre, tantôt rejetée dans le paratexte, se dissimule parfois derrière des choix énonciatifs et formels déroutants : que dire par exemple, d'une œuvre comme *Malacarne*, récit à la première personne qui fait parler non seulement le mafieux au tribunal d'un Juge qui reste muet, mais la mafia elle-même au tribunal de l'Histoire, en se faisant prosopopée de l'organisation criminelle ?

Choix du corpus

Le choix d'un corpus restreint, binational, et limité à une dizaine d'œuvres, est le résultat d'un compromis entre la volonté de panacher les formes, pour produire un échantillon le plus représentatif possible des tendances du récit de crime organisé contemporain, et le besoin de d'analyser les œuvres en détail pour rendre justice à leur profondeur et à leur complexité. L'immensité du champ disponible nous obligeait à une sélection qu'il faut à présent justifier. Nous

⁴⁵ À propos des tortionnaires du régime nazi et de l'armée française pendant la guerre d'Algérie, Charlotte Lacoste met aussi en garde contre les stratégies narratives qui, au nom d'une prétendue « complexité », excitent un sentiment d'apitoiement pour les bourreaux. Voir Charlotte Lacoste, *op. cit.*

avons exclu les films et les séries et nous sommes concentrés sur des textes, notre étude portant sur des moyens proprement littéraires de diction et de mise en fiction du crime organisé. Nous avons écarté de notre analyse les romans policiers et les romans noirs, jugeant que malgré la parenté des thèmes, l'histoire de ces formes et la relative fixité des codes auxquels elles obéissent justifiait une étude à part, du reste déjà entreprise ailleurs⁴⁶. Nous n'avons pas intégré à cette étude des autobiographies de criminels, jugeant que l'intérêt des œuvres que nous étudions logeait précisément dans l'extériorité des auteurs par rapport aux mondes qu'ils décrivent, dans la mesure où elle les oblige à construire un point de vue, et à risquer leur autorité dans cette situation d'énonciation.

C'est la réception critique et universitaire immédiate, en Italie et au Mexique, qui a orienté le choix des œuvres, d'abord parce qu'elle pointe l'exemplarité ou la singularité de celles-ci, offrant ainsi des points d'ancrage à notre étude, et ensuite parce qu'en régime contemporain, le simple commentaire des œuvres par la critique, dès qu'il atteint une certaine portée, les institue en références à imiter ou à dépasser. De chacun des romans du corpus, il a ainsi été dit qu'il était le « grand » roman de la mafia ou du narcotrafic, comme ces « chefs-d'œuvre inconnus » redécouverts sur le tard et élevés en références cardinales du roman du narcotrafic que sont *Contrabando* et *Les Travaux du Royaume*. La position décalée qu'occupent ces œuvres dans le corpus de la « narcolittérature », liée au traitement esthétique qu'ils proposent de la violence et au dépassement des stéréotypes sur le narcotrafic, joue toujours un grand rôle dans la reconnaissance de leurs qualités esthétiques et politiques. Présenté par Víctor Hugo Rascón Banda (1948-2008), dramaturge mexicain renommé, au prix Juan Rulfo du premier roman, qu'il remporte, le roman *Contrabando*, écrit en 1991, ne sera pourtant publié qu'après la mort de son auteur en 2008. Le contexte des violences armées joue un grand rôle dans la réception et la reconnaissance de ce texte, bientôt considéré comme exemplaire dans son approche poétique, teintée d'autobiographie, du narcotrafic et des vies qu'il emporte avec lui⁴⁷. Cahier d'un retour au pays natal, le temps de quelques vacances que prend le narrateur pour réfléchir à un scénario de film,

⁴⁶ Claudio Milanesi, « Introduction », *Cahiers d'études romanes. Revue du CAER*, n° 9. Subvertir les règles : le roman policier italien et latino-américain, décembre 2003, p. 3-9.

⁴⁷ Diana Palaversich, « El boom de la narconarrativa y *Contrabando* de Víctor Hugo Rascón Banda como la obra maestra del género », dans Ainhoa Vásquez Mejías (dir.), *Narcocultura de norte a sur: una mirada cultural al fenómeno del narco*, Mexico D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, p. 47-61.

Contrabando narre, sous la forme du journal tenu par le narrateur, la rencontre de celui-ci avec la violence des narcotrafiquants et des forces de l'ordre, dirigée contre les habitants d'un bourg voué à la destruction. Tandis que *Contrabando* est pratiquement inconnu en France (et d'ailleurs épuisé chez son éditeur, Planeta), *Les Travaux du Royaume* a été mis au programme de l'agrégation d'espagnol en 2013, pour la question de littérature suivante : « pouvoir de la violence, violence du pouvoir ». Les sources critiques en langue française sont donc bien plus nombreuses, même si, dans le cadre posé par l'inscription du roman au programme des concours, elles rapportent souvent les thèmes du roman à sa dimension politique : une allégorie politique, sur fond d'exploration de l'univers du narcotrafic se terminant par la chute du chef du cartel. La fable allégorique de Yuri Herrera (*1970) est pourtant susceptible de plusieurs lectures, qui ne s'opposent pas à une lecture contextuelle, mais qui plutôt l'approfondissent et la complexifient.

C'est un peu à la manière de Yuri Herrera, mais sur un mode humoristique, que Daniel Sada transpose l'action de son dernier roman, *El lenguaje del juego*, dans un *País Mágico* [Pays Magique] au lieu d'un *México* [Mexique] réaliste. Daniel Sada (1953-2011), l'une des voix les plus originales du roman mexicain, est peu connu et traduit en France, malgré la consécration publique et critique internationale de *L'Odyssée barbare* (2002) et de *Presque jamais* (Prix Herralde du meilleur roman 2008). *El lenguaje del juego* est le dernier roman de son auteur. Il s'agit du récit de la désintégration du village fictif de San Gregorio, mis à sac par plusieurs bandes criminelles qui s'y disputent le contrôle du trafic de drogues. Cette désintégration se double de celle d'une famille mexicaine banale, les Montaña, dont les enfants rejoignent les organisations criminelles locales.

Pour représenter le genre de la chronique, nous avons choisi l'œuvre d'une Mexicaine d'adoption, *Campos de amapola antes de esto* de Lolita Bosch, née en Catalogne en 1970. Ce texte composite, rédigé en hommage aux victimes du narcotrafic et au journaliste mexicain Jesús Blancornelas, associe à l'entreprise mémorielle une dimension pédagogique, en retraçant sous forme de « roman », comme l'indique la couverture, cent ans d'histoire du narcotrafic au Mexique. La dimension totalisante de cet ouvrage nous inspire le parallèle avec un incontournable de la littérature italienne sur la mafia, *Gomorra* de Roberto Saviano (*1979), paru en 2006. Composite et inclassable sur le plan générique, l'ouvrage se présente comme la conjonction d'un témoignage personnel, d'un reportage littéraire, d'une dénonciation aux accents prophétiques, et d'une tentative de saisie totalisante des ramifications de la camorra à travers le monde. Son auteur a accédé à une célébrité internationale, la publicité de son ouvrage lui ayant valu des menaces de

mort de la part de la camorra. Auréolé par ce succès et inséparable de la figure de son auteur avec laquelle il se confond, l'ouvrage a la particularité d'avoir acquis le double statut de référence littéraire et de source pour les journalistes et les sociologues. Cette conjonction des visées politiques et esthétiques au sein d'une œuvre hybride et affichant son ambiguïté générique est un dénominateur commun fort qui justifie le rapprochement des deux œuvres.

La retentissante enquête de Saviano sur la camorra, adaptée au théâtre, au cinéma et à la télévision, fut célébrée à sa sortie, avant que des accusations (en partie fondées) de plagiat n'entachent la réputation de l'auteur, et que ne soient interrogés le rapport de Saviano à ses sources. Événement littéraire et médiatique, qui participa grandement à accroître l'intérêt pour les poétiques non-fictionnelles en Italie, cette enquête trouve un contrepoint intéressant dans une autre œuvre hybride : *Sandokan. Storia di camorra* de Nanni Balestrini (1935-2019), pour laquelle Saviano a d'ailleurs rédigé une préface. Si Saviano est le benjamin de notre corpus, Balestrini, grande figure de la *neovanguardia* des années 1960, en est le doyen. Auteur de poèmes et de romans politiques engagés associant des thèmes révolutionnaires à une radicale expérimentation formelle, cet auteur représente une tradition de l'engagement littéraire très distincte de celle de Saviano. Il propose avec *Sandokan* une histoire de l'ascension et de la chute des grands chefs du clan des Casalesi, doublée du témoignage d'un habitant ordinaire de la province de Caserte, derrière la voix duquel l'auteur s'efface entièrement. Tout en abordant des faits identiques à ceux traités par la chronique de Saviano (les deux œuvres ayant d'ailleurs paru pendant la tenue du procès Spartacus, grand procès des chefs de la camorra dont les verdicts furent rendus en 2010), le rendu de l'histoire immédiate et la poétique du témoignage sont très éloignés du style de Saviano.

L'hybridité générique est aussi de mise dans les romans de Walter Siti, que nous traitons, sur l'indication d'Emmanuel Bouju⁴⁸, comme un diptyque sur le sommet et la base de l'économie mafieuse. *Résister ne sert à rien* (2012) est le récit de la rencontre entre l'auteur, Walter Siti, et un as de la finance, propriétaire d'un *hedge fund* qui lui demande, en échange du rachat de sa maison en train de crouler, d'écrire l'histoire de sa vie. La biographie de Tommaso, entrecoupée de

⁴⁸ « Tommaso » – le héros de *Résister ne sert à rien* – « y incarne le revers exact de l'«homme endetté» qu'analyse Maurizio Lazzarato et dont *La Contagion* fait quant à elle l'anatomie : il est le dépositaire d'un crédit infini – envers de la dette infinie du sujet démocratique. [...] On remarquera d'ailleurs, quant à la parenté des deux romans, une scène qui leur est commune : celle de la liquidation mafieuse punitive, opérant dans les deux cas comme une sorte de foyer parabolique du récit. » Emmanuel Bouju, « Survie mode d'emploi », *Critique*, vol. 867-868, n° 8, Minuit, 2019, p. 758-759.

scènes sur la progression du roman et le développement de l'amitié entre les deux hommes, s'interrompt lorsque sont révélés les liens de Tommaso avec la mafia, révélation qui change les données du pacte et la forme du récit. Le roman évolue vers l'essai pour décrire les rapports entre finance et mafia et pour dénoncer la subversion du contrat démocratique qu'elle engendre, par le conditionnement du politique par les puissances de l'argent. Paru en 2008, *La Contagion* se situe pour ainsi dire à l'opposé du spectre, auprès des habitants des *borgate* (banlieues populaires) romaines, ghetto postmoderne où l'auteur déploie une galerie de personnages survivant aux frontières de l'illégalité. Si le roman ne met pas directement la mafia en scène, il complète la réflexion de *Résister ne sert à rien* sur le conditionnement mafieux de l'économie, en s'intéressant particulièrement aux destinées de Marcello, consommateur de cocaïne, et de Mauro, prête-nom pour des sociétés-fantômes servant au blanchiment d'argent sale par la mafia.

Puisque les quatre romans évoqués ci-dessus s'intéressent aux « nouvelles mafias » de la Péninsule, dont le développement se règle sur celui de l'économie néolibérale, et pour faire le pendant aux récits mexicains, il nous restait à choisir un roman sicilien revisitant, pour le déconstruire, le mythe culturel de Cosa Nostra et l'histoire de son édification. Figurée comme parole à la fois excessive et impossible (le narrateur étant supposé mort, comme le Juge auquel il parle) l'énonciation mafieuse y brasse la mémoire historique pour la convertir en mythe. Publié en 1998 en Italie, où il est réédité en 2015⁴⁹, *Malacarne* est traduit en français à Montréal en 2007⁵⁰. Il est très favorablement accueilli par la critique. En 1999, le critique Filippo La Porta souligne l'originalité de son style, « apocalyptique et hyperréaliste, métaphysique et dantesque », et lui reconnaît « une puissance expressive insolite dans le récit contemporain⁵¹ ». L'écrivain Jérôme Ferrari, qui préface la réédition en français de ce roman chez Noir sur Blanc⁵², salue dans plusieurs articles un « tour de force » littéraire, qui invente « une langue extraordinairement poétique,

⁴⁹ Giosuè Calaciura, *Malacarne*, Milan, Baldini & Castoldi, 2015, 160 p.

⁵⁰ Giosuè Calaciura, *Malacarne*, traduit par Lise Chapuis, Montréal, Les Allusifs, 2007, 173 p. « Les Allusifs » ont également publié beaucoup de traductions de littérature latino-américaine en lien avec la violence contemporaine, notamment les romans *Déraison*, *Effondrement* et *L'Homme en armes* de l'écrivain hondurien Horacio Castellanos Moya, ce qui plaide pour un rapprochement de ces littératures de la violence à l'échelle internationale.

⁵¹ « *apocalittico e iperrealistico, metafisico e dantesco [...] una potenza espressiva insolita nella narrativa attuale.* » Filippo La Porta, *La nuova letteratura italiana*, Turin, Bollati Boringhieri, 1999, p. 288.

⁵² Giosuè Calaciura, *Urbi et orbi suivi de Malacarne*, traduit par Lise Chapuis, Lausanne, Noir sur Blanc, 2017.

baroque, métaphorique, solennelle, qui ne semble pas en phase avec [son] sujet⁵³ », mais qui « n'édulcore cependant rien de l'horreur de son récit et n'en dissimule ni la bassesse ni la vulgarité⁵⁴ ».

Déroulement de l'étude

L'analyse de ces récits, qui n'exclut pas certaines incursions ponctuelles dans d'autres œuvres, fait apparaître un premier point commun. S'ils font bien apparaître le crime organisé dans sa matérialité historique, et en font donc ressortir certaines caractéristiques vérifiables dans le monde réel, la construction textuelle de cet objet se donne presque toujours à lire comme impossible. Elle fait souvent jouer les figures du vide ou de l'excès. Dans *Gomorra*, les « mécanismes » de l'économie que l'auteur suit à la trace l'amènent à contempler une béance : « un trou dans la mappemonde » (*Gomorra*, 16-17), un « trou noir » (*Gomorra*, 55-56). Dans *Les Travaux du Royaume*, et son Palais labyrinthique, des issues secrètes se dissimulent derrière des portraits du Roi et les intrigues se nouent derrière des portes closes, ou bien à peine entrebâillées. Dans *Contrabando*, il est impossible de différencier les policiers des « narcos ». La difficulté de ce dire littéraire du crime organisé est réflexivement intégrée comme thème et comme enjeu du récit, soit sur le mode du « comment dire cela ? », soit à travers une mise en abyme permettant une représentation problématisée de l'écriture au contact du monde. Quelque chose se dérobe à la saisie par l'écriture ; celle-ci en tente néanmoins la circonscription, la formulation, pour en proposer ne serait-ce que l'esquisse : un « tableau d'ensemble » (*Résister*, 228), une « carte raisonnée » (*Contagion*, 326). Les trois parties de notre étude, étroitement reliées l'une à l'autre (ce qui pourra, à l'occasion, nous amener à revenir sur une même citation pour en éclairer d'autres aspects), articulent trois niveaux d'interprétation de ce défi représentationnel, de cette difficulté à dire un monde qui, déjà représenté de mille façons, se performe parfois lui-même comme représentation.

⁵³ Propos recueillis par Sabine Audrerie, « Le livre de chevet de l'écrivain Jérôme Ferrari », *La Croix*, 20 juillet 2018. En ligne : <https://www.la-croix.com/Culture/Le-livre-chevet-lecrivain-Jerome-Ferrari-2018-07-20-1200956480>, consulté le 17 novembre 2021

⁵⁴ Jérôme Ferrari, « Jérôme Ferrari depuis l'île de beauté », *Décapages*, n° 54, hiver 2016.

La première partie, « L'inscription littéraire du crime organisé », propose d'entrer dans les textes par l'élucidation de leur contexte immédiat de production et de réception. Elle détaille les contextes de crises, de violence et de recompositions du champ politique qui font l'objet des intrigues des romans du corpus. Elle montre également comment ces bouleversements ont conduit à des interrogations sur la capacité des œuvres littéraires contemporaines à renseigner de façon adéquate leurs lecteurs sur les processus historiques et sociaux qu'elles représentent. Non sans valoriser ou disqualifier certaines de ces formes, la réception immédiate des récits de crime organisé pose la question de la résistance (ou de la porosité) que de tels récits peuvent offrir à d'autres discours perçus comme dominants. Elle rend aussi compte des tensions qui peuvent apparaître dans le rapport de la littérature avec la vérité historique, tout en questionnant la qualité des interprétations que de tels textes peuvent offrir de leur objet. L'analyse des enjeux historiographiques, sociologiques, mais aussi juridiques, politiques et moraux, qui se rattachent à la définition du crime organisé dans chacun de ces pays nous permettra de montrer comment ces enjeux traversent à la fois nos récits et les jugements portés sur les textes. C'est précisément parce qu'ils manifestent les grands problèmes économiques et politiques du temps, que la réception rend ces textes justiciables de critères autres qu'esthétiques. Il nous faudra alors analyser les modes d'appropriation de l'histoire immédiate dans ces récits, en tenant compte de leur ancrage factuel, mais aussi des transformations qu'ils font subir à leur référent. La typologie de ces modes d'appropriation, entre fiction et non-fiction (dans des pays où l'évolution de ces formes a été très différente) nous permet de dégager l'importance de la fiction de témoin oculaire, qu'Emmanuel Bouju rattache au paradigme contemporain du roman « historique ». Fictionnelles ou factuelles, les approches de nos auteurs, ancrées dans les enjeux politiques et sociaux propres à leur objet, abordent ce dernier selon certains angles, et en adoptant certains biais, qu'il nous faudra expliciter. Outre la hantise d'une fin de l'autorité politique et celle d'une substitution de la relation économique au contrat politique, ces textes offrent aussi une certaine image du temps politique, tel que les auteurs le voient subvertis par les mafias, entre répétition cyclique et accélération vers la destruction.

La seconde partie, « Poétique du récit de crime organisé », étudie la transposition des nombreux thèmes de ces récits en figures, susceptibles de rendre compte à la fois de la complexité du crime organisé et des stratégies textuelles et narratives que lui opposent les textes. Trois figures – l'innommable, l'illisible et l'indicible – circonscrivent, par la négative, une facette

chacune de l'expérience historique et sociale dont rendent compte les auteurs : la violence extrême et ses effets sidérants, l'opacité des crimes et la dilution des responsabilités, l'obligation du silence et la mise sous séquestre de l'information (l'*omertà*). Cette terminologie *ad hoc* ne prétend pas rendre compte d'une réalité de l'expérience concrète, mais de décrire les aspects d'une poétique narrative. Elle nous permet de relier l'écriture du donné historique et social à des procédés narratifs et stylistiques. On s'intéressera par exemple aux façons contrastées dont les œuvres répondent au trauma de la violence extrême : par le déploiement d'une plainte, par l'ellipse, sur le mode du « vous savez bien », ou par une surcharge de pathos. On s'intéressera également à la façon dont les récits proposent, pour dire le brouillage du monde, des configurations textuelles et narratives déroutantes, non-linéaires, et dont le principe qui en assure la cohésion ne se donne pas de manière évidente. Nous verrons enfin comment la contrainte de l'*omertà* conduit les auteurs à réfléchir à la question du témoignage et à la fonction de divulgation de leur propre écriture. Les figurations variées de l'auteur comme prophète, de l'auteur comme témoin, mais aussi de l'auteur sous contrat ou de l'auteur-espion, passant les témoignages en contrebande, nous semblent constituer un nœud important de cette poétique.

En s'appuyant sur ces constats, notre troisième partie, « Éthique du récit de crime organisé », s'emploie à mettre au jour des questionnements éthiques et politiques qui seraient propres, non aux objets représentés, ni même à la façon de les représenter, mais à l'énonciation littéraire. De quelle puissance d'engagement et de quel pouvoir d'élucidation ces textes se réclament-ils ? Sur quelles exigences, éthiques autant qu'artistiques, les auteurs fondent-ils leurs discours, leur *ethos*, leur « posture » au sens que Jérôme Meizoz donne à ce terme, et de quelles ambiguïtés, le cas échéant, entourent-ils cette posture ? Cette partie proposera un parcours entre des positions explicites d'engagement et de désengagement, pour aborder des stratégies plus complexes, ancrées dans la poétique du récit « istorique ». La réflexion de fond des œuvres porte, comme on le verra, sur la place des narrateurs dans une économie des discours sur le crime organisé. Cette place figurée de bien des manières dans l'œuvre (notamment des métaphores spatiales) amène les auteurs à revisiter les lieux communs sur le crime, pour réfléchir à leur usure et possiblement aux vertus de leur captation par l'écriture.

Les auteurs du corpus ne proposent guère de solutions pratiques pour sortir des impasses politiques, économiques et sociales qu'ils constatent. En dépit des proclamations de Saviano sur l'efficacité concrète de l'écriture contre le pouvoir criminel (discours qu'il conviendra

d'interroger en regard de ce que proposent les autres auteurs), c'est un sentiment d'inquiétude, d'impuissance qui domine. Le motif narratif de la fuite clôt un nombre significatif des romans du corpus : le narrateur de *Sandokan* ne retourne plus dans son village ; le narrateur de *Contrabando* reçoit de sa mère l'ordre de ne plus jamais revenir à Santa Rosa ; le chanteur des *Travaux du Royaume* retrouve sa liberté en fuyant le Palais, mais c'est pour perdre aussitôt l'amour ; Tommaso et Gabry, dans *Résister ne sert à rien*, s'envolent vers d'autres cieux incertains tandis que Candelario abandonne ses parents à une mort certaine dans *El lenguaje del juego*. Nous pensons néanmoins que l'échec représenté dans la fiction y figure comme le reflet dégradé d'un pari sur les ressources de l'écriture. Pari qui est aussi un risque : pas forcément le risque réel, assumé par Saviano dans son engagement contre la mafia, mais un risque éthique, pleinement assumé par ces écritures qui affrontent, à chaque page, le danger de flatter l'objet qu'elles se donnent ou de succomber à sa séduction. Comme l'écrivent Yolaine Parisot et Charline Pluvinet dans l'introduction d'un volume récent consacré aux écritures littéraires de l'histoire immédiate, « [l]a force et la vertu de la fiction face à l'histoire immédiate résideraient [...] sans doute dans cette propension de la littérature, non seulement à intégrer son autre, mais aussi à affronter ses propres contradictions.⁵⁵ » La double exigence esthétique et éthique que revendiquent ces textes est à la mesure des risques assumés par cette écriture. Mais aussi de la chance qu'offre cette littérature à ses lecteurs, en dépit de la complexité de ses objets : celle de « nous exposer à notre rapport à la langue, à l'imaginaire, comme à quelque chose qui nous permet de mieux respirer, de faire des associations complexifiant notre rapport au monde⁵⁶. »

⁵⁵ Yolaine Parisot et Charline Pluvinet, *op. cit.*, p. 18.

⁵⁶ Victor Toubert, « « La littérature n'est pas un ensemble de textes mais un type de partage », entretien avec Hélène Merlin-Kajman », *TRANS-. Revue de littérature générale et comparée*, n° 22, Presses Sorbonne Nouvelle, septembre 2017. En ligne : <http://journals.openedition.org/trans/1689>, consulté le 19 novembre 2021.

PREMIÈRE PARTIE.

L'INSCRIPTION LITTÉRAIRE DU CRIME ORGANISÉ

Introduction

Poser les enjeux d'une représentation littéraire du crime organisé en Italie et au Mexique dans toute sa complexité impose un premier détour par les « coulisses du littéraire ». Le contexte est tout ce qui définit la situation du corpus dans une histoire politique, marquée par la violence institutionnelle et paralégale ; dans une histoire culturelle, marquée la circulation d'une sémiotique mafieuse à travers les images et les discours ; et enfin, dans une histoire littéraire dont les relations complexes avec le crime organisé doivent être clarifiées. En précisant ces coordonnées historiques, culturelles et littéraires, nous expliquerons les enjeux sémantiques se rattachant à la définition des termes de « crime organisé », de « mafia » et de « narcotraffic », dont les définitions, parfois imprécises et galvaudées, sont pourtant susceptibles de se constituer en norme, au point d'influencer l'imaginaire collectif et d'orienter la décision politique⁵⁷. C'est la politisation de la question mafieuse, polarisée entre dénonciation des mafias et critique des institutions dans un contexte de crise de violence homicide, qui permet de définir les grandes orientations du récit de crime organisé contemporain et les données de sa réception parfois polémique en Italie et au Mexique. Ce contexte permet de mieux cerner le processus actuel de recodification du roman à thème criminel en Italie et au Mexique, entre métamorphoses des anciens topiques associés aux mafias, d'une part, et intégration de l'actualité du crime organisé transnational, d'autre part.

L'ancrage factuel des récits du corpus traduit, à partir de là, les préoccupations des auteurs pour une histoire immédiate chargée de violences et de mystères. Cette appropriation, à l'ère d'un « tournant factuel » de la littérature dont les expressions se particularisent fortement selon

⁵⁷ « Souvent, c'est la perspective morale et les objectifs politiques plutôt que la définition légale qui guident l'utilisation publique du terme "crime organisé". » Gabriel Kessler, « Crime organisé et violence en Amérique latine et dans les Caraïbes », *Problèmes d'Amérique latine*, vol. 76, n° 2, 2010, p. 5-23.

le pays étudié, pose plusieurs problèmes méthodologiques. Tout d'abord, les contaminations réciproques entre les textes factuels et la réalité dont ils rendent compte influent sur l'appréhension de la factualité des textes, tandis que le thème mafieux se prête à des expérimentations hybrides à la croisée du factuel et du fictionnel qui brouillent les catégories génériques. Une typologie des modes d'appropriation de l'histoire mafieuse, entre chronique, roman de non-fiction, autofiction et roman de fiction allégorique, nous permet de différencier les façons dont les auteurs cherchent à rendre leur intelligibilité aux événements et aux univers dont ils parlent. La fictionnalisation de la position de témoin, en marge du paradigme « historique » de la fiction contemporaine, dans des formes souvent autofictives, offre un cas de figure particulièrement intéressant à étudier.

À partir de là, le chapitre 3 décline, non pas les thèmes principaux du corpus, mais les prismes à travers lesquels ces thèmes en lien avec la criminalité organisée, soit la diffusion du pouvoir dans l'économie contemporaine, la violence extrême et la précarité... sont abordés. Sans réduire les romans à l'illustration de telle ou telle théorie politique, il s'agit d'explicitier les paradigmes auxquels les auteurs, parfois implicitement, se réfèrent dans leur mise en texte et en récit du pouvoir criminel. La requalification du crime organisé en phénomène de pouvoir n'entraîne pas seulement la mise en œuvre de protocoles d'élucidation (où l'hybridité générique joue d'ailleurs un rôle important). Elle entraîne une réinterprétation de l'espace national, de nouvelles appréhensions de la marginalité politique et sociale, et une réflexion de fond sur le devenir politique et social de l'Italie et du Mexique. Les figures de la fragmentation et de l'accélération, associées aux thèmes du *post-* et de la *fin*, colorent l'interprétation de la criminalité contemporaine par les auteurs et l'inscrivent sous le signe de la modernité liquide.

Chapitre 1. Les clés contextuelles

Introduction

Avant de nous intéresser aux caractéristiques génériques de notre corpus et de préciser les perspectives qui orientent le traitement des réalités criminelles, il convient de définir l'objet de ces récits et d'aborder les multiples enjeux qui se rattachent à sa mise en texte. Quelles réalités sociales et historiques les textes de notre corpus s'intéressant au « crime organisé », au « narcotrafic » et à la « mafia » mettent-ils en scène ? De quelles questions politiques, juridiques et morales touchant au droit, à la légalité et à la souveraineté s'emparent-ils ? Il convient ici de souligner l'importance d'une lecture informée des enjeux historiques et politiques immédiats. Comme l'indique Gérard Peylet dans l'introduction des actes du colloque « Violence et écritures, violence de l'affect, voix de l'écriture » organisé par le LAPRIL les 7, 8 et 9 décembre 2006 :

Les recherches sur les représentations de la violence ne sont pas inséparables des sciences du réel. Réalité et image sont incluses dans les investigations. Il est indispensable d'étudier quelle réalité est reproduite, quels aspects sont transformés, symbolisés, mythifiés, intéressant de comprendre la relation de la représentation au référent⁵⁸.

Comme nous l'avons dit en introduction, il existe des analogies entre les situations italienne et mexicaine, comme l'expansion et la professionnalisation du crime, la banalisation de la cruauté, la diversification sociale et économique des profils « mafieux », ou l'insertion des mafias dans les dynamiques internationales de la « société en réseaux »⁵⁹. Ces analogies rendent comparables non seulement les problèmes auxquels font face les deux pays, mais aussi leurs littératures, confrontées aux métamorphoses contemporaines du crime et de la violence. Nos

⁵⁸ Gérard Peylet, « Liminaire », dans Sandrine Bazile et Gérard Peylet (dir.), *Violence et écriture, violence de l'affect, voix de l'écriture*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Eidolon », 2020, p. 7-11, paragr. 2. En ligne : <https://books.openedition.org/pub/25751>, consulté le 02 octobre 2022.

⁵⁹ Manuel Castells, *L'Ère de l'information. 3, Fin de millénaire*, traduit par Jean-Pierre Bardos, Paris, Fayard, 1999, 492 p.

récits mettent surtout en évidence un certain rapport constitutif entre crime organisé, économie et politique, qui constitue le fond de la réflexion des auteurs.

Les différences entre les réalités criminelles des deux pays sont néanmoins multiples. Elles tiennent à l'ancrage historique des formations criminelles qui y opèrent et aux difficultés conceptuelles qui se rattachent à leur définition. Ces différences tiennent aux modes de constitution et d'organisation des formations criminelles, à leurs rapports avec d'autres sphères sociales et politiques, mais aussi aux moyens progressivement mis en œuvre pour lutter contre elles, entre répression armée, création d'un arsenal législatif spécifique, et mobilisations de la société civile. Par ailleurs, l'imaginaire criminel évolue dans l'histoire et n'atteint pas aux mêmes époques les littératures de ces pays. L'essor des publications journalistiques et littéraires liées au narcotrafic au Mexique date des années 1980⁶⁰, mais c'est très récemment que la notion de « narcolittérature » s'est imposée au Mexique pendant les années 2000⁶¹. La littérature italienne sur la mafia et sur la camorra, en revanche, est presque aussi ancienne que le phénomène lui-même, bien qu'elle ne commence à être étudiée sous cet angle qu'à partir des années 1970 par des universitaires⁶², mais aussi par des écrivains comme Leonardo Sciascia et Vincenzo Consolo.

C'est à partir de ces données que nous tenterons de comprendre les contextes de production et de réception des textes de notre corpus, ainsi que le lien que ceux-ci entretiennent avec les crises de violence mafieuse survenues au tournant des années 1990 et 2000. Comme il s'agit de récits qui traitent d'événements appartenant à l'histoire immédiate, nous verrons que les dimensions éthiques et esthétiques d'une représentation du crime et de la violence au Mexique et en Italie ne peuvent pas être dissociées des discours qui constituent, au sein des sociétés que nous étudions, les organisations criminelles en « problème » à résoudre ou en « urgence » à laquelle répondre⁶³. L'étude de notre corpus ne peut pas se passer d'une réflexion les rapports du texte

⁶⁰ Lancelot Cowie, « El imperio del narcotráfico en la novela mexicana de este fin de siglo », *Cuadernos Americanos*, n° 86, 2001, p. 49-54.

⁶¹ Diana Palaversich, « La narcoliteratura del margen al centro », *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, vol. 15, n° 43, décembre 2009, p. 7-18.

⁶² Pietro Mazzamuto, *La mafia nella letteratura*, Palerme, Andò, 1970, 197 p. ; Antonio Altomonte, *Mafia, briganti, camorra e letteratura*, Milan, Pan, coll. « Il Timone », 1979, 134 p.

⁶³ En référence aux travaux du sociologue Murray Edelman, le politologue français Gilles Favarel-Garrigues définit la notion de « problème » comme « une situation préoccupante » qui « focalise l'attention sur un nom désignant une situation indésirable ou une menace pesant sur le bien-être », et qui « constitue un enjeu politique du fait des

avec son contexte historique, politique, discursif, culturel, soit d'après Alain Trouvé : « les conditions socio-historiques de production de l'écrit », et dont l'étude doit permettre « la mise au jour de processus subjectifs de déplacement et de fragmentation⁶⁴ ».

L'objet de ce chapitre n'est pas de retracer toute l'histoire des politiques publiques contre le crime organisé en Italie et au Mexique, ni de raisonner de façon exhaustive sur l'imaginaire de la criminalité dans ces pays. Notre intention n'est ici que de mettre en évidence la dimension *interdiscursive* de notre corpus littéraire, afin de nous interroger sur les représentations qu'il convoque, et d'identifier, le cas échéant, les savoirs sur lesquels s'appuient les auteurs. L'objet de notre travail n'est pas non plus une comparaison systématique entre la réalité des organisations criminelles et la représentation littéraire de celles-ci. Toutefois, notre démarche implique de comprendre pourquoi, et dans quelles conditions, le rapport du texte littéraire à son référent est devenu une question importante dans le discours critique de réception des œuvres. En ce sens, notre démarche emprunte, pour partie, sa méthode à la sociocritique, qui se définit par « une attention accrue à l'historicité et à l'hétérogénéité des couches discursives⁶⁵ » présentes dans le texte. L'entrée dans notre sujet se fera donc par ces « coulisses du littéraire » que sont le « co-texte⁶⁶ », au sens de référence discursive ou socio-culturelle, et l'« arrière-texte », qui « associe l'idée de texte à un élément spatial [arrière/sous] impliquant les composantes sensorielles, extratextuelles, du vécu, expériences mobilisées quand la littérature nous donne à voir et à entendre⁶⁷. »

«différences existant entre ses définitions», de «l'hétérogénéité des intérêts propres aux différents groupes qui s'efforcent chacun de faire adopter des lignes d'action présentées comme des solutions». » Gilles Favarel-Garrigues montre également que « le problème du crime organisé est également, quoique plus indirectement, construit en relation avec les débats sur la transition politique et la démocratisation ». Gilles Favarel-Garrigues, « Concurrence et confusion des discours sur le crime organisé en Russie », *Cultures & conflits*, n° 42, juin 2001, p. 9. L'ouvrage auquel fait référence Gilles Favarel-Garrigues est Murray Edelman, *Pièces et règles du jeu politique*, Paris, Seuil, 1991, p. 42.

⁶⁴ Alain Trouvé, « Contexte, hors-texte, arrière-texte : à propos de l'ambivalence des notions en théorie littéraire », *Littérature*, vol. 194, n° 2, Paris, Armand Colin, 2019, p. 27.

⁶⁵ Claude Duchet et Isabelle Tournier, « Sociocritique », dans Béatrice Didier (dir.), *Dictionnaire universel des littératures*, vol. 3, Paris, Presses universitaires de France, p. 3572.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé, *Approches interdisciplinaires de la lecture*, n°5. Intertexte et arrière-texte : les coulisses du littéraire, Reims, ÉPURE, 2010, p. 7-8.

1. Le crime organisé entre réalité sociale et imaginaire : un objet « éclaté⁶⁸ » susceptible de nombreuses approches

1.1. L'appréhension interdisciplinaire d'un objet complexe

La résistance du concept aux définitions juridiques et sociologiques

Au-delà des représentations plus ou moins fantasmées que le crime organisé suscite et qu'il s'agit toujours de déconstruire, son interprétation présente une complexité remarquable, même si l'on peut prendre comme base les définitions pénales élaborées au niveau international⁶⁹. La très grande extension de termes telles que « mafia », « crime organisé », « narcotrafic », et les usages polémiques auxquels ils peuvent se prêter⁷⁰ ne facilite pas cette définition, d'autant qu'elle fait courir les risques d'un emploi galvaudé de ces termes⁷¹. Outre l'ambiguïté d'un concept

⁶⁸ Nous empruntons ce terme à la thèse récemment soutenue de Ioannis Rodopoulos : « [l]a notion de criminalité organisée reste une notion très éclatée. Éclatée au niveau pragmatique, lorsqu'elle désigne une multitude de phénomènes, de personnes, d'actes et de structures sociales hétérogènes, voire impertinents ; éclatée au niveau épistémologique, lorsqu'elle fait l'objet d'une multitude de définitions scientifiques – sociologiques, historiques, juridiques – contradictoires ; éclatée enfin, et surtout, au niveau de sa conception populaire, lorsqu'elle représente un champ inconnu, schématisé dans l'imaginaire collectif notamment à travers la littérature et les médias. » Ioannis Rodopoulos, « Contribution à l'étude de la notion de crime organisé en Europe. L'exemple de la France et de la Grèce », Thèse de doctorat en droit, Paris, Université Paris 1 - Panthéon Sorbonne, 2010, f. 4.

⁶⁹ Sans revenir sur la genèse d'une définition internationale du crime organisé et sur son intégration dans les discours politiques et sécuritaires, qui sont largement au-delà de la portée de ce travail, et pour ne retenir que la définition la plus générale et intégrative possible, on reprendra la définition proposée par la Convention de Palerme : « un groupe structuré de trois personnes ou plus existant depuis un certain temps et agissant de concert dans le but de commettre une ou plusieurs infractions graves ou infractions établies conformément à la présente convention, pour en tirer, directement ou indirectement, un avantage financier ou un autre avantage matériel. » Office des Nations-Unies contre la Drogue et le Crime, *Convention des Nations Unies contre la criminalité organisée et protocoles s'y rapportant*, Vienne, 2004. En ligne : <https://www.unodc.org/documents/treaties/UNTOC/Publications/TOC%20Convention/TOCebook-f.pdf>, consulté le 06 octobre 2022.

⁷⁰ Voir le débat opposant la criminologie française (Xavier Raufer et Jean-François Gayraud, par exemple), tenants d'une interprétation du crime organisé comme pouvoir transnational et menace pour la sécurité mondiale, aux tenants d'une approche critique du concept de « criminalité organisée », de Gilles Favarel-Garrigues à Didier Bigo, « Pertinence et limites de la notion de crime organisé », *Relations internationales et stratégiques*, n° 20, 1995, p. 134-138. En ligne : <http://journals.openedition.org/conflicts/555>, consulté le 13 août 2019.

⁷¹ L'économiste française Clotilde Champeyrache ironise sur les usages excessifs du terme, qui traduisent d'après elle un curieux « désir de mafia » par les pouvoirs publics : « [C]hacun semble vouloir avoir une mafia en son pays,

difficile à délimiter⁷², la réalité à laquelle il renvoie a même été rendue encore plus « diffuse et confuse⁷³ », avec l'internationalisation des réseaux criminels, le brouillage des sphères légales et illégales dans les zones grises de l'économie de marché, la collusion (de mieux en mieux documentée) du monde du crime avec les élites politiques et économiques⁷⁴, l'influence des organisations criminelles sur l'économie licite, le renouvellement générationnel des mafias traditionnelles, ou encore l'hybridation de ces nouveaux acteurs avec d'autres formes de criminalité ainsi qu'avec le terrorisme⁷⁵. Pour toutes ces raisons, il est difficile de proposer une définition englobante du phénomène qu'on appellera, par commodité, « mafieux » au sens large lorsque nous parlerons des deux pays en même temps. Ces facteurs nous encouragent plutôt à suivre les interprétations variées et parfois sinueuses qu'en proposent les œuvres. Un tel choix méthodologique est moins limitant pour notre analyse, d'autant plus que, selon les œuvres étudiées, ces formations criminelles sont souvent saisies à des moments différents de leurs histoires. Le narcotrafic de *Contrabando* n'a en effet que peu à voir avec les organisations représentées dans *El lenguaje del juego*, et encore moins avec la transfiguration archétypale, sous forme d'allégorie, qu'en propose Yuri Herrera dans *Les Travaux du Royaume*. Et la mafia financière transnationale de *Résister ne sert à rien* de Walter Siti, caractérisée comme « nouvelle mafia », se

et chacun de dénoncer la corruption, les « affaires », les pots-de-vin et autres scandales réels ou fantasmés. » Clotilde Champeyrache, *Sociétés du crime : un tour du monde des mafias*, Paris, CNRS Éditions, 2011, p. 393. L'objectif de cet ouvrage est de clarifier l'usage du terme « mafia » et de distinguer les formes du crime organisé dans le monde à partir d'une déconstruction de « l'idéal-type » sicilien à partir duquel il est généralement théorisé dans les études sur la dimension internationale du phénomène. Sur la mafia sicilienne comme idéal-type dans l'analyse du crime organisé, voir Stéphane Quéré et Xavier Raufier, « Le monde du crime organisé, de la bande de quartier à la "famille" de Corleone », *Le Crime organisé*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2005, p. 13-35.

⁷² « Où s'arrête le crime individuel et désorganisé, et où commence le crime organisé ? » s'interroge Gabriel Kessler. « Cette dernière tâche n'est pas facile car le concept de crime organisé est lui-même ambigu, et il a été l'objet de plusieurs définitions. [...] Mais il existe deux façons d'aborder la question, qui ne conduisent pas à la construction du même objet de recherche : soit l'on se centre sur une activité ou un marché, soit l'on se focalise sur les groupes et les réseaux. » Gabriel Kessler, *loc. cit.*, p. 8. Nous pouvons remarquer que cette distinction recoupe la comparaison entre l'Italie et le Mexique, puisque le crime organisé est envisagé au prisme des associations criminelles en Italie, et davantage au prisme des activités économiques prohibées au Mexique.

⁷³ Colin Geraghty, « Mondialisation et évolutions de la criminalité internationale », *Revue internationale et stratégique*, vol. 79, n° 3, novembre 2010, p. 138.

⁷⁴ Pierre Lascoumes et Carla Nagels, *Sociologie des élites délinquantes : de la criminalité en col blanc à la corruption politique*, Paris, Armand Colin, coll. « Collection U », 2014, 303 p.

⁷⁵ Jean-François Gayraud, *Théorie des hybrides : terrorisme et crime organisé*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Arès », 2017, 252 p.

distingue de la camorra dépeinte par Roberto Saviano, même si elle partage certains traits avec elle. Ces organisations diffèrent de l'organisation plus ancienne de la Cosa Nostra sicilienne à laquelle fait allusion Giosuè Calaciura dans *Malacarne*.

Un détour par les sciences sociales s'avère néanmoins nécessaire pour poser un cadre et comprendre à quelles problématiques, au-delà d'une thématisation du crime organisé, s'attaquent les œuvres de notre corpus. Mafia et crime organisé ont cette particularité qu'exception faite des mises en scènes auxquels ils peuvent parfois se prêter, traditionnellement, ils ne produisent pas de sources propres, si bien que leur histoire, comme l'indique l'historienne Florence Montel au début de sa thèse sur le « milieu » marseillais, se confond souvent avec celle des discours et des représentations qui les mettent en scène⁷⁶. Comme le rappelle le politologue français Jean-Louis Briquet à propos de la mafia italienne : « le savoir sur la mafia résulte d'un travail de dévoilement d'une institution occulte qui, à la différence des institutions sociales ordinaires, ne produit pas de discours public sur elle-même⁷⁷. » Cette entreprise de dévoilement pose cependant de nombreux problèmes d'ordre pratique et méthodologique, liés à la fiabilité des sources, aux risques encourus par l'enquêteur, aux contraintes relatives à la publication des résultats, sans parler de la complexe relation éthique qui se construit avec le milieu étudié et avec les personnes enquêtées⁷⁸. L'histoire du narcotrafic ou des mafias ne s'envisage donc pas sans celle des institutions qui ont contribué à définir ce phénomène et à le rendre visible, pour ainsi dire, « de l'extérieur ». Il est donc impossible de faire l'histoire de la mafia sans faire celle des discours publics qui en rendent compte,

⁷⁶ Laurence Montel, « Marseille, capitale du crime : histoire croisée de l'imaginaire de Marseille et de la criminalité organisée (1820-1940) », Thèse de doctorat en histoire, Université Paris Nanterre, 2008, 1012 f. Pour le résumé détaillé de cette thèse, voir Marc Renneville, « Marseille. Capitale du crime (1820-1940). Laurence Montel », *Criminocorpus*, 2 septembre 2009. En ligne : <https://criminocorpus.hypotheses.org/1054>, consulté le 04 octobre 2022.

⁷⁷ Jean-Louis Briquet, « Comprendre la mafia. L'analyse de la mafia dans l'histoire et les sciences sociales », *Politix. Revue des sciences sociales du politique*, vol. 8, n° 30, 1995, p. 139.

⁷⁸ Dans l'introduction d'un numéro de la *Revue française de sciences politiques* consacré à la question de l'enquête en terrain difficile, les éditrices attirent l'attention sur les difficultés d'ordre méthodologique et éthique qui se posent aux chercheurs de terrain : « La recherche sur des terrains difficiles requiert des ajustements constants, qui dépassent le simple cadre méthodologique et se transportent du côté des émotions légitimement ressenties par un chercheur investi dans une enquête qui met à mal certaines de ces croyances ou fait naître des sentiments ou des réactions tels que la peur, la crainte, le dégoût, l'horreur ou encore l'empathie. Certains terrains se révèlent en effet particulièrement durs, dans le sens où les révélations recueillies interrogent, horrifient, révoltent. » Magali Boumaza et Aurélie Campana, « Enquêter en milieu "difficile" : Introduction », *Revue française de science politique*, vol. 57, n° 1, Paris, Presses de Sciences Po, 2007, p. 15.

en particulier ceux de la magistrature et des mouvements antimafia, dont nous utilisons d'ailleurs quelques sources dans ce travail. On ne peut pas non plus faire l'histoire du narcotrafic au Mexique sans aborder les discours qui entourent la politique de lutte contre le trafic de drogues menée depuis les États-Unis, entre législation prohibitionniste, opérations de renseignement et répression armée. Les conditions de production et de diffusion des sources officielles sur le crime organisé, leur disponibilité et la crédibilité qu'on leur donne, la présence d'acteurs capables de les exploiter et de les diffuser, le rôle régulateur des institutions susceptibles de promouvoir ou à l'inverse de disqualifier les définitions qui sont données, l'intérêt du public pour les questions criminelles, sont autant de variables susceptibles d'influer sur la production et sur la réception des œuvres qui prennent le crime organisé pour objet. Toutes ces procédures délimitent un cadre au sein duquel la vraisemblance, la légitimité ou la pertinence des représentations littéraires du crime organisé peut être discutée et mise en débat⁷⁹.

L'imaginaire de la criminalité : écran au réel ou filtre interprétatif ?

L'importante diversification des sources sur le crime organisé, entre recherche universitaire, institutions, presse et littérature, interdit d'opposer les perspectives de façon binaire, entre clichés folkloriques d'une part et discours experts d'autre part. D'un côté, les schématisations dont la mafia et le narcotrafic font l'objet dans la culture et certains médias contribuent évidemment à alimenter une construction fantasmée de ces organisations et à nourrir des prénotions que la recherche en sciences sociales s'emploie à combattre. Dans un *Atlas des mafias* des mafias publié en 2014, les géographes Fabrizio Maccaglia et Alexandre Nicolas et l'historienne Marie-Anne Matard-Bonucci déclarent qu'en l'absence ou dans l'ignorance de sources crédibles, la saisie commune du phénomène mafieux passe couramment par « l'iconographie symbolique, confinant au stéréotype⁸⁰ » ; autrement dit, la perception du crime organisé est toujours « brouillée par des vecteurs de représentation⁸¹ » multiples et hétérogènes, qui schématisent leur

⁷⁹ Nous pourrions rattacher ces conditions pratiques à la notion d'« ordre du discours » selon Michel Foucault, au sens, selon la célèbre leçon inaugurale au Collège de France, de « procédures » qui « contrôl[ent], sélectionn[ent], organis[ent] et redistribu[ent] » la production du discours dans une société donnée. Michel Foucault, *L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2009, p. 11.

⁸⁰ Fabrizio Maccaglia, Marie-Anne Matard-Bonucci et Alexandre Nicolas, *op. cit.*, p. 6.

⁸¹ *Ibid.*

objet. Ces représentations s’opposent à celles, davantage informées, que la recherche, le renseignement ou la magistrature ont construit ces dernières années (même si, comme on le verra, nul discours n’a été totalement affranchi du soupçon de servir certains intérêts politiques, ce qui a donné lieu à des débats sur lesquels nous allons revenir). Les enquêtes ethnographiques et les témoignages montrent que ces représentations peuvent s’articuler aussi, parfois, au « sens commun » de celles et ceux qui cohabitent quotidiennement avec la mafia. Amenés à coexister comme ils peuvent avec des systèmes de pouvoir criminels localisés et territorialisés, certains individus, certains groupes, peuvent développer des représentations et échelles de valeurs pouvant varier par rapport aux nôtres⁸².

Tout en marquant la société de son empreinte bien *réelle*, que traduit l’actualité des affaires, des scandales et des massacres sur lesquels nous allons revenir, le crime organisé ressortit également d’un *imaginaire*, au sens de système de représentations du monde social que l’historien Dominique Kalifa définit comme « une sorte de répertoire des figures et des identités collectives dont se dote chaque société à des moments donnés de son histoire⁸³. » En ce sens le crime semble bien, comme l’écrit Hervé Le Corre, « se situer à la jointure entre le “réel” et l’imaginaire, autant à travers la question de sa figuration iconique ou verbale (du fait divers au roman), que de sa “saisie” par les discours qui traversent notre société⁸⁴ ». Ce répertoire alimenté par les représentations médiatiques, les films, les séries télévisées, les enquêtes, les romans, mais aussi les discours sociaux, permet aux auteurs de convoquer certains *topoi* que nous identifierons au cours de ce travail. Il peut également convoquer des contre-figures, porteuses de valeurs alternatives, comme nous le verrons plus loin à propos des icônes de l’antimafia en Italie. Ce répertoire est néanmoins susceptible d’évoluer, en intégrant à sa trame de nouvelles figures et de nouvelles images. Celles-ci sont rendues disponibles par les discours et les représentations que ce

⁸² Nous serons ainsi amenés à citer plusieurs travaux en histoire, ethnographie et sociologie, comme l’enquête d’Adèle Blazquez, *L’aube s’est levée sur un mort : violence armée et culture du pavot au Mexique*. Pour la mafia italienne et la camorra, nous nous appuyons surtout sur des sources historiques, comme *l’Histoire de la mafia* de Marie-Anne Matard-Bonucci et les travaux des sociologues Alessandro Dal Lago et Marcello Ravveduto. Nous ferons plusieurs fois référence à ces travaux au cours de notre étude.

⁸³ Dominique Kalifa, *op. cit.* La notion d’« imaginaire social » remonte aux travaux de Cornelius Castoriadis, *L’institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1999, 544 p.

⁸⁴ Hervé Le Corre, « Introduction », *Amérique. Cahiers du CRICCAL*, n° 43. Le crime (vol. 1), Presses de la Sorbonne Nouvelle, mars 2013. En ligne : <http://journals.openedition.org/america/904>, consulté le 02 avril 2020.

répertoire est aussi susceptible d'influencer en retour⁸⁵. Lorsque les historiens font l'histoire de l'imaginaire, ils traitent d'une matière hybride, « agrégat » ou « enchevêtrement », pour reprendre les expressions de Dominique Kalifa, de représentations, d'images, de références issues de nombreuses sources, traversées de réalités à partir desquelles il est possible de construire des données effectives⁸⁶. L'historien italien de la camorra Francesco Benigno montre qu'en faisant l'analyse de cet « univers discursif polysémique » composé de sources policières, médiatiques et littéraires, il ne s'agit pas tant d'épurer le mot « mafia » de ses usages impurs ou galvaudés, mais « d'en montrer les usages dans des contextes publics bien déterminés⁸⁷ » et de souligner « leur pouvoir de classement, [...] leurs propriétés performatives⁸⁸ », autrement dit leur capacité à « doter le lecteur de lunettes pour interpréter cette réalité, lui permettant de la lire et donc, en l'interprétant, de la modifier⁸⁹. »

La difficulté à définir « l'imaginaire criminel » redouble lorsqu'on connaît la capacité d'intervention et de création des groupes criminels dans la production de leur image publique à l'ère des médias de masse et des réseaux sociaux. À l'image de Francesco Schiavone construisant sa villa comme une réplique exacte de la demeure de Tony Montana dans *Scarface*, ou de Raffaele Cutolo rêvant de modeler la camorra sur le modèle d'une société secrète organisée⁹⁰, les criminels tendent à répondre aux suggestions des productions culturelles qui le mettent en scène de façon schématique et stéréotypée. L'engouement médiatique pour les récits dont les organisations criminelles sont l'objet et souvent les principaux protagonistes favorise aujourd'hui une

⁸⁵ En cela l'imaginaire, comme l'écrit Pierre Popovic, théoricien de la *semiosis* sociale enseignant au Canada et sur les travaux duquel s'appuie Dominique Kalifa, est bien un « ensemble interactif de représentations corrélées, organisées en fictions latentes. » Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire. Le Second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2008, p. 24, cité par Dominique Kalifa, *op. cit.*, p. 21.

⁸⁶ « Des réalités, bien sûr, affleurent incidemment, des lieux, des gestes, des destins peuvent parfois transparaître, et certains historiens s'efforcent d'appréhender des données effectives, notamment en matière de criminalité organisée. » Dominique Kalifa, *op. cit.*, p. 19.

⁸⁷ Francesco Benigno, « L'imaginaire de la secte », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 68, n° 3, traduit par Maria Novella Borghetti, septembre 2013, p. 760.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 757.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*, p. 789.

multiplication et une diversification des textes et des images qui composent la *semiosis* mafieuse⁹¹. Cette médiatisation crée donc une masse de signes à la production desquels les criminels ne sont pas toujours étrangers. Le crime organisé se donne souvent en spectacle, nourrissant en retour une industrie culturelle friande d'images extrêmes et une industrie éditoriale friande de témoignages de première main. Le crime organisé construit son image publique « en se plaçant sans complexes dans la dynamique de spectacularisation du crime initiée par les créateurs d'images⁹² », comme l'écrivent Manuela Bertone, Antonio Nicaso et Donato Santeramo dans l'introduction d'un numéro des *Cahiers de narratologie* consacré aux « représentations de la culture mafieuse ». La « construction sémiotique » mafieuse, pour reprendre les termes des auteurs⁹³, participe d'une dynamique de spectacularisation du phénomène mafieux, dont l'interprétation (et *a fortiori* celle des œuvres qui risquent de s'y fondre) s'en trouve considérablement complexifiée⁹⁴. Une réalité qui se nourrit de fiction, une fiction qui emprunte son matériau à la réalité : il est difficile de démêler l'« écheveau de récits, de contre-narrations et de co-narrations, désormais très dense et complexe⁹⁵ », qui donne aujourd'hui sa forme au phénomène mafieux et à son imaginaire, entre scénarisations des criminels accédant à la visibilité médiatique, contre-scénarisations des pouvoirs publics et méta-scénarisations cinématographiques, télévisuelles,

⁹¹ Voir les documentaires et les enquêtes sur l'industrie musicale en lien avec les organisations criminelles : le documentaire de Saul Schwartz, *Narco Cultura*, Cinedigm Entertainment Group, 2013, 1 h 43 min, sur les rapports ambivalents entre public *chicano*, organisations criminelles et groupes musicaux de *tambora* et de *narcocorridos* à la frontière du Mexique et des États-Unis, ou l'une des premières études systématique des formes musicales et de l'industrie du *narcocorrido* dans Elijah Wald, *Narcocorrido: a journey into the music of drugs, guns, and guerrillas*, New York, Rayo, 2002, 333 p. Pour l'Italie, voir les enquêtes de Marcello Ravveduto, *Napoli... Serenata calibro 9. Storia e immagini della camorra tra cinema, sceneggiata e neomelodici*, Naples, Liguori, 2007, 218 p., de Francesca Viscone, *La globalizzazione delle cattive idee. Mafia, musica, mass media*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005, 252 p., et de Michelangelo Pascali, « *Malamusica* »: *neomelodia e legalità*, Naples, Liguori, 2014, 217 p.

⁹² Manuela Bertone, Antonio Nicaso et Donato Santeramo, *loc. cit.*, p. 6. En ligne : <http://journals.openedition.org/narratologie/9588>, consulté le 07 janvier 2020.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ Dans ses *Essais sur le monde du crime*, Varlam Chalamov rendait déjà compte de la complexité de cette production sémiotique, en montrant comment la pègre construisait sa propre image à l'aide de romans-feuilletons, et comment ils étaient susceptibles, en retour, d'alimenter fantasmes et stéréotypes chez les romanciers qui cherchaient à les représenter. Varlam Chalamov, *Essais sur le monde du crime*, traduit par Sophie Benech, Paris, Gallimard, 1993, 192 p.

⁹⁵ Manuela Bertone, Antonio Nicaso et Donato Santeramo, *loc. cit.*, p. 6. En ligne, <http://journals.openedition.org/narratologie/9588>, consulté le 07 janvier 2021.

littéraires, auxquels les uns et les autres empruntent leurs codes, leur lexique et leurs images⁹⁶. La problématique du crime organisé en littérature nous permet d'éprouver ainsi d'éprouver une définition du discours littéraire comme « contre-discours », en l'appliquant à une réalité sociale occulte et mystérieuse qui, déjà représentée de mille façons, se performe parfois elle-même comme représentation.

1.2. Des enjeux de définition particuliers à l'Italie et au Mexique

Le crime organisé occupe une place considérable dans les sociétés et les constitutions politiques italienne et mexicaine, où il a été redéfini en véritable système de pouvoir capable de peser sur l'organisation sociale et de subvertir les institutions censées le combattre⁹⁷. Ces enjeux se particularisent néanmoins en fonction des spécificités des pays que nous étudions. C'est à la complexité particulière des configurations mafieuses, en Italie, et des réseaux du trafic de drogues, au Mexique, que nous allons à présent nous intéresser.

Un « paradigme de la complexité » pour l'étude des mafias italiennes

L'existence en Italie d'une définition juridique de la mafia, élaborée pour répondre à une très grave crise de violence mafieuse et obtenue de haute lutte, est déjà l'une des particularités de l'Italie, puisque c'est l'un des premiers pays au monde à s'être donné une législation spécifique contre la mafia. La loi Rognoni-La Torre votée le 13 septembre 1982 institue un délit d'association mafieuse distinct de celui d'association de malfaiteurs, qui reconnaît la mafia comme association criminelle et rend justiciable l'appartenance à toute organisation utilisant le lien associatif pour poursuivre des buts délictueux. Jean-Louis Briquet indique toutefois que la notion de « mafia » a

⁹⁶ Nous empruntons ces termes de « scénarisation », « méta-scénarisation » et « contre-scénarisation » à Yves Citton, qui les a employés à propos des attentats terroristes du 11 septembre 2001 aux États-Unis : Yves Citton, *Mythocratie : storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Amsterdam, 2010, p. 157.

⁹⁷ Selon Alberto Perduca, procureur adjoint près le Procureur de la République à Turin, « la mafia n'est pas un phénomène marginal, ni non plus un corps totalement étranger à la société et aux institutions italiennes. Bien au contraire, au cours des 150 dernières années, la mafia s'est développée comme une véritable forme de pouvoir illégal, ayant constamment pour vocation d'entretenir des rapports avec le pouvoir légal ou avec des segments de ce dernier. Inévitablement, ce sont les corps de l'État qui souffrent le plus de l'interaction du pouvoir mafieux avec le pouvoir constitué et, au premier chef, la justice et la police qui, justement, sont appelées à le combattre. » Alberto Perduca, « La justice face à la Mafia en Italie », *Les Cahiers de la Justice*, vol. 2, n° 2, 2013, p. 90.

toujours fait, et fait encore l'objet, de divergences d'interprétations qui compliquent l'appréhension du phénomène :

[L]a notion même de mafia, les réalités qu'elle recouvre et les modalités de son analyse ont fait (et font encore) l'objet de conflits entre les acteurs autorisés à en parler « de l'extérieur » (agents administratifs, magistrats, hommes politiques, journalistes, militants anti-mafia, chercheurs, etc.), certains allant jusqu'à nier son existence ou à l'identifier à une forme régionale de la criminalité courante, d'autres tentant à l'inverse de prouver son irréductible spécificité et de favoriser les mobilisations pour la combattre⁹⁸.

Les facteurs qui sont en cause ne sont pas seulement les intérêts particuliers d'une classe politique qui a très longtemps nié ou minimisé l'existence de la mafia comme organisation structurée entretenant des liens avec diverses couches du pouvoir politique. C'est aussi la complexité du phénomène en soi, et la résistance qu'il oppose aux catégories conceptuelles des sciences sociales, qui en rend la définition difficile, comme l'écrit le sociologue italien Marco Santoro⁹⁹. Les spécialistes de la mafia italienne, comme le sociologue italien Giuseppe Muti, font remarquer que la mafia constitue un système relationnel, qui connecte entre eux les mondes du crime, de la politique, et la société civile. Pour Fabrice Rizzoli, l'objet « mafia » présente une « pluridisciplinarité » qu'il convient de « surmonter » par une approche systémique, capable de « connecter des faits apparemment isolés, de les interpréter de manière rationnelle afin d'obtenir

⁹⁸ Jean-Louis Briquet, « Comprendre la mafia », *loc. cit.*, p. 139.

⁹⁹ « La Mafia est-elle quelque chose qui appartient à l'économie ou bien à un autre ordre / une autre sphère de la vie, comme la politique ou la solidarité sociale (c'est-à-dire la vie communautaire) ? La Mafia est-elle un phénomène économique ou politique ? Est-ce une entreprise ou un gouvernement ? À vrai dire, la Mafia semble exactement être l'ordre institutionnel qui rend de telles distinctions conceptuelles problématiques : la différenciation entre les sphères de la vie, qui rend compte de tant d'aspects de l'identité et de la structure de la société moderne, paraît moins claire lorsqu'on la regarde au prisme de la Mafia ou des phénomènes de type mafieux. Je dirais même que ce qui rend la Mafia intéressante, sur le plan sociologique, c'est précisément la résistance qu'elle oppose à toute saisie facile par les catégories établies des sciences sociales – des catégories engendrées par la rencontre d'un certain regard avec une certaine expérience historique et géographique. » [*... is the Mafia something which pertains to economics or to some other sphere/life order, such as politics or social solidarity (e.g. communal life)? Is the mafia an economic phenomenon or a political one? Is it business or government? To be sure, Mafia seems exactly "the" institutional order which makes such conceptual distinctions problematic: the differentiation between spheres of life which comprises so many parts of modern society's identity and structure looks less clear when seen through the prism of Mafia and Mafia-like phenomena. I would rather say that what makes Mafia sociologically interesting is exactly its resistance at being easily captured by the established categories of the social sciences – categories generated by the meeting of a certain gaze with a certain historical, and geographical, experience.*] Marco Santoro, « Introduction. The Mafia and the Sociological Imagination », dans Marco Santoro (dir.), *Sociologica*, n° 2. Actes du colloque "Telling about the Mafia": Research, Reflexivity, and Representation, août 2011, p. 22.

un cadre organique entre la politique, le monde de l'entreprise et les associations criminelles¹⁰⁰. » Ce système repose sur une diversité de rapports qui peuvent être de parenté, d'amitié, de complicité, d'intérêt, ou simplement d'opportunité, susceptibles de s'affirmer dans des circonstances sociales, politiques et économiques particulières¹⁰¹. Pour le sociologue italien Umberto Santino, l'analyse de ce système relationnel consiste à envisager de façon solidaire, comme les deux faces d'une même pièce, la « production mafieuse de la politique », à savoir l'influence de la mafia dans les circuits de la décision politique, et la « production politique de la mafia » : l'impunité, la tolérance et parfois la complicité des autorités politiques, judiciaires et militaires avec le crime organisé. Cette analyse requiert d'après lui l'élaboration d'un « paradigme de la complexité¹⁰² », apte à rendre compte de l'hétérogénéité de la mafia, dont Giuseppe Muti rappelle qu'il est un « bloc social hiérarchiquement organisé à travers toute la société¹⁰³ ». Dans une analyse du processus juridique de création du délit d'association mafieuse, l'ethnologue Deborah Puccio-Den attire l'attention sur le problème de l'étendue des complicités mafieuses, qui fait qu'il est difficile d'identifier les mafieux :

[S]i la question « qu'est-ce que la mafia ? » a pu être éclairée sur la scène judiciaire, la réponse à l'interrogation « qui sont les mafieux ? » demeure incertaine. Comment mesurer le degré d'implication criminelle de personnages qui ne sont pas directement impliqués dans l'association mafieuse ? Et comment mesurer la « conscience » de cette implication¹⁰⁴ ?

¹⁰⁰ Fabrice Rizzoli, « Pouvoirs et mafias italiennes. Contrôle du territoire contre état de droit », *Pouvoirs*, vol. n° 132, n° 1, février 2010, p. 41-42. En ligne : <http://www.cairn.info/revue-pouvoirs-2010-1-page-41.html>, consulté le 03 novembre 2021. Fabrice Rizzoli ajoute que « chaque mafieux agit au sein d'un ensemble de relations complices qui forme un réseau d'une centaine de milliers de personnes. Celles-ci appartiennent au monde de la politique, de l'entreprise, des professions libérales et de la fonction publique. Le tout forme un corps social, un "club privé", une "bourgeoisie mafieuse", capable de conditionner la vie politique. » *Ibid.*, p. 49.

¹⁰¹ Giuseppe Muti, « Mafias et trafics de drogue : le cas exemplaire de Cosa Nostra sicilienne », *Herodote*, vol. 112, n° 1, 2004, p. 159. En ligne : <http://www.cairn.info/revue-herodote-2004-1-page-157.htm>, consulté le 18 janvier 2022.

¹⁰² L'expression, traduite en français par Giuseppe Muti (voir *Ibid.*, p. 158), se trouve dans Umberto Santino, Paolo Jedlowski et Renate Siebert, *La mafia interpretata: dilemmi, stereotipi, paradigmi*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1995, 167 p.

¹⁰³ Giuseppe Muti, *loc. cit.*, p. 159.

¹⁰⁴ Deborah Puccio-Den, « Juger la mafia. Catégorisation juridique et économies morales en Italie (1980-2010) », *Diogene*, vol. 3/4, n° 239-240, Presses universitaires de France, 2012, p. 32.

Le mot « mafia » identifie donc un adversaire collectif, à la fois sujet politique, idéologie et force économique, exerçant le pouvoir par la force du lien d'association et capable de conditionner la vie politique, sociale et économique, mais dont il est paradoxalement malaisé de tracer les frontières. Ce problème de l'identification des criminels et de la définition de la responsabilité sera constamment soulevé par les textes de notre corpus, et en constitue même une dimension centrale : dire *qui* est un mafieux, mais aussi *quand* on le devient et quand on cesse de l'être (à supposer que cela soit possible) ; dire aussi qui appartient à l'organisation criminelle, qui en est complice, collaborateur ou victime, tout cela forme l'un des enjeux décisifs des textes de notre corpus. Les décisions terminologiques, les modalités de mises en intrigue, l'agencement de perspectives divergentes sur le phénomène mafieux, engagent une interprétation du crime organisé, mais participent aussi à en restituer la complexité.

Le débat au Mexique sur les sources de la violence

Parler du narcotrafic au Mexique, ce n'est pas seulement parler de violences, de cartels, ou des barons de la drogue médiatisés par la couverture quotidienne des violences armées. C'est d'abord parler d'une activité économique assurant la subsistance de très nombreuses personnes issues de nombreuses couches de la société, et auxquelles coopèrent de nombreux acteurs qui ne sont pas nécessairement des narcotrafiquants, comme le démontre la sociologue française Sabine Guez¹⁰⁵. Mais c'est surtout, dans le contexte actuel de « guerre contre la drogue », entrer dans un champ de discours et de représentations concurrentes et parfois contradictoires, où s'opposent des visions politiquement et moralement situées du phénomène : discours politiques et leurs éventuels relais médiatiques, discours universitaires ou issus de la société civile, mais aussi

¹⁰⁵ Pour les cultivateurs mexicains, les revenus relativement élevés garantis par la vente des plantes psychotropes jouent le rôle de palliatif économique face à l'ouverture au marché international et les crises économiques et monétaires qui ont marqué l'histoire récente du Mexique. Sabine Guez précise qu'« [e]n bas de l'échelle sociale, dans les secteurs ruraux mais aussi dans des villes comme Juárez, le trafic ou la petite distribution pallient parfois les effets déstructurants des crises financières en série (1982, 1994), de l'intégration croissante des économies asymétriques des États-Unis et du Mexique et de l'ouverture débridée de l'agriculture nationale à la concurrence étrangère. » Sabine Guez, « La frontière et au-delà. Une enquête ethnographique sur le narcotrafic à Ciudad Juárez (Mexique) et El Paso (États-Unis) », *Cultures & Conflits*, n° 72, Centre d'études sur les conflits, décembre 2008, p. 14-15.

messages de terreur et discours apologétiques publiquement diffusés par les criminels eux-mêmes, sur les réseaux sociaux ou sur des banderoles connues sous le nom de *narcomantas*¹⁰⁶.

Si ce contexte a donné lieu à de nombreuses enquêtes de qualité variable sur le narcotrafic, sur ses principales figures, et sur les suspicions d'alliances avec les autorités, il a surtout permis aux experts de reposer des questions relatives à la désignation, à l'identification et à la définition des criminels désignés comme ennemis intérieurs et dangers pour la sécurité d'État. L'une des approches les plus influentes en matière d'analyse sociologique du narcotrafic a été inaugurée par un ouvrage du sociologue mexicain Luis Astorga intitulé *Mitología del "narcotraficante" en México*, devenu une référence de la plupart des travaux que nous avons consultés. À partir du constat d'une distance entre la réalité du narcotrafic et les représentations dont cet univers fait l'objet¹⁰⁷, Luis Astorga prend pour objet la production symbolique et discursive, à défaut des données réelles qui tendent à se dérober à l'étude. Cette méthode s'inscrit dans la tradition sociologique de l'école de Chicago, et en particulier la théorie beckerienne de « l'étiquetage », formalisée dans le célèbre ouvrage *Outsiders*¹⁰⁸. Elle s'inscrit également dans une tradition foucauldienne instaurée par *Surveiller et punir*, selon laquelle le corps social se définit à travers l'identification et l'exclusion des sujets désignés comme déviants¹⁰⁹. L'appréhension de l'actuelle « guerre contre le narcotrafic »

¹⁰⁶ À propos d'un article du romancier mexicain Martín Solares dénonçant « l'emprise qu'exercerait la fiction produite par les criminels et les autorités sur l'opinion publique », Florence Olivier montre comment ce romancier « souligne le défi jeté, davantage encore qu'au journalisme, à la fiction littéraire par cette autre fiction que constitue l'ensemble des discours de communication des parties « en guerre », qu'il s'agisse de ceux des cartels ou organisations du crime, d'une littéralité parfois effroyable, ou de ceux des autorités et des responsables politiques, qui relèveraient du déni de la réalité, de l'occultation de complicités avec le crime organisé et, très généralement, d'une désinformation calculée. » Florence Olivier, « Chronique, fiction, roman de non-fiction. Pouvoir et impouvoir de la fiction face au narcotrafic », *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n° 113. Narcotrafic et productions culturelles mexicaines. Les marchés de la littérature du XXI^e siècle, décembre 2019, p. 24.

¹⁰⁷ « La distance entre les trafiquants réels et leur monde, et la production symbolique qui parle d'eux est si grande, qu'il ne semble pas y avoir d'autre moyen, concret et réalisable, de se référer à ce thème, sinon de façon mythologique, dont les pôles opposés seraient représentés par la codification juridique et par les *corridos* de narcotrafiquants. » [*La distancia entre los traficantes reales y su mundo y la producción simbólica que habla de ellos es tan grande, que no parece haber otra forma, actual y factible, de referirse al tema sino de manera mitológica cuyas antípodas estarían representadas por la codificación jurídica y los corridos de narcotraficantes.*] Luis Astorga, *Mitología del « narcotraficante » en México*, Mexico, Plaza y Valdés, 1995, p. 12.

¹⁰⁸ Howard S. Becker, *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, traduit par Jean-Pierre Briand et Jean-Michel Chapoulie, Métailié, 2012, 256 p.

¹⁰⁹ Ces perspectives s'avèrent aussi proche de l'étude du lien entre construction de l'identité nationale des pays latino-américains et désignation dans les discours de « l'autre » criminel, proposée par Josefina Ludmer dans *El*

au Mexique peut ainsi être saisie au prisme des discours de désignation et de qualification du crime de contrebande et de ses auteurs.

L'état de violence dans lequel se trouve actuellement le Mexique, systématiquement saisi au prisme de vocables comme « guerre » et « terreur¹¹⁰ », a fait l'objet d'une abondante documentation médiatique. Dans les limites imposées par notre travail, il n'est possible que d'esquisser un panorama des analyses les plus mentionnées. Comme le montrent Luis Astorga¹¹¹ et Fernando Escalante Gonzalbo¹¹², sociologues mexicains engagés dans une démarche d'élucidation de l'histoire du narcotrafic et de critique des discours politiques sur la délinquance organisée, la façon dont on conçoit le crime organisé au Mexique est fonction d'un contexte politique qui structure les représentations dominantes de ce phénomène criminel, par rapport auxquelles les écrivains de notre corpus se positionnent de manières parfois différentes. Plusieurs analystes réfutent, par exemple, l'hypothèse d'un affrontement opposant de façon binaire un « État failli » à l'insurrection d'une force criminelle toute-puissante s'opposant à lui. Le conflit actuel, d'après Jean-François Gayraud, « n'oppos[e] pas l'État à des cartels de la drogue selon une

cuero del delito. Cet ouvrage démontre qu'historiquement le « délit » est un instrument conceptuel qui permet de définir, par opposition, une culture et une identité, en la séparant d'un Autre qu'elle exclut ; il indique en outre que cette opération postule une subjectivité seconde marquée par la faute, et qui accède paradoxalement à la représentation dans la culture. Voir Josefina Ludmer, *El cuerpo del delito: un manual*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, coll. « Ex libris », 2011, 524 p. Voir aussi, en anglais : Juan Pablo Dabove, *Nightmares of the Lettered City: Banditry and Literature in Latin America. 1816-1929*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, coll. « Pitt Illuminations », 2007. En français, voir la recension du précédent ouvrage par Annick Louis, « Histoires de bandits et de lettrés », *Critique*, vol. n° 751, n° 12, Minuit, 2009, p. 1069-1078. Voir aussi l'entretien suivant : Annick Louis, « Le corps du délit. Entretien avec Josefina Ludmer », *Vox Poetica. Lettres et sciences humaines*, sans date. En ligne : <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intLudmer.html>, consulté le 13 juin 2020.

¹¹⁰ Juan Villoro, « La alfombra roja : comunicación y narcoterrorismo en México », dans Oswaldo Estrada (dir.), *Senderos de violencia: Latinoamérica y sus narrativas armadas*, Valence, Albatros Editores, 2015, p. 31-42. Cet article avait fait l'objet d'une première publication en ligne, sous un titre légèrement différent : Juan Villoro, « La alfombra roja del terror narco », *Clarín. Revista Ñ*, 29 novembre 2008. En ligne : https://www.clarin.com/ideas/juan-villoro-terror-narco_0_rk9VQauow7g.html, consulté le 21 décembre 2019.

¹¹¹ Luis Astorga, *Seguridad, traficantes y militares: el poder y la sombra*, México D.F, Tusquets, coll. « Tiempo de memoria », 2007, 337 p.

¹¹² Fernando Escalante Gonzalbo, *El crimen como realidad y representación : contribución para una historia del presente*, Mexico D.F., El Colegio de México, 2012, 255 p. Voir aussi les nombreux articles (en espagnol) qu'il consacre à cette problématique sur la revue de lettres et sciences humaines *Nexos*, en particulier la référence suivante : Fernando Escalante Gonzalbo, « Crimen organizado: la dimensión imaginaria (Definición) », *Nexos: Sociedad, Ciencia, Literatura*, vol. 34, n° 418, 2012, p. 32. En ligne, reproduit sur le site Internet de l'auteur : <https://www.fernandoescalante.net/crimen-organizado-la-dimension-imaginaria/>, consulté le 05 octobre 2022.

lecture simpliste, mais de manière kaléidoscopique et évolutive des segments de l'État, des pouvoirs locaux et des cartels dans des alliances complexes¹¹³ ». D'autres insistent sur le rôle de l'État dans l'exercice d'un contrôle politique des populations par la violence. Pour les politologues Romain Le Cour Grandmaison et Jacobo Grajales, par exemple, l'État doit être considéré comme un acteur à part entière de la violence, qu'il exerce depuis très longtemps comme « une forme d'action politique routinière¹¹⁴ ». Plaidant contre la thèse d'une faiblesse de l'État mexicain face aux *narcos*, certains analystes comme Carlos Illades et Teresa Santiago allèguent une continuité des pratiques répressives entre la période dite de « guerre sale » [*guerra sucia*] contre les opposants politiques du PRI à partir des années 1960, et la période actuelle de « guerre contre la drogue », qui correspondrait à l'instauration d'un « état d'exception » permanent¹¹⁵. Portant une vision plus politiquement engagée, le journaliste mexicain Carlos Fazio, collaborateur du quotidien mexicain *La Jornada*, évoque dans un article de la revue *Outre-Terre* la façon dont la lutte contre le narcotrafic met en relation des sphères voisines de l'économie légale et illégale où la violence joue un rôle régulateur :

[L]a « guerre » de Calderón contre les *mauvais* est typique d'États en décomposition où cohabitent trois sphères opposées mais dans le même temps en symbiose ou interdépendantes : l'économie normale et opérant légalement ; l'économie informelle ou de survie qui maintient la majorité appauvrie de la population dans un état d'insécurité ; l'économie ouvertement criminelle, parasitaire et déterritorialisée, alimentée par des systèmes transnationaux de réseaux (trafic de drogue, d'armes et d'êtres humains, blanchiment d'argent, etc.) lesquels facilitent une vaste palette de transactions dérégulées. À l'intérieur des deux dernières sphères, la violence opère comme un mécanisme de régulation sociale et économique et elle est exercée par des formations légales et

¹¹³ Jean-François Gayraud, « Dans les eaux glacées du crime organisé », *Études*, vol. 419, n° 10, 2013, p. 300.

¹¹⁴ Jacobo Grajales et Romain Le Cour Grandmaison (dir.), *L'État malgré tout : Produire l'autorité dans la violence*, Paris, Karthala, 2019, 276 p.

¹¹⁵ Carlos Illades et Teresa Santiago, *Estado de guerra. De la guerra sucia a la narco guerra*, Mexico D.F., Ediciones Era, coll. « Biblioteca Era », 2014, 191 p. La notion d'« état d'exception », théorisée en philosophie politique par Carl Schmitt puis reprise par Walter Benjamin et, plus près de nous, par Giorgio Agamben, signifie la suspension de certains droits communs et des garanties juridiques proposées en temps normal. Mise au-devant des débats politiques par l'analyse des dispositifs législatifs dérogatoires au droit mis en place par les États-Unis après le 11 septembre 2001 pendant la guerre contre le terrorisme, le concept d'« état d'exception » a été appliqué par de nombreux spécialistes au cas mexicain au début de la « guerre contre la drogue » lancée en 2007, comme Luis Astorga et Oswaldo Zavala.

extrajudiciaires – paramilitaires, *escuadrones de la muerte*, équipes spéciales, regroupements criminels de type mafieux intégrés (mercenaires) – dans le cadre d’une privatisation accélérée de la sécurité d’État¹¹⁶.

Cette analyse met l’accent non seulement sur la violence des mafias et des acteurs privés, mais aussi sur les modalités de la violence économique et de la violence d’État dans la conduite de l’actuelle « guerre contre la drogue ». Portée à la fois par les institutions et par des formations opérant hors de la légalité, cette violence met en jeu un brouillage des catégories traditionnelles. Cette configuration de la violence circonscrit la singularité du cas mexicain dans le paysage transnational des guerres contre la drogue¹¹⁷. Entre critique de la géopolitique des drogues et questionnements sur les croisements entre violences privées et violences d’État, ces débats mettent surtout en jeu des questions politiques en lien avec la souveraineté. Cette dernière s’y trouve envisagée de plusieurs manières : soit dans ses limites (que peut la puissance publique face à un pouvoir criminel déterritorialisé ?), soit dans l’hypothèse de son extension illimitée (les nouvelles configurations de pouvoir dans le Mexique contemporain étant alors entendues en termes englobants tels que « narco-État », « état d’exception », « *narcomachine*¹¹⁸ », « capitalisme

¹¹⁶ Carlos Fazio, « Criminalité et décomposition de l’État mexicain », *Outre-Terre*, vol. 43, n° 2, traduit par Marie-Alice Korinman, novembre 2015, p. 69-70.

¹¹⁷ Au point que pour l’universitaire étasunien Gareth Williams, « le conflit associés aux narco-guerres dans le Mexique et l’Amérique centrale d’aujourd’hui marque une limite pour le vocabulaire conceptuel de la modernité politique ». [*the conflict associated with the narco-wars in contemporary Mexico and Central America marks a limit for the conceptual vocabulary of political modernity.*] Gareth Williams, « Decontainment, Stasis, and Narco-Accumulation », *The Global South*, vol. 12, n° 2, Indiana University Press, 2018, p. 90.

¹¹⁸ Pour l’anthropologue mexicaine Rossana Reguillo, le mot-valise « narcomachine » [*narcomaquina*] englobe la criminalité et les institutions gouvernementales, et permet de rendre compte de l’« opération quotidienne d’un système qui se fonde sur l’administration de la mort ». [*operación cotidiana de un sistema sustentado en la administración de la muerte*] Rossana Reguillo, « La turbulencia en el paisaje. De jóvenes, necropolítica y 43 esperanzas », dans José Manuel Valenzuela Arce (dir.), *Juvenicidio. Ayotzinapa y las vidas precarias en América latina*, Barcelone, NED Ediciones, 2015, p. 59-77. La notion de « narcomachine » emprunte au vocabulaire conceptuel de Gilles Deleuze et Félix Guattari, notamment celui de la « machine de guerre », également mobilisé par Achille Mbembe (voir *infra*).

gore »¹¹⁹, ou « nécropolitique »¹²⁰. Bien qu'on le trouve très fréquemment mobilisé dans notre bibliographie critique en espagnol, nous ne nous appuyons qu'assez peu sur ce vocabulaire conceptuel, car nous ne cherchons pas dans nos œuvres l'illustration d'une interprétation philosophique ou socio-politique du pouvoir. Nous montrerons, en revanche, que les questions posées par les œuvres concernent souvent le problème politique d'une diffusion ou d'un transfert de la souveraineté traditionnelle vers des institutions criminelles ou en bordure de la légalité.

Sans forcément reprendre à notre compte cet outillage théorique touffu, nous serons ainsi amenés à s'interroger sur l'extrême complexité des relations de pouvoirs décrites dans le corpus mexicain, notamment dans des œuvres comme *Les Travaux du Royaume*, qui met en scène un pouvoir « narco » empruntant ses traits à ceux de la monarchie absolue, tout en exerçant son influence dans une enclave périphérique de l'État. Les questions politiques de définition et de qualification des phénomènes de crime organisé auront donc un rôle à jouer dans l'analyse des œuvres du corpus. D'autres enjeux, notamment sociétaux, se superposent toutefois aux enjeux que nous avons détaillés dans cette section.

¹¹⁹ Pour la philosophe et activiste féministe mexicaine Sayak Valencia, le « narcopouvoir » est l'expression terminale d'un capitalisme débridé, fondé sur l'exploitation et la destruction des corps féminins et racisés ainsi qu'à leur mise en spectacle dans un marché de consommation des images extrêmes. S. Valencia théorise en particulier la place qu'assigne cette économie, qu'elle appelle « capitalisme gore », au sujets masculins, et particulièrement aux hommes assujettis par le capitalisme qui par compensation, affirment leur pouvoir par l'ostentation de la masculinité et le féminicide. Sayak Valencia Triana, *Capitalismo gore*, Madrid, Melusina, 2010, 238 p.

¹²⁰ Théorisée par l'historien et politologue camerounais Achille Mbembe, la notion de « nécropolitique » se distingue, de la notion foucauldienne de « biopolitique » entendue comme extension de l'action du pouvoir sur la sphère de la vie biologique. Cette notion tente de rendre compte de la « la manière dont la politique fait aujourd'hui du meurtre de son ennemi son objectif premier et absolu, sous le couvert de la guerre, de la résistance, ou de la lutte contre la terreur. » Achille Mbembe, « Nécropolitique », *Raisons politiques*, vol. 1, n° 21, 2006, p. 30. Cette notion localise également la souveraineté hors des institutions traditionnellement contrôlées par l'État pour la relocaliser au niveau des « machines de guerre », expression empruntée à Deleuze et Guattari pour rendre compte de l'organisation nomade de structures de pouvoir qui débordent l'appareil d'État pour s'incarner dans des complexes militaro-industriels, des milices, des sociétés de sécurité privée ou le crime organisé. La notion de « machine de guerre » est empruntée à Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. 2, Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 434-527.

1.3. La politisation de la question mafieuse comme substrat historique des œuvres du corpus

Comme dans de nombreuses autres parties du monde, en Italie et au Mexique la rentabilité croissante des trafics illicites comme le trafic de drogues, la pauvreté endémique, les crises économiques et la corruption ont permis l'installation d'une criminalité organisée influente, qu'on réduit encore souvent à l'expression de traits socio-culturels typiques de régions bien localisées comme le Nord du Mexique ou le Mezzogiorno italien. L'histoire des organisations criminelles et de la violence à laquelle font référence nos œuvres est une histoire en réalité plus complexe, dont les sources ont longtemps été peu accessibles ou peu exploitables. Or, comme le rappelle le politologue français Fabrice Rizzoli, c'est l'état du système politique d'un pays, défini par l'existence d'un pluralisme des partis, de garanties concrètes à la liberté de la presse, ou encore par l'indépendance de la magistrature et de l'université, qui définit les conditions de production des sources sur le crime organisé¹²¹. De ce point de vue, l'Italie et le Mexique présentent des situations paradoxales. Ces pays disposent en effet d'institutions puissantes qui permettent la publication de nombreuses sources sur le problème de la criminalité organisée. Ainsi, malgré les zones d'ombres qui subsistent autour de leurs histoires respectives, les mafias italiennes et le narcotrafic au Mexique font partie des phénomènes de crime organisé les plus étudiés au monde, ce dont témoigne l'abondante bibliographie sur le sujet et l'existence de laboratoires et de centres de recherche dédiés. Dans le même temps, les contextes que nous étudions peuvent aussi être extrêmement troubles. La presse peut être menacée ou soudoyée par les gangs ou les pouvoirs publics ; les liens entre mafias, classes dirigeantes et pouvoirs économiques ne sont pas toujours bien élucidés ; la motivation des crimes et des condamnations n'est pas toujours facile à interpréter, et l'intimidation et l'assassinat peuvent souvent sceller le secret des pactes et des alliances¹²². Au Mexique en particulier, la défaillance du système pénal et la corruption endémique assurent aux criminels un taux record d'impunité, tandis que les menaces pesant sur la liberté

¹²¹ Fabrice Rizzoli, *loc. cit.*, p. 41.

¹²² Voir *infra*, chapitre 5, « L'illisible ».

d'informer font de ce pays l'un des plus dangereux au monde pour les journalistes¹²³. Ces problèmes n'épargnent pas non plus l'Italie, dont les mafias constituent l'avant-garde d'une criminalité organisée transnationale de plus en plus influente politiquement et économiquement, et où la crise politique du début des années 1990 est directement liée à la mise en cause des principaux partis du gouvernement, notamment la Démocratie Chrétienne (DC), dans des attentats et affaires de corruption impliquant la mafia. Du fait des différences que nous avons rappelées plus haut entre les deux pays, les acteurs impliqués dans le dévoilement public des organisations criminelles et des affaires de collusion mafieuse ne sont pas tout à fait les mêmes. Nous commencerons donc par aborder le rôle de la magistrature en Italie et de la presse indépendante au Mexique, sans occulter le rôle qu'ont joué certains acteurs du monde politique et de la société civile. Cette section sera aussi l'occasion de préciser le substrat événementiel auquel font référence les œuvres de notre corpus, et de comprendre certaines allusions ou certaines références qu'une lecture moins informée des enjeux politiques du crime organisé pourrait être moins à même de saisir. Il s'agit moins dans cette section de faire l'histoire des cartels mexicains et des mafias italiennes que de définir les scènes (médiatique ? politique ? judiciaire ?) sur lesquelles ces organisations ont été désignées, définies et combattues.

La mafia sur la scène judiciaire en Italie : entre crises de violence mafieuse et évolution de l'économie morale de la société italienne

Si elle est actuellement l'un des enjeux majeurs des politiques publiques italiennes, aussi bien sur le plan policier et judiciaire que sur celui de l'éducation, la mafia n'a pas toujours été appréhendée comme elle l'est aujourd'hui. D'après le sociologue Marco Santoro, l'idée d'une

¹²³ Le commentaire de *Reporters sans frontières* sur le Mexique, actuellement placé au 143e rang sur 180 au *Classement mondial de la liberté de la presse*, est sans équivoque : « Bien qu'il ne soit pas le théâtre d'un conflit armé, le Mexique est l'un des pays les plus dangereux au monde pour les médias. La collusion entre le crime organisé et certaines autorités politiques et administratives menace gravement la sécurité des acteurs de l'information et entrave le fonctionnement de la justice à tous les niveaux du pays. Le Mexique continue de s'enfoncer dans la spirale infernale de l'impunité et de la violence, et reste le pays le plus meurtrier d'Amérique latine pour les médias. Dès lors qu'ils s'intéressent de trop près aux affaires gênantes et au crime organisé, les journalistes sont menacés, réprimandés, voire exécutés de sang-froid. De nombreux autres disparaissent ou sont contraints à l'exil pour garantir leur survie. Depuis son arrivée au pouvoir en décembre 2018, le président López Obrador, qui a fait de la lutte contre la corruption sa priorité numéro une, n'a pas engagé les moyens nécessaires pour endiguer cette spirale de violence et d'impunité. » *Reporters sans frontières* : « Mexique », en ligne : <https://rsf.org/fr/mexique>, consulté le 12 octobre 2020.

mafia organisée et obéissant aux règles d'une institution avait même rencontré dans les sciences sociales une certaine résistance¹²⁴. On hésita longtemps à prêter à la mafia le caractère d'association criminelle pérenne, ce qui laissa les délits mafieux dans ce que l'anthropologue française Deborah Puccio-Den appelle « un vide juridique¹²⁵ ». Jean-Louis Briquet écrit que la mafia

se propose [...] comme un objet aux contours incertains, une réalité échappant constamment aux définitions qui en sont proposées, un phénomène mouvant et en constante évolution, forçant une évolution correspondante des modèles qui tentent de l'appréhender.¹²⁶

Avant de faire l'objet d'une véritable qualification juridique, les mots « mafia » et « camorra » n'ont pas de définition précise, et leur origine se perd aux confins de l'histoire et du mythe¹²⁷. Très tôt, ces mots ont d'ailleurs été revêtus de significations équivoques dans le discours politique. L'historien italien Rino Coluccello montre qu'au XIX^e siècle, « on use et abuse du mot mafia (*maffia* pendant une courte période) pour désigner à la fois des associations criminelles

¹²⁴ « Pendant de nombreuses années, les spécialistes en sciences sociales ont combattu les représentations populaires qui faisaient de la mafia une structure vaste, une organisation complexe avec normes et des rituels établis, et une structure de positions officielles. Les universitaires comme Hess, Blok, les Schneiders, et leurs épigones italiens, comme Arlacchi par exemple, insistent sur le fait qu'il s'agissait d'une construction médiatique, une façon utile d'attirer le grand public et d'aider les magistrats dans leurs accusations, mais que ce n'était pas une description empirique fiable de ce qu'est la mafia et de la façon dont elle fonctionne ». [*For many years, social scientists have struggled against the popular representation of the Mafia as an organized large structure, as a complex organization with established norms and rituals, and a structure of official positions. Scholars such as Hess, Blok, the Schneiders, and their Italian followers for example, Arlacchi, insist that this was a media construction, a useful way of attracting mass audiences and helping prosecutors in their trials, but not a reliable empirical description of what the Mafia is and how it works.*] Marco Santoro, *loc. cit.*, p. 19.

¹²⁵ Deborah Puccio-Den, « Juger la mafia », *loc. cit.*, p. 18.

¹²⁶ Jean-Louis Briquet, « Comprendre la mafia », *loc. cit.*, p. 193..

¹²⁷ On a attribué au mot « mafia » des origines toscanes (le mot « *maffia* » signifierait misère), piémontaises (*mafiun*) et même arabes. Dans le dernier cas, le mot a été rapproché de *màha*, qui désignerait des grottes de la région de Marsala, ou d'une incantation, *mu afah*, qui signifierait une demande de protection et correspondrait à la vocation de la mafia d'assurer une protection privée à ses affiliés. Une autre théorie, assurément fantaisiste celle-ci, fait de ce mot l'acronyme d'un cri de ralliement des Siciliens contre les troupes de Charles d'Anjou lors des Vêpres siciliennes en 1282 (« *Morte Alla Francia, Italia Anela* » [Mort à la France, crie l'Italie]). Revêtu d'une auréole héroïque, le mot « mafia » s'associe dans ce dernier exemple à un épisode glorieux de l'histoire de la Sicile. Pour Clotilde Champeyrache et Jean Susini, ces étymologies fantaisistes participent d'une mythification de la mafia sur lesquelles l'organisation s'est volontiers appuyée : « Il fallait au mot « mafia » une naissance héroïque, à la mesure des sentiments divers qui se sont soudés dans son rôle culturel. » Clotilde Champeyrache et Jean Susini, « Mafia », *Encyclopædia Universalis*. En ligne : <http://www.universalis.edu.com/encyclopedie/mafia/>, consulté le 12 avril 2020.

auteurs d'abus et de violence, et des groupes d'hommes courageux qui protègent les [individus] sans défense¹²⁸. » L'historien de la camorra Francesco Benigno ajoute qu'à l'époque de l'Unification italienne, le mot *camorra* ne désigne pas une forme d'organisation criminelle bien définie mais constitue plutôt « une forme particulière de classification du crime, changeante et sujette à des manipulations continues¹²⁹ ». Le terme s'avère donc « d'un usage assez vague et polysémique, utilisé pour critiquer, diaboliser et attaquer des individus et des comportements considérés comme politiquement et moralement inacceptables¹³⁰ ». À l'époque du Risorgimento, où « les formes de l'opposition politique étaient [...] pensées comme de nature éminemment conspiratrice et donc inévitablement sectaire », le terme *camorra* devenait ainsi commode, en cas de crise, pour attaquer toute forme d'agitation politique.

Si les mots « mafia » et « camorra » posent au XIX^e siècle la question de leur instrumentalisation politique, l'histoire de la mafia sicilienne, très bien documentée par plusieurs ouvrages accessibles¹³¹, montre que la reconnaissance du caractère organisé et structuré de Cosa Nostra fut l'enjeu d'une conquête institutionnelle et symbolique de la part de la magistrature et de la société civile. Ce sont les attentats mafieux contre les représentants de l'État qui mirent fin à des années de minimisation voire de déni du phénomène mafieux par les autorités politiques, avec la création d'une Commission d'enquête parlementaire sur la mafia en Sicile en 1962 à la suite des violences de la « première guerre de mafia »¹³². C'est encore quand la violence de la seconde « guerre de mafia » opposant les Corléonais à la vieille garde de Cosa Nostra dans les années 1980 se retourne contre les représentants de l'État italien, avec l'assassinat par exemple de l'homme politique Pio La Torre et du général Carlo Alberto Dalla Chiesa, que la législation

¹²⁸ « *the word mafia (maffia for a short period) is used and abused to indicate both organised criminal associations committing abuse and violence, and groups of courageous men protecting the defenceless.* » Rino Coluccello, *Challenging the Mafia Mystique: Cosa Nostra from Legitimation to Denunciation*, Basingtoke, Palgrave Macmillan, 2016, p. 5.

¹²⁹ Francesco Benigno, *loc. cit.*, p. 759.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 760.

¹³¹ Marie-Anne Matard-Bonucci, *Histoire de la mafia*, Bruxelles, Complexe, coll. « Questions au XX^e siècle », 1994, 320 p. ; Salvatore Lupo, *Histoire de la mafia des origines à nos jours*, traduit par Jean-Claude Zancarani, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2001, 398 p. ; John Dickie, *Cosa nostra : l'histoire de la mafia sicilienne*, traduit par Anne-Marie Carrière, Paris, Buchet Chastel, 2007, 496+xvi p.

¹³² La « première guerre de mafia » en Sicile est une série de conflits entre diverses *cosche* palermitaines qui culmina dans une explosion de violence particulièrement meurtrière, à l'occasion d'une lutte entre deux familles influentes, la famille Greco et la famille La Barbera, entre 1962 et 1963.

sur la mafia évolue, en même temps que s'intensifie une mobilisation de la société civile dirigeant ses reproches contre la classe politique italienne¹³³. On voit aussi que la violence mafieuse et le processus de reconnaissance publique de l'existence de la mafia favorisa l'écllosion de nouvelles modalités de participation à la vie politique et à la société civile¹³⁴, grâce à la formation de collectifs antimafia et à l'institutionnalisation de la mémoire des victimes¹³⁵.

La période de restructuration qui suivit la première guerre de mafia permit à celle-ci d'engranger des profits immenses, grâce aux revenus du trafic de drogues et de la fraude immobilière lors du « Sac de Palerme¹³⁶ ». Cette période est aussi celle de la conquête du pouvoir criminel par Salvatore Riina (dit « Toto ») et Bernardo Provenzano, figures majeures de la criminalité mafieuse de cette époque, et dont la vie fit l'objet de plusieurs reportages, romans, séries et long-métrages. Le massacre des rivaux des Corléonais, passé à la postérité sous le nom de *mattanza*, marqua les esprits par la férocité des procédés employés¹³⁷. Plus qu'un règlement de comptes, cette deuxième vague de violences mafieuses fut une campagne d'extermination, dont

¹³³ Charlotte Moge, « La Sicile, laboratoire de la mobilisation citoyenne contre la mafia (1982-1992) », *Laboratoire italien. Politique et société*, n° 22, ENS Éditions, février 2019. En ligne : <http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/2753>, consulté le 1^{er} octobre 2022.

¹³⁴ Charlotte Moge, Guido Panvini et Pauline Picco, « Politiques de la société civile », *Laboratoire italien. Politique et société*, n° 22, ENS Éditions, février 2019. En ligne : <http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/2553>, consulté le 12 février 2021.

¹³⁵ Sur l'institutionnalisation de la mémoire des victimes de la mafia, et en particulier celle des magistrats antimafia, voir Charlotte Moge, « La construction d'une mémoire publique de la lutte contre la mafia de 1982 à 2012 à partir d'un martyrologe : Pio La Torre, Carlo Alberto dalla Chiesa, Giovanni Falcone et Paolo Borsellino », Thèse de doctorat en histoire, sous la direction de Marie-Anne Matard-Bonucci et Gianluca Fulvetti, Grenoble, Université Grenoble Alpes, 2015.

¹³⁶ Cette expression fait référence à une période d'intense spéculation immobilière qui a duré des années 1950 aux années 1980. L'attribution des adjudications à des entrepreneurs dont on découvrit les alliances avec la mafia provoqua de considérables bouleversements urbains. Les promoteurs employaient des moyens d'intimidation féroces contre les habitants – on retrouve cela dans le roman *Le Palmier de Palerme de Vincenzo Consolo*. La construction illégale causa la destruction d'une grande partie du patrimoine naturel et historique de la capitale sicilienne, notamment dans le centre historique, saccagé par la spéculation.

¹³⁷ En particulier le recours à la *lupara bianca*, qui consiste à faire entièrement disparaître les corps des victimes dans des barils d'acide, une technique que nous retrouvons employée au Mexique par le cartel de Juarez, et qui fait l'objet d'un long développement dans le roman de Giosuè Calaciura, *Malacarne*. Charlotte Moge indique que ce procédé « répond à une double logique d'efficacité » : il entretient la peur et l'incertitude, à cause de l'impossibilité de retrouver les corps, et il évite aux criminels de se préoccuper du transport et de la dissimulation des cadavres. Charlotte Moge, *op. cit.*, f. 75. Le début du film *Le Traître* de Marco Bellocchio (2019) donne une idée évocatrice de l'échelle du massacre, en superposant aux reconstitutions fictionnalisées des scènes d'assassinat le décompte chiffré des victimes de cette guerre, tiré de la presse palermitaine de l'époque.

l'intensité traumatique paraît de façon crue dans *Malacarne*, et dont le souvenir irrigue probablement le récit que fait Saviano des *faide di Scampia* dans *Gomorra*. L'événement joue un rôle important dans *Résister ne sert à rien* de Walter Siti, puisque le père de Morgan Lucchese, le stratège et théoricien de la nouvelle mafia, est précisément présenté comme l'une des nombreuses victimes de la *mattanza*. Pour composer ce personnage, Siti utilise le nom d'un tueur du clan des Corléonais arrêté en 1990, mais il lui invente un destin fictionnel, en le faisant mourir en 1983 :

qui connaît l'histoire de la mafia sait que Giuseppe Lucchese dit 'u Lucchiseddu organisa l'assassinat de Stefano Bontate le 23 avril 1981. C'était la période où les Corléonais éliminaient sans pitié les Palermitains, l'année suivante, douze membres de la famille Inzerillo furent tués ; Giuseppe Lucchese fut abattu en 1983 pour ne pas avoir su se décrocher au bon moment de l'entourage de Tano Badalamenti que lui, Giuseppe, croyait encore allié avec Riina. (*Résister*, 232)

Les Maxiprocsès de Palerme, que nous trouverons relatés dans *Malacarne*, furent l'aboutissement d'innovations décisives en matière d'instruction judiciaire, parmi lesquelles la création de nouveaux outils de qualification pénale comme le délit d'association mafieuse et le recours aux collaborateurs de justice, couramment appelés « repentis », qu'on réservait aux enquêtes sur le terrorisme politique. La pénalisation du lien d'association mafieuse par la loi Rognoni-La Torre adoptée en 1982 permettait de résoudre le problème juridique de l'imputation des crimes appliqué à une structure qui les commettait souvent par délégation. Le délit d'association mafieuse permettait de tenir les membres de la direction collégiale de Cosa Nostra – familièrement appelée la « Coupole » – responsables des crimes commis par des membres des niveaux inférieurs de l'association, « sans qu'il soit nécessaire d'établir l'implication directe de chacun des chefs dans chaque meurtre¹³⁸ ».

Les sentences du Maxiprocsès permirent surtout d'établir que la mafia constituait une organisation dotée de règles et d'institutions qui lui sont propres, et surtout de donner à cette description une assise juridique. Le témoignage du « repentis » Tommaso Buscetta contribua à donner crédit à une définition de la mafia comme une organisation hiérarchique secrète, dotée de symboles et de valeurs spécifiques, et dont les membres étaient unis par des liens d'association permanents. Les découvertes des magistrats battaient ainsi en brèche une conception antique de

¹³⁸ Deborah Puccio-Den, « Juger la mafia », *loc. cit.*, p. 26.

la mafia considérée comme expression culturelle et morale de la « sicilianité » et non comme association criminelle pérenne¹³⁹. Tandis que les sciences sociales avaient longtemps hésité à reconnaître le caractère organisé des mafias, les conclusions du Maxiproces obligeaient les spécialistes de la mafia à réviser les paradigmes qui gouvernaient jusqu'alors l'appréhension du phénomène mafieux en Italie :

Le Maxiproces marque un tournant épistémologique dans l'appréhension du phénomène mafieux. Les modèles descriptifs élaborés au cours des années 1970 et 1980 par les chercheurs en sciences sociales [...] – postulant tous le caractère non structuré, conjoncturel et discontinu du lien mafieux – se sont révélés obsolètes.¹⁴⁰

Ce renouvellement historiographique permet ainsi d'établir que « la mafia est (et a été depuis sa naissance) une organisation criminelle formalisée et centralisée, que l'on a toujours refusé de reconnaître comme telle¹⁴¹ », et dont la stabilité et la longévité ont été assurées par un système d'échange politique fructueux pour la mafia comme pour les membres de l'élite politique, avant la recomposition des équilibres politico-mafieux des années 1990. D'après l'historienne française Marie-Anne Matard-Bonucci, il a donc fallu attendre la construction d'une qualification pénale de la mafia, puis que soit constatée l'efficacité juridique de cette définition, pour qu'il devienne possible de rendre la mafia « justiciable [...] de la recherche historique¹⁴² ». Marie-Anne Matard-Bonucci commente au début de son *Histoire de la mafia* cette dette de l'historiographie à la magistrature :

S'agissant de la mafia, pendant des décennies, les non-lieux des procès ont donné lieu à un non-lieu de l'Histoire. L'intérêt des historiens pour la mafia est un fait récent, qui remonte à une dizaine d'années tout au plus¹⁴³.

¹³⁹ Les premiers théoriciens de la mafia comme l'anthropologue italien Giuseppe Pitre au XIX^e siècle réduisaient celle-ci à une définition culturaliste, comme expression de « l'âme » méridionale. Pitre est notamment l'auteur de la thèse célèbre (et depuis contestée) selon laquelle le mot « mafia » signifierait « beauté », « assurance », « virilité » et définirait l'excellence d'un caractère sicilien soucieux de l'honneur.

¹⁴⁰ Deborah Puccio-Den, « Juger la mafia », *loc. cit.*, p. 26.

¹⁴¹ Gabriella Gribaudi, « Mafia, cultura e gruppi sociali », *Meridiana*, n°7-8, 1990, p. 349, traduit et cité par Jean-Louis Briquet, « Comprendre la mafia », *loc. cit.*, p. 147.

¹⁴² Marie-Anne Matard-Bonucci, *op. cit.*, p. 37.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 11.

Sans qu'il faille minorer le rôle des nombreux journalistes et intellectuels comme le Sicilien Giuseppe Fava ou le Napolitain Giancarlo Siani qui documentèrent en Sicile et en Campanie les liens entre mafia et politique¹⁴⁴, la magistrature a contribué de façon décisive à la politisation du problème mafieux et a ouvert des voies nouvelles pour son étude scientifique. Combattant un imaginaire qui atténuait la gravité du phénomène mafieux, les juges ont porté sur la scène publique le problème de la relation entre mafia et politique¹⁴⁵. Les commémorations de l'héroïsme du *pool* de magistrats ayant lutté contre la mafia ne peuvent cependant effacer la difficulté des combats qu'ils ont dû mener contre des adversaires issus du monde politique, intellectuel, et parfois dans leur propre camp. Étonnamment, l'une des plus célèbres attaques fut lancée à l'époque des Maxiproces par l'écrivain sicilien Leonardo Sciascia, qui avait pourtant contribué, en tant qu'intellectuel et romancier, à la compréhension du fonctionnement de la mafia en Sicile¹⁴⁶. Le célèbre magistrat Giovanni Falcone, qui avait recueilli les confessions de Buscetta et accumulé les succès judiciaires, avait même eu à souffrir d'une véritable campagne de calomnies qui avait mené à son éviction de son poste à Palerme, peu de temps avant son assassinat lors du spectaculaire attentat de la Via Capaci.

Les attentats commandités par Cosa Nostra contre Salvo Lima, puis les juges Giovanni Falcone et Paolo Borsellino en 1992 surviennent dans un contexte particulier. L'Italie est alors déstabilisée par une crise économique sans précédent et une grave crise parlementaire. La classe politique est éclaboussée par les scandales de corruption et se trouve décrédibilisée par la révélation d'un vaste système de financements illégaux (surnommé *Tangentopoli* par la presse)

¹⁴⁴ Giuseppe Fava dénonçait publiquement l'emprise de la mafia sur la politique italienne, tandis que Giancarlo Siani enquêtait sur la camorra napolitaine. Tous deux furent assassinés la même année, en 1984.

¹⁴⁵ « Au début des années 1980, ce sont les juges antimafia, tel Rocco Chinnici, qui prennent publiquement la parole pour expliciter les relations existant entre réseaux mafieux et trafic de stupéfiants, clarifier la place de la mafia dans le paysage criminel national et international, aborder la question épineuse du rapport entre mafia et politique. » Deborah Puccio-Den, « Juger la mafia », *loc. cit.*, p. 22.

¹⁴⁶ Dans un article publié en 1987 dans *Il Corriere della sera*, et dont nous avons consulté une reproduction publiée sur le journal *Il fatto quotidiano*, Leonardo Sciascia dénonçait ce qu'il jugeait être l'opportunisme politique des magistrats qu'il appelait les « professionnels de l'antimafia ». Voir Mario Portanova, « Leonardo Sciascia : I professionisti dell'antimafia (10 gennaio 1987) », *Il fatto quotidiano*, 10 janvier 2017. En ligne : <https://www.ilfattoquotidiano.it/2017/01/10/i-professionisti-dellanti-antimafia/3306240/>, consulté le 11 mars 2020. L'empreinte de cet article, qui fit date, dans la mémoire collective de la lutte antimafia est complexe, car les attentats dont furent victimes les juges Falcone et Borsellino allaient peu de temps après donner tort à l'auteur du *Jour de la chouette*.

après l'Opération « Mains Propres ». Ainsi, la plus grave crise de violence mafieuse du pays, marquée par une série d'attentats à la bombe contre des représentants de l'État et des bâtiments historiques, coïncide avec la crise politique majeure qui conduisit à la disparition des référents traditionnels du système politique italien¹⁴⁷. Au moment clé du passage à la Seconde République italienne, la recrudescence des violences mafieuses pour tenter d'obtenir la révision des sentences du Maxiproccès avait contraint le gouvernement italien de poursuivre, avec l'aide de Falcone, l'édification d'un système centralisé de lutte contre la mafia¹⁴⁸. L'attentat contre Falcone, en pleine reconfiguration des équilibres politiques et des alliances entre mafia et partis politiques, devait ainsi permettre à Cosa Nostra d'engager des négociations avec de nouveaux partenaires politiques.

La révélation, pendant les années 2000, de la *Trattativa Stato-Mafia*, c'est-à-dire des tractations secrètes entre certains membres de la classe politique italienne et la mafia sicilienne, constitue une autre clé de lecture importante dans la compréhension de la réalité politique italienne de cette époque. Charlotte Moge montre d'abord comment ces révélations renforcent l'image des martyrs de la cause antimafia, que l'opinion publique considère sacrifiés sur l'autel d'intérêts privés¹⁴⁹, et comment elles participent au discrédit de la classe politique qui subsista après le passage à la Seconde République. Or, ce fut à ce moment que d'après Jean-Louis Briquet, la coalition dirigée par Silvio Berlusconi travailla à retirer à la magistrature son « pouvoir d'arbitrage », « appuyé sur la revendication à représenter la légalité¹⁵⁰ ». Les magistrats qui menaçaient d'entraver les intérêts d'hommes politiques accusés de corruption après le passage à la Seconde République furent souvent accusés d'instrumentaliser la justice à des fins partisans. La mise en cause de l'indépendance de la magistrature et l'affaiblissement de son pouvoir

¹⁴⁷ Le magistrat et romancier Giancarlo de Cataldo retrace cette période tourmentée dans la suite de son célèbre *Romanzo criminale*, intitulée *Nelle mani giusti* et traduit en français sous le titre *La Saison des massacres*.

¹⁴⁸ C'est en 1991 que sont fondées les institutions qui coordonnent l'appareil judiciaire de lutte contre la mafia au niveau national : le parquet national antimafia et ses dépendances territoriales, les DDA (*Direzione Distrettuale Antimafia*).

¹⁴⁹ Voir les analyses de Charlotte Moge sur la production de textes à dimension mémorielle sur Paolo Borsellino, dans Charlotte Moge, *op. cit.*, f. 357-358.

¹⁵⁰ Jean-Louis Briquet, « “Juges rouges” ou “Mains propres” ? La politisation de la question judiciaire en Italie », *Critique internationale*, n° 15, avril 2002, p. 48.

d'intervention sur la classe politique¹⁵¹ a été récemment illustrée par les acquittements de Giulio Andreotti (soupçonné de corruption et d'avoir commandité des assassinats d'adversaires politiques) et de Silvio Berlusconi (mis en cause dans diverses affaires de corruption¹⁵²), ce qui suscite une grande inquiétude à propos de la normalisation des illégalismes et de la corruption dans le champ politique. Si nous n'avons pas trouvé de traces de Giulio Andreotti dans notre corpus, il faut néanmoins mentionner les apparitions significatives de Bettino Craxi dans *Sandokan* et de Silvio Berlusconi dans *Résister ne sert à rien*. Dans les deux cas, l'attitude de ces personnalités vis-à-vis de la mafia est dénoncée. Dans *Sandokan*, la vision d'une rencontre entre Bettino Craxi et Ernesto Bardellino, frère d'Antonio Bardellino, un chef camorriste redouté, renvoie aux collusions politico-mafieuses entre les mafias et le Parti Socialiste Italien, qui dominait à l'époque la vie politique avec la Démocratie Chrétienne (DC) (*Sandokan*, 87-88) ; dans une scène grotesque et onirique de *Résister ne sert à rien*, Silvio Berlusconi est éviscéré et embaumé lors d'une étrange cérémonie où l'officiante proclame qu'il est un « fétiche chromé », avant d'être renvoyé devant le gouvernement comme une marionnette rembourrée. (*Résister*, 231)

Parallèlement à ces événements, il faut mentionner ce qu'il en fut de la camorra à Naples. Les clans qui font l'objet des récit-enquêtes de Roberto Saviano et de Nanni Balestrini composent une structure différente de celle de Cosa Nostra, bien qu'elle lui soit homologue par certains aspects. Figure folklorique associée à la plèbe napolitaine, puis réprimée par les pouvoirs publics comme « secte criminelle » si l'on suit les travaux de Francesco Benigno, la camorra présente initialement une structure plus éclatée que celle de Cosa Nostra à la même époque. L'économie de la camorra repose sur une compétition féroce entre les clans qui se disputent le contrôle du trafic de drogues mais aussi d'autres secteurs économiques comme la prostitution, le BTP et le trafic de déchets, auquel Saviano consacre le spectaculaire chapitre « Terres de feux » dans *Gomorra*. Dans les années 1980, la nécessité de la régulation du marché de la drogue pousse

¹⁵¹ Pour une analyse détaillée des rapports entre magistrature et partis politiques au tournant de la Seconde République, voir Jean-Louis Briquet, *Mafia, justice et politique en Italie : l'affaire Andreotti dans la crise de la république, 1992-2004*, Paris, Karthala, coll. « Recherches internationales », 2007, 390 p.

¹⁵² « Dans la plupart des cas », précise Jean-Louis Briquet, « les poursuites contre Berlusconi ont été éteintes par la prescription et, souvent, les faits qui lui étaient reprochés ont été avérés, comme plusieurs sentences définitives le démontrent. Cela n'a pas empêché celui-ci d'arguer des acquittements ou relaxes en sa faveur pour refuser de s'expliquer sur le fond de ce type d'affaires et pour accuser certains procureurs de mener des "enquêtes sans vérifications" et des juges de rendre des "sentences sans preuves". » Jean-Louis Briquet, « "Juges rouges" ou "Mains propres" ? », *loc. cit.*, p. 48.

Raffaele Cutolo, surnommé « Le Professeur » [*O Professore*] à restructurer les clans sous l'égide d'une autorité centralisée. Le projet de la *Nuova Camorra Organizzata* [NCO] se heurte à l'opposition des clans et occasionne une grave crise de violence dans les années 1980 qui se solde par la défaite de Cutolo. L'offensive contre Cutolo est menée par un groupe qui constituera dans les années 1990 la confédération criminelle connue sous le nom de clan des Casalesi. Basée dans la commune de Casal di Principe, cette formation regroupait plusieurs familles camorristes de la province de Caserte, composées d'entrepreneurs, de propriétaires terriens, de chefs d'entreprise dotés de bandes armées. L'histoire de ses premiers dirigeants, Antonio Bardellino et Francesco Schiavone, et de leur ascension violente jusqu'à la conquête du pouvoir économique, constituent la matière principale du roman de Balestrini qui s'ouvre avec la spectaculaire interpellation en 1998 de Schiavone, enfermé dans un bunker avec sa femme et ses enfants. Les affaires du clan des Casalesi constituent aussi l'une des matières principales du *Gomorra* de Saviano. L'enquête est d'ailleurs rédigée entre 2004 et 2005, à deux moments-clés de l'histoire récente de la camorra. Le premier est la tenue du procès « Spartacus », dont les sentences définitives furent prononcées en 2008 : Schiavone et certains de ses associés furent condamnés à la prison à perpétuité. *Gomorra* est aussi rédigé pendant une série de règlements de compte meurtriers qui ont ensanglanté la province de Caserte entre 2004 et 2008 : les *faide di Scampia*, autrement appelées *faide di Secondigliano* ou « guerre de Secondigliano ». Cette séquence se concentre davantage sur la famille Di Lauro, qui dominait à Scampia le marché de la contrefaçon et de la vente de drogues au détail.

Deborah Puccio-Den emprunte aux travaux fondateurs d'Edward P. Thompson¹⁵³ puis de Didier Fassin¹⁵⁴ la notion « d'économie morale », pour montrer comment les crises de violence mafieuse puis l'instruction des procès de mafia, ont fait évoluer les perceptions du crime organisé et de la corruption en Italie¹⁵⁵. Elle montre que ces procès et les mobilisations qui les ont entourés « contribuent à structurer le paysage moral italien, mobilisent des catégories éthiques et leurs liens avec des valeurs politiques, proposent des distinctions entre ce qui est acceptable et ce qui ne l'est

¹⁵³ Edward Palmer Thompson, *Les usages de la coutume. Traditions et résistances populaires en Angleterre*, traduit par Jean Boutier et Arundhati Virmani, Paris, EHESS / Gallimard / Seuil, 2015, 690+32 p.

¹⁵⁴ Didier Fassin, « Les économies morales revisitées », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 64, n° 6, 2009, p. 1237-1266.

¹⁵⁵ La notion d'« économie morale » est définie comme « l'organisation d'un espace social où agissent des normes, des valeurs, des émotions et des sentiments moraux ». Deborah Puccio-Den, « Juger la mafia », *loc. cit.*, p. 16.

pas au sein de la cité¹⁵⁶. » Elle ajoute que pour l'Italie, la violence mafieuse des années 1980 et 1990 aurait joué le rôle d'« épreuve¹⁵⁷ » pour la société italienne, qui a ultimement permis de conforter l'autorité de l'État. En diffusant la conscience d'une gravité du phénomène mafieux au niveau national, en permettant l'harmonisation des instruments répressifs à l'échelle du territoire, les enquêtes des magistrats du pool antimafia « non seulement assurent une vision d'ensemble de la mafia, mais aussi – et peut-être surtout – rendent visible le caractère unitaire de l'État italien¹⁵⁸. » Cette conclusion peut être nuancée par le constat des rapports très conflictuels entre le gouvernement et la magistrature, rapports qui sont toujours extrêmement complexes aujourd'hui. Quoi qu'il en soit, les interventions de plus en plus visibles de la société civile et les actions de la magistrature (malgré les revers qu'elle a essuyés après 1994) jouent ainsi un rôle-clé, en Italie, dans la définition du problème public de la mafia et dans la prise de conscience de la corruption de la classe politique italienne. C'est ainsi qu'en plus de préciser le substrat événementiel sur lequel s'appuient les auteurs du corpus, et d'expliquer l'importance des thèmes qui seront développés par les œuvres – l'abandon du racket traditionnel pour la contrefaçon, la vente de drogues au détail, la corruption et l'infiltration économique – l'histoire des violences mafieuses et de leurs procès offre plusieurs clés de lecture intéressante pour nos œuvres. Elle explique les sentiments d'inquiétude et de défiance vis-à-vis des autorités italiennes, ainsi que la prégnance des juges et des activistes issus de la société civile dans le répertoire des personnages valorisés sur le plan moral. Elle n'explique pas, en revanche, la rareté, confinant à l'absence, de ces dernières figures dans les récits de notre corpus.

La modernisation violente du Mexique contemporain : entre violences d'État et trafic de drogues

Comme en Italie, l'histoire du crime organisé au Mexique commence par la mise en évidence d'un problème de sources. Dans l'introduction de son *Historia del narcotráfico*, l'historien mexicain Guillermo Valdés Castellanos déplore l'hétérogénéité et la dispersion des sources

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 16.

¹⁵⁷ Deborah Puccio-Den, « Mafia : état de violence ou violence d'État ? L'affaire Impastato et la requalification concomitante des groupes subversifs et de l'État en Italie (1978-2002) », *Quaderni. Communication, technologies, pouvoir*, n° 78, avril 2012, p. 35.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 36.

d'information, tout en saluant le travail des journalistes d'investigation qui lui offrent des prises solides¹⁵⁹. De nombreux spécialistes, ainsi que des rapports internationaux, soulignent un manque de fiabilité des sources officielles mises à disposition des chercheurs, qu'il s'agisse d'évaluer le poids du trafic de drogues dans l'économie ou bien de produire le nombre exact de victimes de la violence, souvent suspecté d'être sous-évalué. Le problème auquel est confronté le Mexique actuel n'est pas seulement celui de l'emprise de pouvoirs criminels mafieux sur certains territoires. Il inclut les nombreuses défaillances du système juridique, qui participent à un taux record d'impunité¹⁶⁰, auxquelles s'ajoutent la corruption institutionnelle endémique et les abus de pouvoir liés à la répression armée du narcotrafic. Depuis le début des années 2000, la militarisation croissante de la vie publique au Mexique¹⁶¹ s'est accompagnée d'un essor spectaculaire de la délinquance commune, mais aussi de violences armées assorties d'attentats terroristes ayant fait des milliers de victimes. Avec la violence extrême, dont nous aurons l'occasion de reparler¹⁶², et son redoublement par la diffusion médiatique des crimes, la place des disparus prend une importance considérable dans les représentations collectives. L'inaboutissement des enquêtes et l'impunité produisent, d'après l'anthropologue Sabrina Melenotte, un « régime de l'incertitude, composé de doutes, d'hypothèses, d'interrogations¹⁶³ ». Ce régime confronte les citoyens mexicains à une histoire trouée, incomplète, qui influe sur la production documentaire et artistique. On peut même supposer que c'est ce dysfonctionnement

¹⁵⁹ Guillermo Valdés Castellanos, *Historia del narcotráfico en México*, Mexico D.F., Aguilar, 2013, p. 15.

¹⁶⁰ « On calcule qu'à peine trois pour cent des délits commis font l'objet d'une enquête, et de ce pourcentage, soixante pour cent sont punis. [...] Malgré l'efficacité proclamée du discours du gouvernement mexicain dans sa lutte contre la délinquance organisée, les dizaines de milliers de morts, les villes ravagées, les protestations citoyennes et même les médias de communication (qui sont nombreux à être enclins à ne pas parler de cette violence quotidienne) montrent le contraire. » [*Se calcula que apenas se investiga el tres por ciento de los delitos cometidos y de ese porcentaje apenas se castiga un sesenta por ciento; es decir, que se castiga, en el más optimista análisis, el 1.5 % de los delitos cometidos. [...] Por más que el discurso gubernamental sea de éxito contra la delincuencia organizada, las decenas de miles de muertos, las ciudades diezmadas, las protestas ciudadanas e incluso los medios de comunicación (muchos proclives a no hablar de esa violencia cotidiana), muestran lo contrario.*] Ricardo Guzmán Wolfffer, « México: violencia e identidad », *La Jornada Semanal*, n° 868, 23 octobre 2011. En ligne : <https://www.jornada.com.mx/2011/10/23/sem-ricardo.html>, consulté le 19 novembre 2020.

¹⁶¹ Gilles Bataillon, « Les formes de la violence mexicaine au XXI^e siècle », *Problèmes d'Amérique latine*, vol. 1, n° 96-97, 2015, p. 133-159.

¹⁶² Cf. *infra*, chapitre 4 : « L'innommable ».

¹⁶³ Sabrina Melenotte, « Introduction », dans Sabrina Melenotte (dir.), *Mexique : une terre de disparu.e.s*, Paris, Fondation Maison des sciences de l'homme, 2021, p. 9.

des institutions chargées d'établir et de garantir les informations sur la violence qui explique la parution de très nombreux ouvrages affichant leur nature de contre-récit des versions des autorités. Ce phénomène s'illustre par le renouvellement des écritures journalistiques s'orientant vers les modèles davantage littéraires de la chronique, du témoignage et de « l'histoire orale » située du côté des victimes¹⁶⁴. Il façonne également de nouvelles modalités de participation politique, autour de la recherche des nombreux disparus dont les restes sont souvent retrouvés dans des fosses communes, mais aussi de pratiques mémorielles de recension et de consignation des morts comme les portails d'information en ligne « *Menos días aquí*¹⁶⁵ », sur le blog *Nuestra aparente rendición* co-créé par Lolita Bosch, ou le site *A dónde van los desaparecidos*¹⁶⁶. Ainsi, comme l'écrit Sabrina Melenotte :

[U]ne réelle quête de sens est en jeu aujourd'hui dans un monde morcelé et fantomatique qui compose le puzzle macabre mexicain contemporain. L'action des familles de victimes resémantise, retisse, recoud des liens rompus, et réhumanise une société dévastée en recomposant chaque jour le puzzle macabre [de la réalité mexicaine]¹⁶⁷.

Nous verrons ainsi comment, au-delà d'une couverture sensationnaliste de la violence et des meurtres liés au narcotrafic, la littérature mexicaine prend part, avec le journalisme

¹⁶⁴ Pour ne citer que deux des reportages les plus connus sur le sujet, voir Marcela Turati, *Fuego cruzado. Las víctimas atrapadas en la guerra del narco*, Mexico D.F., Grijalbo, 2011; John Gibler, *Mourir au Mexique : narcotrafic et terreur d'Etat*, traduit par Stephen Sánchez et Anna Touati, Toulouse, Collectif des métiers de l'édition, coll. « À l'ombre du maguëy », 2015, 224 p. Il faut aussi ajouter, bien sûr, l'ouvrage étudié dans ce travail : *Campos de amapola antes de esto*, de Lolita Bosch. Tous ces récits se caractérisent par la très grande place qu'ils donnent au témoignage des victimes et par l'attention qu'ils portent à la souffrance collective, au deuil et à l'expérience de la violence armée.

¹⁶⁵ Cette rubrique du blog *Nuestra aparente rendición*, inactif depuis 2016, propose un décompte des morts violentes effectué à partir de plusieurs titres de la presse nationale et locale, assorti de micro-biographies des victimes. L'enjeu, pour les organisateurs de ce projet, est double : en organisant un décompte des victimes et en les nommant chacune individuellement, il s'agit de recueillir la mémoire de chacun des morts et de les intégrer à une mémoire collective. D'après ses concepteurs, cette entreprise d'humanisation et d'individuation des victimes s'oppose à la dépersonnalisation de celles-ci proposées par le récit médiatique dominant. « *Menos días aquí* », *Nuestra aparente rendición*, en ligne : <http://nuestraaparenterendicion.com/index.php/estamos-haciendo/menos-dias-aqui>, consulté le 29 août 2019.

¹⁶⁶ Il s'agit d'un portail d'information en ligne, composé de reportages et d'enquêtes, particulièrement centré sur l'action des collectifs citoyens de recherche et d'identification des disparus et des institutions également chargées de ce travail. *A dónde van los desaparecidos*, en ligne : <https://adondevanlosdesaparecidos.org/nosotros/>, consulté le 06 octobre 2022.

¹⁶⁷ Sabrina Melenotte, *op. cit.*, p. 6.

d'investigation et les sphères militantes, à un vaste mouvement de resymbolisation d'un espace public déchiré, et de riposte intellectuelle, artistique et civique contre ce que la journaliste Marcela Turati a appelé, dans l'une de ses chroniques, « la décomposition nationale¹⁶⁸ ». Tout semble dire, pour reprendre Florence Olivier et Philippe Daros, « la perte de tout lieu commun [...] la disparition de cet espace démocratique que le Mexique avait cru atteindre, de tout lieu commun où puisse s'exprimer un quelconque *dissensus*¹⁶⁹ ». Pour l'universitaire étasunienne Jean Franco, historienne de la littérature hispano-américaine, c'est toute une fabrique du Mexique post-révolutionnaire en pleine transition démocratique qui est mise en crise par la « guerre contre la drogue » :

La fabrique du Mexique, les idéologies et les pratiques qui avaient animé la nation pendant les décennies qui ont suivi la révolution, sont en crise. Auparavant vitrine des politiques néolibérales plaquées sur une société corrompue, dont les institutions étaient déjà compromises et proposaient la collusion, plutôt que la résistance, au trafic de drogues, le pays est maintenant une vitrine du désastre¹⁷⁰.

L'histoire du narcotrafic remonte à la fin du XIX^e siècle, là où commence, rappelle Luis Astorga dans son ouvrage *El siglo de las drogas*, l'histoire de la pénalisation de la culture des stupéfiants par les gouvernements étasunien et mexicain. C'est la criminalisation des drogues au début du siècle dernier qui est ainsi à l'origine du champ du trafic de drogues au Mexique et aux États-Unis¹⁷¹. Malgré la prohibition, les cultures du pavot et du cannabis sont bien implantées dans certaines zones rurales des États du nord du Mexique, où elles fournissent une subsistance aux paysans grâce à la forte demande étasunienne. L'organisation du trafic de drogues à l'échelle nationale puis internationale survient au cours des années 1970 avec l'essor des organisations colombiennes, qui commencent à sous-traiter aux organisations mexicaines l'acheminement de la cocaïne par voie terrestre vers les États-Unis. Ces conditions favorisent la création d'un oligopole

¹⁶⁸ Marcela Turati, « La descomposición nacional », dans Juan Villoro et Maye Primera Garcés (dir.), *La ley del cuerno. Siete formas de morir con el narco mexicano*, Caracas, Puntocero, 2011, p. 131-144.

¹⁶⁹ Philippe Daros et Florence Olivier, *op. cit.*, p. 21.

¹⁷⁰ « *The fabric of Mexico, the ideologies and practices that had propelled the nation during the decades following its revolution, are in crisis. A showcase for neoliberal policies pasted onto a corrupt society in which institutions were already compromised and offered collusion rather than resistance to the drug trade, it is now the showcase for disaster.* » Jean Franco, *Cruel Modernity*, Durham, Duke University Press, 2013, p. 215.

¹⁷¹ Luis Astorga, *El siglo de las drogas: del porfiriato al nuevo milenio*, México D.F, Debolsillo, 2016, 262 p.

formé de plusieurs cartels, dominé jusqu'à nos jours par les trafiquants issus de l'État du Sinaloa. L'ampleur des revenus liés au trafic de drogues favorise la concentration de l'activité aux mains de groupes de mieux en mieux équipés et structurés, qui entretiennent des liens avec la police, les milieux d'affaires et les milieux politiques mexicains. On ne parle pas de « cartels » de la drogue avant les années 1980 ; l'historien Guillermo Valdés Castellanos n'en trouve aucune trace dans la presse avant cette époque, et le terme aujourd'hui banalisé proviendrait de la DEA et de la communication politique étasunienne, au point qu'en sont contestés aujourd'hui la définition et l'usage¹⁷².

Il convient d'indiquer l'importance du facteur politique dans le développement du narcotraffic au niveau national puis international. Alain Labrousse parle, pour le cas mexicain, de « criminalisation par le haut », en montrant que « c'est le pouvoir lui-même qui concède des espaces d'impunité à certains cartels pour leur permettre d'agir¹⁷³ », et que ce pouvoir « les contrôle à travers les institutions policières et militaires¹⁷⁴ ». Luis Astorga indique que la particularité du narcotraffic au Mexique est d'avoir été, dès sa naissance, une activité à la fois « criminalisée » par la législation, et « subordonnée au pouvoir politique¹⁷⁵ » qui l'a tenue très longtemps sous contrôle. Cette tutelle, d'abord exercée à l'échelle locale par des maires et des gouverneurs¹⁷⁶, s'est progressivement étendue à l'échelle de l'État fédéral, un processus lié à

¹⁷² Certaines analyses démentent ainsi l'existence d'organisation aussi verticalement intégrées et hiérarchisées que ne les présentent les séries télévisées aujourd'hui. L'usage du mot « cartel » aurait alors moins à voir avec la réalité des organisations criminelles, qu'avec le langage utilisé aux États-Unis pour désigner et combattre l'adversaire. Voir Carlos Pérez-Ricart et Jack Pannell, « The Guadalajara Cartel Never Existed », *Noria Research*, 25 novembre 2021. En ligne : <http://noria-research.com/the-guadalajara-cartel-never-existed/>, consulté le 1^{er} janvier 2022. Une traduction française est disponible sur Mediapart (accès réservé aux abonnés) : Carlos Pérez-Ricart et Jack Pannell, « Le cartel de Guadalajara n'a jamais existé (sauf sur Netflix) », *Mediapart*, 31 décembre 2021. En ligne : [https://www.mediapart.fr/journal/international/311221/le-cartel-de-guadalajara-n-jamais-existe-sauf-sur-netflix#:~:text=Le%20cartel%20de%20Guadalajara%20était,le%20désignait%20par%20ce%20nom.](https://www.mediapart.fr/journal/international/311221/le-cartel-de-guadalajara-n-jamais-existe-sauf-sur-netflix#:~:text=Le%20cartel%20de%20Guadalajara%20était,le%20désignait%20par%20ce%20nom.,), consulté le 1^{er} janvier 2022.

¹⁷³ Alain Labrousse, *Géopolitique des drogues*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2011, p. 55.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ Luis Astorga, « Les limites de la politique antidrogue au Mexique », *Revue internationale des sciences sociales*, vol. 169, n° 3, 2001, p. 469. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-internationale-des-sciences-sociales-2001-3-page-469.htm>, consulté le 19 novembre 2020.

¹⁷⁶ *Ibid.* Voir aussi Carlos Monsiváis, « El narcotráfico y sus legiones », *Viento Rojo*, Mexico D.F., Plaza Janés, 2004, p. 8-14.

l'hégémonie politique du Parti Révolutionnaire Institutionnel (PRI) sur les institutions. Le narcotrafic conserve durant toute son histoire cette caractéristique paradoxale, au moins jusqu'au début des années 2000, où l'arrivée du Parti d'Action Nationale (PAN) au pouvoir perturbe les équilibres traditionnels entre politique et criminalité. Cette situation favorise une certaine prise d'autonomie des organisations criminelles vis-à-vis du pouvoir politique, « d'où le recours actuel, désespéré », conclut Luis Astorga,

à des mesures d'exception telles que l'utilisation croissante des forces armées dans la lutte antidrogue, dans l'espoir de réactiver les mécanismes de contention et de contrôle relatif du commerce des drogues illicites qui avaient fonctionné durant des décennies¹⁷⁷.

Cette participation de la sphère politique au renforcement des pouvoirs criminels constitue l'arrière-plan discursif et idéologique des représentations du narcotrafic dans le corpus mexicain que nous étudions. Cette dimension de l'histoire mexicaine constitue une clé de lecture d'autant plus intéressante que, comme nous le verrons plus loin, les critiques les plus sévères sur les récits du narcotrafic reprochent justement à la plupart des œuvres appartenant à ce courant d'occulter cette dimension du phénomène¹⁷⁸.

Les années 1970 voient le lancement d'un programme politique de « guerre contre la drogue » par Richard Nixon (à partir de 1969), puis le déclenchement par le président Luis Echevarría des opérations *Trizo* et *Condor* dans le « triangle d'or¹⁷⁹ » mexicain (1975-1978). Les spécialistes insistent sur l'ambivalence des opérations de « guerre contre la drogue » menée depuis les États-Unis, que ses acteurs ont souvent fait servir à des fins politiques ou crapuleuses. On a par exemple reconnu que pendant la Guerre froide, la CIA a financé les milices paramilitaires anticommunistes et des opérations de déstabilisation politique grâce à des revenus provenant du trafic d'armes et du trafic de drogues, ce qui a profité au cartel de Sinaloa¹⁸⁰. Encore aujourd'hui,

¹⁷⁷ Luis Astorga, « Géopolitique des drogues au Mexique », *Hérodote*, vol. 112, n° 1, traduit par Laurent Laniel, La Découverte, 2004, p. 53.

¹⁷⁸ Cet argument est particulièrement mis en valeur par le récent ouvrage d'Oswaldo Zavala, *Los carteles no existen. Narcotráfico y cultura en México*, Mexico D.F., Malpaso, 2018, que nous serons amenés à commenter.

¹⁷⁹ L'expression désigne familièrement la zone formée par les États du Sinaloa, de Chihuahua et de Durango, cœur de la production de marijuana et d'opium et berceau des principales organisations dédiées au narcotrafic.

¹⁸⁰ Alain Labrousse, *op. cit.* On retiendra aussi le fiasco d'opérations étasuniennes comme « *Gunrunner* » et « *Fast and Furious* », qui sous couvert de suivre à la trace l'exportation d'armes étasuniennes vers le Mexique, ont contribué à

l'arrestation de hauts fonctionnaires et de membres de l'état-major impliqués dans le trafic de drogues montre que des deux côtés de la frontière entre le Mexique et les États-Unis, des opérations contre le narcotrafic sont menées par des acteurs qui peuvent favoriser le phénomène qu'ils prétendent combattre¹⁸¹. L'« Opération Condor » est une vaste opération militaire de destruction des cultures de pavot et de marijuana menée en collaboration avec la DEA, sous la direction d'un état-major par ailleurs directement impliqué dans la répression politique de la *guerra sucia* et le massacre de Tlatelolco en 1968. « D'infatigables hélicoptères de combat survolent la *sierra*, déversent du défoliant sur les plantations (un nuage orange appelé *paraquat*), mitraillent les cultivateurs », raconte l'écrivain Héctor Aguilar Camín¹⁸². Accompagnée de viols, de massacres, et de déplacements de population, cette opération qui visait les petits cultivateurs, a épargné les entrepreneurs criminels du Sinaloa qui reconstituent à Guadalajara une puissante coalition en renforçant leurs liens avec les milieux politiques et les milieux d'affaires. On trouve dans cette coalition, qui devait perdurer dans la mémoire collective sous le nom de « Cartel de Guadalajara », « [l]a « fine fleur », si l'on peut dire, des trafiquants qui allaient défrayer la chronique sur les deux rives du Río Bravo durant les années 1980, 1990, voire, pour les plus résistants, 2000¹⁸³ ». Parmi eux figurent des personnalités célèbres que nous serons amenés à mentionner plusieurs fois au cours de ce travail : Miguel Ángel Félix Gallardo, Rafael Caro Quintero, Amado Carrillo Fuentes et surtout Joaquín « El Chapo » Guzmán Loera. Ce dernier, qui purge depuis peu une peine de prison à perpétuité aux États-Unis, est aussi connu pour s'être

l'armement du cartel de Sinaloa que le gouvernement étasunien prétend combattre. Voir Luis Alberto Reygada, « Mexico secoue la tutelle américaine », *Le Monde diplomatique*, mai 2021, p. 12. En ligne : <https://www.monde-diplomatique.fr/2021/05/REYGADA/63058>, consulté le 27 mai 2021.

¹⁸¹ Comme le démontre l'arrestation récente de hauts fonctionnaires de l'armée, accusés de collusions avec les principaux cartels du pays après longtemps occupé des postes d'importance à la sécurité nationale. Voir Benjamin Fernandez, « Lutte contre la drogue, une promesse trahie », *Le Monde diplomatique*, mars 2021, p. 9. En ligne : <https://www.monde-diplomatique.fr/2020/03/A/61516>, consulté le 28 mai 2021.

¹⁸² « *Infatigables helicópteros artillados sobrevuelan la sierra, echan defoliantes sobre los plantíos (una nube naranja llamada paraquat), ametrallan sembradores.* » Héctor Aguilar Camín, « Narco Historias extraordinarias », *Nexos: Sociedad, Ciencia, Literatura*, 1 janvier 2009. En ligne : <https://www.nexos.com.mx/?p=12886>, consulté le 30 novembre 2020.

¹⁸³ Luis Astorga, « Géopolitique des drogues au Mexique », *loc. cit.*, p. 56. Dans son monumental roman historique *La Griffé du chien*, histoire romancée du cartel de Guadalajara et de la traque de ses chefs par la DEA, le romancier étasunien Don Winslow localise précisément l'origine de la Fédération au moment de l'Opération Condor, relatée de façon spectaculaire dans l'incipit. Don Winslow, *La Griffé du chien*, traduit par Freddy Michalski, Paris, Seuil, coll. « Points », 2018, 840 p.

évadé deux fois de prisons de haute sécurité mexicaines, si bien que pèsent sur lui de forts soupçons de collusion avec l'état-major et la classe politique¹⁸⁴.

À partir des années 1980, l'implication renforcée de la *Drug Enforcement Administration* (DEA) dans la lutte contre le narcotrafic, une industrie criminelle que la diplomatie étasunienne présente désormais comme un adversaire à la sécurité nationale, conduit les discours politiques et journalistiques étasuniens, puis mexicains, à se focaliser sur les organisations criminelles latino-américaines. En 1985, l'assassinat d'Enrique Camarena surnommé « Kiki », un agent de la DEA infiltré chez les narcotrafiquants du Sinaloa, mobilise fortement l'opinion publique étasunienne en faveur de la lutte contre le narcotrafic. Cet assassinat, à la source d'une crise diplomatique entre les deux pays, participe d'une médiatisation accrue des « cartels » de la drogue et d'une banalisation de ce terme dans la communication politique. Devenu « lieu de mémoire » au sens où l'entend l'historien français Pierre Nora : un objet du passé investi d'affects et d'émotions dont la commémoration permet de rassembler une communauté¹⁸⁵, le destin de Camarena inspire de nombreuses fictions et de nombreux reportages. Il suscite également l'organisation d'actions commémoratives très suivies par la société étasunienne, avec l'organisation de la *Red Ribbon Week* en sa mémoire, initiative qui joue un rôle important dans la constitution d'un récit collectif étasunien de la lutte contre le trafic de drogues au Mexique¹⁸⁶. D'autres événements participent à la même époque à une mise en cause des failles du système juridique du pays et confortent la dénonciation publique d'une corruption qui atteint les plus hauts niveaux du système politique, autour des présidents Ernesto Zedillo et Carlos Salinas de Gortari¹⁸⁷. L'accès de ce dernier à la

¹⁸⁴ Anabel Hernández, *Los señores del narco*, Mexico D.F., Grijalbo, coll. « Crimen organizado », 2012.

¹⁸⁵ Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997, 4751 p.

¹⁸⁶ Le site Internet de la *Red Ribbon Week* retrace ainsi l'histoire de Camarena en insistant sur la portée sacrificielle de son engagement : « Enrique (Kiki) Camarena était un agent de la *Drug Enforcement Administration* qui a été torturé et tué au Mexique en 1985. Lorsqu'il a décidé de rejoindre la DEA, sa mère a essayé de l'en dissuader. "Je ne suis qu'une seule personne", lui a-t-il dit, "mais je veux faire changer les choses". [...] Certaines de ces nouvelles associations ont pris Camarena comme modèle et ont fait leur sa conviction qu'une seule personne peut faire changer les choses. » [*Enrique (Kiki) Camarena was a Drug Enforcement Administration Agent who was tortured and killed in Mexico in 1985. When he decided to join the US Drug Enforcement Administration, his mother tried to talk him out of it. "I'm only one person", he told her, "but I want to make a difference." [...] Some of these new coalitions took Camarena as their model and embraced his belief that one person can make a difference.*] En ligne : <https://www.redribbon.org/about>, consulté le 06 octobre 2022.

¹⁸⁷ Gilles Bataillon, « Mexique : la guerre contre le narcotrafic », *Problèmes d'Amérique latine*, vol. 100, n° 1, décembre 2016, p. 105-108.

présidence du Mexique aurait bouleversé les équilibres politico-mafieux, Salinas de Gortari ayant favorisé les trafiquants du Golfe proches de sa propre famille au détriment de ceux du Sinaloa, interlocuteurs privilégiés par ses prédécesseurs. La reconfiguration des alliances entraîne une série d'assassinats de personnalités publiques qui remettent sur le premier plan la question des alliances entre politique et mafia. Les meurtres du cardinal Posadas à l'aéroport de Guadalajara et du candidat à la présidence Donaldo Luis Colosio à Tijuana¹⁸⁸, pour ne reprendre que les plus connus, contribuent à faire prendre conscience de l'échelle de la participation du crime organisé au financement de l'appareil d'État, de la présence des membres des principaux cartels auprès du pouvoir, et plus généralement, des collusions entre institutions et crime organisé.

La « grande histoire » du narcotrafic et des luttes de pouvoir internes au PRI fournit la matière d'accablantes enquêtes journalistiques dénonçant la connexion entre crime et pouvoir au niveau de l'État. Dans les années qui suivent le mandat de Salinas de Gortari, sont peu à peu révélés les soubassements de « l'ère de la délinquance organisée » [*la Edad de la Delincuencia Organizada*], pour reprendre l'expression de l'écrivain et journaliste Héctor de Mauleón¹⁸⁹, avec l'arrestation très médiatisée de plusieurs hauts fonctionnaires de l'État¹⁹⁰. D'angle mort de l'histoire politique mexicaine, la collusion mafieuse passe au premier plan du débat public, et un

¹⁸⁸ L'événement inspire au romancier Élmer Mendoza, de Culiacán, son célèbre polar *Un asesino solitario* et à Hériberto Yépez, de Tijuana, le roman *A.B.U.R.TO.*, deux œuvres considérées comme jalons artistiques de la *narconovela*.

¹⁸⁹ Héctor de Mauleón, *Marca de sangre. Los años de la delincuencia organizada*, Mexico D.F, Planeta, coll. « Temas de hoy », 2010, p. 68.

¹⁹⁰ Par exemple José de Jesús Gutiérrez Rebollo (1934-2013), général de division de l'armée mexicaine, et de Guillermo González Calderoni (1949-2003), chef de la police judiciaire fédérale. Le premier est célèbre pour avoir capturé en 1997 Héctor Luis Palma Salazar, dit « El Güero », un des *leaders* du cartel de Sinaloa aux côtés du célébritissime Joaquín « El Chapo » Guzmán. Gutiérrez Rebollo a plus tard été condamné à quarante ans de réclusion criminelle pour enrichissement illicite et collusion criminelle avec le cartel de Juárez, dirigé par Amado Carrillo Fuentes, dit « El Señor de los Cielos », qui était le rival de Palma Salazar à l'époque. González Calderoni est célèbre pour avoir procédé aux arrestations des leaders du cartel de Guadalajara, Miguel Ángel Félix Gallardo, Ernesto Fonseca et Rafael Caro Quintero, entre 1985 et 1987. Accusé par Félix Gallardo de l'avoir trahi (González Calderoni protégeait initialement les activités du cartel de Guadalajara), puis soupçonné par les autorités de s'être enrichi de façon illicite auprès du cartel du Golfe, rival des trafiquants du Sinaloa qui dirigeaient le cartel de Guadalajara, González Calderoni fuit aux États-Unis en 1992, où il bénéficie du statut de témoin protégé et devient informateur de la DEA. Alors qu'il encourt l'extradition, il menace le gouvernement mexicain de révéler les liens de Raúl Salinas de Gortari, frère du président Carlos Salinas de Gortari, avec la délinquance organisée, mais il est assassiné dans des circonstances troubles en 2003. Pour une histoire détaillée de ces affaires (en français), voir Jean-François Boyer, *La guerre perdue contre la drogue*, Paris, La Découverte, coll. « Enquêtes », 2001, 349 p.

nouveau vocabulaire de la vie politique se diffuse dans le discours journalistique pour dénoncer les protections accordées par une portion de la classe politique aux différents cartels¹⁹¹.

Comme en Italie, les crises de violence mafieuse ne sont donc pas séparables des crises traversées par l'appareil d'État mexicain. Les plus récentes surviennent au moment où s'accomplit un tournant politique et économique décisif pour le pays, avec la signature de l'Accord de Libre-Échange Nord-Américain (ALENA) entré en vigueur en 1994 et l'ouverture du champ politique au pluralisme électoral. Mais alors que ces transformations avaient pu faire espérer que le pays en aurait fini avec la corruption endémique et les violences contre les opposants politiques¹⁹², l'étude du processus de transition révèle plutôt une « déception de la démocratie¹⁹³ ». Les promesses de transition démocratique se trouvent d'abord démenties par la très grave crise économique de 1994, mais aussi par le maintien de la violence et de la répression institutionnalisées¹⁹⁴, telle qu'elle a pu s'exercer à l'encontre de la révolte zapatiste¹⁹⁵, ou bien encore des étudiants des écoles normales rurales¹⁹⁶.

¹⁹¹ Nés de la plume du journaliste Eduardo Valle, surnommé *El Búho*, les termes « narcopouvoir » [*narcopoder*] et « narcodémocratie » [*narcodemocracia*], dont l'usage s'est aujourd'hui banalisé, s'imposent à cette époque pour dénoncer l'écheveau des protections institutionnelles accordés aux narcotrafiquants par le champ politique, et la mise à disposition des ressources et des forces de l'État à des intérêts criminels privés. Eduardo Valle, *El segundo disparo. La narcodemocracia mexicana*, Mexico D.F, Océano, 1995, 380 p. Ce terme disqualifiant ne doit pas être confondu avec les inflexions beaucoup plus théoriques qu'il a prises récemment sous la plume de Sayak Valencia Triana, *op. cit.*

¹⁹² C'est en partie le cas avec la création de la FEMOSPP (*Fiscal Especial para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado*). Cette commission d'enquête, chargée des enquêtes sur le terrorisme d'État pendant la période dite de la *guerra sucia*, a notamment tenté d'inculper le président Luis Echevarría pour « génocide ». Ses résultats ont cependant été limité puisqu'elle n'a pas débouché sur une condamnation. Voir Gareth Williams, *The Mexican exception: sovereignty, police, and democracy*, Basingtoke / New York, Palgrave Macmillan, 2011, p. 30. La mort de Luis Echevarría en juillet 2022 a porté un coup d'arrêt au processus d'inculpation.

¹⁹³ Julián Durazo Herrmann, « Transition démocratique et gouvernance locale au Mexique », *Politique et Sociétés*, vol. 30, n° 2, 2011, p. 8.

¹⁹⁴ Voir l'état des lieux qu'en fait Carlos Montemayor, *La violencia de estado en México antes y después de 1968*, Mexico, Debate, 2010, 272 p.

¹⁹⁵ Sabrina Melenotte, « Écrire (sur) un massacre : Acteal 1997-2008 (Mexique). Enjeux d'écriture, enjeux d'interprétations », *Cultures & Conflits*, n° 103-104, décembre 2016, p. 111-129.

¹⁹⁶ L'enlèvement des 43 étudiants de l'école normale rurale d'Ayotzinapa à Iguala après l'ouverture du feu par les forces de police, avait entraîné une forte mobilisation collective à travers tout le pays, en grande partie rassemblée derrière un célèbre slogan : « *Vivos se los llevaron, vivos los queremos: fue el Estado* » [On les a pris vivants, nous les voulons vivants : c'était l'État]. Un vaste corpus de contre-enquêtes, constitué de témoignages et de rapports

C'est l'alternance politique qui entraîne une nouvelle reconfiguration des équilibres politico-mafieux, et à sa suite, le renforcement des opérations militaires, avec le lancement d'une campagne inaugurant ce qu'on appelle familièrement la « guerre contre la drogue » au Mexique. La période 2006-2012, qui est celle de la réception immédiate de notre corpus mexicain, constitue une rupture sur le plan de l'échelle des violences, avec la croissance exponentielle du taux de mortalité violente, et une rupture symbolique, avec la médiatisation des actes de barbarie commis par les bandes criminelles. Le président Felipe Calderón élu en 2006 « organise son mandat en fonction d'une stratégie nationale de lutte contre la criminalité et pour la sécurité collective¹⁹⁷ ». Six ans plus tard, la militarisation de la lutte contre le narcotrafic, entreprise dans un contexte trouble d'agitation politique¹⁹⁸, subit la condamnation quasi unanime des analystes de l'actualité mexicaine et des intellectuels. Ces derniers dénoncent l'inefficacité d'une guerre sanglante, qui fut aussi d'après eux une « guerre manquée » [*guerra fallida*]¹⁹⁹. Aggravant les problèmes qu'il était censé résoudre, l'engagement des forces armées conduisit à la mort d'environ soixante mille victimes civiles pendant la période 2007-2012²⁰⁰, années pendant lesquelles surgirent sur le devant

d'experts, mettent en cause les résultats de l'enquête d'État et accusent ce dernier d'être responsable de la disparition de ces jeunes étudiants. Les disparitions d'Iguala représentent un cas emblématique à cause de la masse très importante de documents et d'œuvres d'art à vocation testimoniale, mémorielle et littéraire, que cette affaire a générée. Sur cette question, voir les nombreuses publications qui ont entouré la mobilisation sociale après la disparition des 43 étudiants de l'École Normale rurale d'Ayotzinapa en 2014, notamment John Gibler, *Rendez-vous vivants !: histoire orale des attaques contre les étudiants d'Ayotzinapa*, traduit par Anna Touati, Toulouse, Éditions CMDE, 2017, 205 p. Voir aussi la thèse (en préparation) de Claire Delacourt, « Décrire, réécrire Ayotzinapa », Thèse de doctorat en études hispaniques et hispano-américaines, sous la direction de Karim Benmiloud, Montpellier, Université Paul Valéry-Montpellier 3, en préparation., sous la direction de Karim Benmiloud.

¹⁹⁷ Chiara Calzolaio, « Ethnographier la violence d'État : récits et expériences des victimes de la lutte contre le narcotrafic à Ciudad Juárez, Mexique », *Cultures & Conflicts*, n° 103-104, décembre 2016, p. 38.

¹⁹⁸ L'élection de Felipe Calderón s'est effectuée dans un contexte d'agitation politique marqué entre autres par les appels à l'insurrection pacifique dans le cadre de « l'Autre Campagne » [*La Otra Campaña*] organisée par les zapatistes en réponse à la campagne présidentielle. L'année de l'élection présidentielle a aussi été marquée par un scandale politique : une suspicion de fraude électorale qui a donné lieu à des manifestations dans la capitale. Voir John Gibler, « Marketing Violence in Mexico's Drug War », *NACLA Report on the Americas*, vol. 44, n° 3, mai 2011, p. 31-33.

¹⁹⁹ Gilles Bataillon, « Mexique : la guerre contre le narcotrafic », *loc. cit.*

²⁰⁰ L'indice annuel des homicides volontaires publié par l'Office des Nations-Unies contre la Droque et le Crime confirme cette dramatique escalade. Les chiffres officiels montrent une progression continue des violences depuis le début des années 2000, avec une augmentation drastique du taux d'homicides au moment des années 2008-2012, suivie par une augmentation constante jusqu'à nos jours. En 2004, année de parution des *Travaux du Royaume* de Yuri Herrera, l'UNODC indique 10 737 homicides ; on en dénombre 25 967 en 2012. Voir UNODC, *Intentional*

de la scène de nouvelles formations ultra-violentes comme le groupe paramilitaire des Zetas, issu de déserteurs du cartel du Golfe et constitué d'anciens membres des forces spéciales de l'armée mexicaine, ou le cartel des Chevaliers Templiers. Aux espérances déçues de la modernisation économique succèdent ainsi les désillusions causées par l'alternance politique, qui mettait pourtant fin au quasi-monopole du PRI sur la vie publique après plus de soixante-dix ans.

Entre désillusion politique et soupçon démocratique

Si nous nous sommes attardés sur les contextes italien et mexicain, ce n'est pas uniquement pour donner les principaux repères d'une histoire complexe, marquée par des reconfigurations successives d'équilibres politico-mafieux. C'est aussi pour souligner la façon dont les crises de violence mafieuse, contiguës aux crises économiques, sociales et politiques traversées par les deux pays, ont orienté la décision publique et modifié les représentations collectives et le rapport des citoyens à l'État. Au-delà des différences que nous avons soulignées, il s'agit de deux pays où la transition politique et économique d'une part, et la sortie d'une période de violences politiques, d'autre part – « années de plomb » et « guerre sale » – loin d'avoir comblé les attentes en matière de transparence et de démocratisation de la vie publique, les a déçues. Non seulement la violence progresse et assume de nouvelles formes, mais la désillusion semble aussi nourrir une défiance vis-à-vis des pouvoirs publics et conforter des perceptions d'impuissance du politique face à l'économie criminelle et aux intérêts des puissances privées. On trouverait là l'une des principales clés de lecture de notre corpus. Cette première approche conforte notre hypothèse de départ, selon laquelle la prise en charge littéraire du crime organisé et des violences mafieuses procède d'un désir de représentation qui cherche à pallier la défaillance politique (tout en se confrontant, comme on le verra en deuxième partie, à ses propres limites et à sa propre impuissance). Il nous reste alors à voir comment ont été posés et pensés les enjeux d'une

Homicide Victims, consulté le 15 octobre 2020. En ligne, <https://dataunodc.un.org/crime/intentional-homicide-victims>, consulté le 15 octobre 2020. Les dernières années marquent une augmentation constante, d'après les chiffres officiels du gouvernement mexicain recueillis par l'AFP et *Le Figaro*. En 2019, année où nous commençons la rédaction de ce travail, la situation est encore d'actualité puisque 34 582 homicides sont enregistrés pour cette seule année. Voir « Mexique : près de 35 000 homicides en 2019, un record », *Le Figaro*, 21 janvier 2020. En ligne : <https://www.lefigaro.fr/flash-actu/mexique-pres-de-35-000-homicides-en-2019-un-record-20200121>, consulté le 15 octobre 2020.

représentation littéraire du crime organisé en Italie et au Mexique, en faisant ressortir le caractère indissociable des enjeux éthiques d'avec des enjeux de nature politique et mémorielle.

2. Des représentations en débat. Définition des enjeux éthiques, politiques et esthétiques d'un corpus littéraire sur le crime organisé.

Lire des œuvres littéraires sur la mafia et le narcotrafic, ce n'est pas seulement aller à la rencontre de mondes criminels revêtus de folklore par la tradition cinématographique et littéraire. C'est aussi déchiffrer une masse complexe de signes déplacés et reconfigurés dans un texte ouvert à des interprétations esthétiques, et pas seulement politiques ou sociales²⁰¹. Dans les pays où la criminalité organisée pose de graves problèmes à l'ordre public, sa représentation ne soulève pas seulement des enjeux éthiques, mais aussi politiques, liés aux effets que de telles œuvres peuvent avoir sur l'opinion publique et sur les perceptions du crime organisé. Les controverses suscitées par les séries télévisées comme *Gomorra* en Italie – accusée d'entretenir une fascination pour la camorra chez le jeune public – et les *narconovelas* au Mexique – qui ont parfois donné lieu à des interdictions de diffusion par les pouvoirs publics – montrent que la réception des représentations artistiques du crime organisé associe un jugement esthétique avec des jugements qui ressortissent plutôt d'une sphère politico-morale, où sont interrogés l'impact social des représentations du crime et la fidélité de ces représentations à l'état réel du monde social auquel elles renvoient. Ce débat ne concerne pas uniquement la culture médiatique, mais englobe également la sphère littéraire, surtout quand des mafieux ou des sympathisants de la mafia sont publiquement consacrés pour leur œuvre. Faut-il parler de retour des préoccupations éthiques dans l'évaluation des récits du crime, ou d'embrigadement de la critique dans les batailles politiques et culturelles qui ont trait à la lutte contre les mafias et le narcotrafic ? Une chose est certaine : ce qui est en jeu dans l'évaluation de ces récits est souvent la *distance* qu'ils ménagent par rapport aux

²⁰¹ Certains sociologues se sont néanmoins appuyés sur la littérature, y compris classique, pour mettre la pertinence des paradigmes analytiques sur la criminalité organisée à l'épreuve des exemples de la fiction. Voir en particulier les analyses de Cervantès et de Brecht dans Vincenzo Ruggiero, *Crime in Literature: Sociology of Deviance and Fiction*, Verso, 2003, 276 p.

interprétations immédiates qu'en proposent des discours politiques ou médiatiques suspects de sensationnalisme ou de partialité. En somme, les questionnements moraux soulevés par les œuvres ne peuvent pas être considérés à part des enjeux politiques, sociaux, mémoriels posés par les circonstances concrètes de la violence mafieuse et de sa médiatisation, et sur lesquels certains discours critiques règlent leur analyse des œuvres.

2.1. Des enjeux éthiques inhérents à la représentation du crime organisé et de la violence

L'imbrication des enjeux esthétiques, moraux et politiques

Les études sur lesquelles nous nous appuyons s'accordent sur le fait qu'on ne saurait poser la question de la figuration romanesque du crime organisé sans poser en même temps celle de ses effets sur le monde. Cette approche revient à mettre au premier plan la question éthique de la responsabilité, en partie évacuée de la narratologie classique (comme du reste, la question du hors-texte au profit d'une approche textualiste, ainsi que le rappelle Alain Trouvé²⁰²). On peut dire encore, pour reprendre l'expression de l'anthropologue étasunienne Sherry B. Ortner, « [l]e romancier ne peut plus prétendre [...] qu'il n'y a personne de l'autre côté de son texte²⁰³ ». Parce qu'elle peut embellir son objet, toute figuration esthétique du crime organisé soulève le problème d'une complicité, volontaire ou involontaire, de l'écriture avec un ordre de valeurs et de représentations propre aux milieux criminels, susceptible de légitimer leur action voire de glorifier la violence.

La dimension éthique s'apprécie alors non seulement en fonction d'un certain rapport du texte à la vérité de ce qu'il représente, mais aussi en fonction de la distance adoptée par rapport aux événements. Les enjeux des récits étudiés dans ce travail s'avèrent proches, en cela, de ceux des fictions sur le terrorisme islamiste, très attentivement analysées par les chercheurs en littérature depuis les attentats du 11 septembre 2001²⁰⁴. Même si l'analyse des œuvres porte moins

²⁰² Alain Trouvé, *loc. cit.*, p. 18.

²⁰³ « *The novelist can no longer pretend [...] there is nobody on the other side of their text.* » Sherry B. Ortner, « Resistance and the problem of ethnographic refusal », *Comparative Studies in Society and History*, vol. 37, n° 1, 1995, p. 189.

²⁰⁴ Voir, pour les études publiées en français, les thèses soutenues par Chloé Tazartez, « Après l'attentat : fictions de l'événement terroriste dans les littératures arabe et états-unienne contemporaines », Thèse de doctorat en

sur les réseaux criminels que sur la représentation de l'attentat comme événement singulier et sur le personnage du terroriste en tant qu'individu (notamment le parcours de radicalisation), des interrogations communes apparaissent. Comme l'écrivent Élara Bertho, Catherine Brun et Xavier Garnier dans l'introduction d'un récent volume consacré aux figurations du terroriste :

S'interroger sur les figures et les figurations littéraires des terroristes, c'est ainsi vouloir rendre perceptibles la genèse et les modalités de créations attachées à rendre visible ce qui ne l'est pas de prime abord (ce que Rushdie appelle "le monde caché", ou ce qui ne l'est que trop [...])²⁰⁵.

Au-delà de la thématisation du crime organisé qu'ils proposent, les récits de notre corpus chercheraient de même à s'inscrire contre les effets de « fascination » ou d'« identification » d'images et de discours qui tendent à figer les désignations du crime dans des schémas binaires. En plus de critiquer les stéréotypes qui polarisent l'attention médiatique et sont susceptibles d'orienter l'action politique, ces ouvrages reposeraient la question de la visibilité du problème et de son dimensionnement par les médias et les pouvoirs publics, tout en mettant à l'épreuve les coordonnées interprétatives à l'intérieur desquelles il est saisi. L'anthropologue Veena Das le rappelle d'ailleurs : « Si le procès qui consiste à nommer la violence présente un défi, c'est parce cette nomination comporte de vastes enjeux politiques, et pas seulement parce que le langage fait défaut face à la violence²⁰⁶. » La concurrence et la confusion des discours sur le crime fait surgir le problème délicat de la *nomination* des organisations délictueuses et de leurs membres, et partant, celui de la qualification et de la répression de leurs activités criminelles. Il s'agit, en somme, de valoriser des représentations respectueuses de la complexité du phénomène qu'elles décrivent²⁰⁷,

littérature comparée, Rennes, Université Rennes 2 - Haute Bretagne, 2015, 440 f., et par Louiza Kadari, « Fictionnalisation des violences terroristes : de l'étiquette réaliste à l'éthique du réel ? », Thèse de doctorat en littérature comparée, Sorbonne Paris Cité, 2016, 463 f.

²⁰⁵ Élara Bertho, Catherine Brun et Xavier Garnier, *Figurer le terroriste: la littérature au défi*, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2021, p. 6-7.

²⁰⁶ « *If the process of naming the violence presents a challenge, it is because such naming has large political stakes, and not only because language falters in the face of violence.* » Veena Das, *Life and Words. Violence and the Descent into the Ordinary*, Berkeley / Los Angeles / Londres, University of California Press, 2007, p. 205.

²⁰⁷ Dans sa thèse sur les fictionnalisations du terrorisme, par exemple, Louiza Kadari place l'enjeu éthique de ces récits dans leur capacité à ménager « la percée de l'équivoque du sens, du totalisable, du non-rapport » : Louiza Kadari, *op. cit.*, f. 3. Au « *sens fait* » de l'événement, imposé par le récit terroriste et les médias, le déchiffrement

et de voir comment elles interrogent notre rapport au monde et à l'autre²⁰⁸. On le voit, l'enjeu n'est pas seulement éthique, mais aussi politique. Ces approches tiennent compte de la dimension interdiscursive du corpus qu'elles étudient, n'hésitant pas à interpréter celui-ci comme redescription, renarration voire contre-narration, croisant et répondant à d'autres récits perçus comme « hégémoniques » ou « dominants ».

Cette idée, comme on le verra, revient très souvent dans la littérature critique, même si les auteurs ne s'accordent pas sur la définition des discours « hégémoniques » ou « dominants » ou ne précisent pas leurs auteurs. Il faudra ainsi voir s'il faut entendre ces termes différemment selon le contexte évoqué. Dans certains cas, ce qui est perçu comme « dominant » peut être l'hégémonie d'une culture « mafieuse » dans les récits et les représentations ; c'est le discours que tiennent, par exemple, les chercheurs qui partagent les préoccupations de l'antimafia sociale sur l'importance d'opposer à la mafia des valeurs alternatives promouvant la légalité et la civilité. Ce discours, qu'on peut relier à la ligne morale de Varlam Chalamov, se préoccupe de l'emprise de la désinformation mafieuse dans la presse et de l'hégémonie d'une idéologie mafieuse qui encourage le consentement à l'illégalité.

Dans d'autres cas, c'est le récit médiatique qui est perçu comme dominant, selon une perspective proche de la critique par Christian Salmon du « storytelling » comme véhicule hégémonique de représentations stéréotypées du monde²⁰⁹. Cet angle critique est particulièrement important dans le cas du Mexique et de l'Italie, où la sécurité des professionnels enquêtant sur les connexions politico-mafieuses est un enjeu vital, et où l'indépendance de la presse est compromise et à cause de la très forte concentration des médias de masse et à cause de leur proximité avec le pouvoir politique. Nous verrons d'ailleurs, dans la deuxième partie, la place qu'accordent les auteurs aux biais des médias ainsi qu'à la question de la désinformation, que celle-ci soit le fait des mafieux ou qu'elle vienne au contraire des autorités judiciaires ou politiques.

littéraire de l'histoire actuelle opposerait un « *faire sens* » en éclairant la complexité de son objet, et en « interrogeant la réalité dépeinte *via* ses paradoxes et ses imprédictibilités. » *Ibid.*, f. 415.

²⁰⁸ Chloé Tazartez fait du « réinvestissement éthique » de la parole et de l'agir chez les victimes l'enjeu principal des romans de l'attentat terroriste, au-delà de la représentation de l'événement que ces fictions proposent. Chloé Tazartez, *op. cit.*, f. 416.

²⁰⁹ Christian Salmon, *Storytelling: la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2007, 239 p.

Les critères d'une réception contemporaine des œuvres

Savoir si les représentations du crime organisé valorisent le crime aux yeux des lecteurs, en légitiment une interprétation biaisée, ou bien contribuent à déconstruire des représentations existantes, est une question déterminante dans la réception contemporaine de ces textes. D'après l'article de l'universitaire mexicaine Cecilia López-Badano, toute la question est de définir les critères permettant de distinguer des textes littéraires accomplis sur le plan esthétique et sur le plan éthique d'une production textuelle qui fait défaut à ces critères :

L'analyse des représentations symboliques du trafic de drogue, notamment celles qui relèvent du récit, conduit inévitablement à des questionnements. [...] Comment faire la différence entre une représentation éthique et esthétique du mal et de la cruauté inhérents au monde de la réification marchande qui est celui du trafic de drogue, et des publications macabres dans lesquelles « les voyous racontent leurs méfaits comme des exploits », cherchant à donner une dimension morale « à leurs méfaits les plus odieux » dans « des livres écrits pour se laver les mains » (Abad Faciolince, 2008 :516) ? Est-il possible de représenter, par le biais de l'écriture, la dévastation sociale qui sévit, sans tomber dans une dénonciation bourgeoise complaisante qui nous affranchit de la culpabilité, étant donné l'impossibilité de tout autre type d'intervention politique ciblée, tandis que même la logique perverse de certains systèmes de corruption est trouble et très étendue²¹⁰ ?

Cecilia López-Badano ne disqualifie pas seulement l'exploitation commerciale et complaisante du crime. Elle rejette également les œuvres qui, malgré leur réussite sur le plan esthétique, se livreraient à une condamnation manichéenne du crime organisé. Nous verrons en effet que fréquemment, les critiques mettent en cause le caractère commercial et « bon marché » de la production littéraire sur le crime organisé, sans poser la question des critères qui permettent

²¹⁰ « *Analyzing symbolic representations of drug trafficking, particularly those related to narrative, inevitably leads to questions. [...] How are we to differentiate an ethical and aesthetic representation of the evil and cruelty inherent in the commodifying world of drug trafficking from the gruesome publications in which “thugs tell of their misdeeds as feats”, seeking to put a moral construction “on even their most heinous misdeeds” through “books written to wash their hands clean” (Abad Faciolince, 2008:516)? Is it possible to play out, via writing, the prevailing social devastation without falling into the complacent bourgeois denunciation that frees us from guilt, given the impossibility of any other kind of categorical political intervention when even the perverse logic of certain systems of corruption is unclear and very widespread?* » Cecilia López Badano, « Drug Trafficking and Literature: Dangerous Liaisons », *Latin American Perspectives*, vol. 41, n° 2, traduit par Mariana Ortega Breña, 2014, p. 130. Les références à l'écrivain colombien Héctor Abad Faciolince viennent d'un article qui déplorait la généralisation d'une esthétique « narco » dans le *mainstream* culturel et la littérature de Colombie. Voir Héctor Abad Faciolince, « *Estética y narcotráfico* », *Revista de estudios hispánicos*, vol. 42, n° 3, 2008, p. 513-518.

de disqualifier le caractère littéraire de cette production. Plusieurs facteurs brouillent aujourd'hui les pistes. La consécration littéraire d'œuvres écrites par des mafieux, comme *Malerba* de Giuseppe Grassonelli²¹¹, fait accéder certains criminels aux réseaux de publication légitimes, ce qui pose problème en raison de la gravité et de la notoriété des crimes pour lesquels ils ont été condamnés. La reconnaissance universitaire d'œuvres considérées comme « bon marché » en raison de leur caractère régional (comme celles de l'écrivain Élmér Mendoza), mais aussi le malaise qui accueille des représentations stéréotypées du crime par des auteurs par ailleurs reconnus sur le plan littéraire, repose la question des critères qui font la valeur d'une œuvre sur le crime organisé : nous nous arrêterons plus loin sur les cas particuliers de l'Italie et du Mexique.

On peut pour l'instant dresser une typologie des sujets de controverse, même les enjeux se particularisent en fonction des pays étudiés. Dans le cas de *Malerba*, c'est l'identité de l'auteur – un mafieux condamné pour ses crimes – qui crée la controverse, à cause de l'intention de propagande qu'on lui prête et du risque de blanchiment social. Ici, la controverse est aggravée par le poids symbolique du prix littéraire qui a été décerné à Grassonelli, car ce prix porte le nom de l'écrivain Leonardo Sciascia : des enjeux symboliques forts se mêlent alors à la controverse sur l'identité de l'auteur, Sciascia étant devenu le symbole d'un combat politique mais aussi littéraire contre la mafia²¹².

²¹¹ En 2014, les jurés du prix Racalmare-Leonardo Sciascia attribuent leur 26^{ème} prix à *Malerba*, témoignage autobiographique de l'ancien *mafioso* Giuseppe Grassonelli, ancien membre de la Stidda, co-écrit avec le journaliste Carmelo Sardo. L'un des membres du jury, Gaspare Agnello, démissionnaire après l'annonce du prix, s'indigne que l'on puisse décerner un prix littéraire à un meurtrier condamné à perpétuité. Les questions soulevées par la reconnaissance littéraire de ce type de témoignage sont de deux ordres. Cette reconnaissance pose la question de l'autonomie de la sphère littéraire par rapport à la sphère politico-judiciaire, l'entreprise pouvant passer une tentative de blanchiment social auprès du public, voire de victimisation. En affichant sa conversion au bien et en exprimant publiquement des remords, Grassonelli, entre-temps diplômé en lettres, pourrait offrir un témoignage de valeur sur la mafia, tout en encourageant les potentiels lecteurs à ne pas suivre sa voie. Toutefois, la célébrité du livre et de son auteur, agrémentée du parfum de scandale, donne aussi à cet ancien tueur l'opportunité d'apparaître comme une victime, d'autant plus respectable qu'elle est blanchie par les relais universitaires, médiatiques et intellectuels qui prennent la défense de son livre, si l'on adopte la perspective de Charlotte Lacoste dans *Séductions du bourreau*. Voir Marcelle Padovani, « Il tue une trentaine de mafieux pour venger sa famille, puis devient écrivain à succès », *L'Obs*, section Bibliobs, 6 juin 2015. En ligne : <https://bibliobs.nouvelobs.com/documents/20150603.OBS0116/il-tue-une-trentaine-de-mafieux-pour-venger-sa-famille-puis-devient-ecrivain-a-succes.html>, consulté le 12 octobre 2022.

²¹² De ce point de vue, la réception des œuvres écrites par des mafieux notoires pose des problèmes similaires à ceux qu'a suscité la reconnaissance littéraire d'auteurs d'extrême gauche ayant pris part à des violences politiques. Voir Gianluigi Simonetti, « La geste terroriste : relecture des années de plomb dans le roman italien

Ailleurs, c'est la banalisation du mal et de la cruauté, ainsi que l'héroïsation des personnages mafieux, qui suscite l'indignation des autorités politiques, ainsi que de certains segments de la société civile, comme les magistrats ou les associations. Les cas les plus connus, car les plus médiatisés, sont ceux des séries télévisées comme *Gomorra*, même si ce reproche a aussi pu concerner une partie de la production littéraire. Le problème est alors celui de la sympathie, voire de l'admiration, que peuvent susciter de telles figures à l'écran, avec le risque d'émulation que cela comporte, notamment chez un jeune public tenté par la criminalité. Faute de données exploitables et comparables dans les deux pays, il ne nous est pas possible de nous prononcer sur l'impact concret des représentations sur le public²¹³.

Plus près de notre objet, c'est aussi le schématisme politique et moral de certains écrivains qui est mis en cause dans le cas des œuvres soupçonnées d'offrir une représentation manichéenne du crime organisé²¹⁴. » Dans son étude sur la construction culturelle du personnage du narcotrafiquant comme ennemi public, l'anthropologue Abigail Mira compare les discours tenus au Mexique sur le crime organisé et en Italie sur la mafia et en dénonce les effets délétères :

contemporain », dans Philippe Daros et Florence Olivier (dir.), *Du roman noir aux fictions de l'impunité*, Paris, Indigo, 2014, p. 111-139.

²¹³ Nous pouvons néanmoins mentionner l'existence d'enquêtes menées par l'association italienne *Libera* auprès d'adolescents de plusieurs régions italiennes à propos de séries télévisées grand public comme *Gomorra* ou *Romanzo criminale*. L'intérêt de ces enquêtes tient aux comparaisons entre les résultats recueillis dans le nord, où la présence mafieuse est moins visible, et les résultats recueillis dans le sud. L'enquête fait par exemple ressortir que les jeunes spectateurs du sud de l'Italie font davantage la part de la fiction et de la réalité, à cause de leur expérience de la violence sociale, mais aussi grâce aux programmes éducatifs et scolaires mis en place depuis plusieurs années dans ces régions. Libera. Associazioni, nomi e numeri contro le mafie et Leopoldo Grosso, *Con i loro occhi: L'immaginario mafioso tra i giovani. Indagine su rappresentazioni e atteggiamenti nei confronti della mafia e dell'antimafia tra gli studenti della Toscana, del Lazio e della Liguria*, Turin, Gruppo Abele, coll. « I Quaderni di Libera con Narcomafie », 2012.

²¹⁴ « Cette approche critique fait sienne l'observation de l'anthropologue Teresa Caldeira, selon laquelle « le discours sur le crime réorganise le monde en élaborant des préjugés et en créant des catégories qui naturalisent certains groupes comme étant dangereux. Il divise le monde de manière simpliste entre bons et méchants et criminalise certaines catégories sociales. » Teresa Caldeira, *City of Walls: Crime, Segregation, and Citizenship in São Paulo*, Berkeley, University of California Press, 2001, p. 2., cité et traduit par; Abigail Mira, « Le narcotrafiquant comme barbare, comme *norteño* ou comme voisin : pluralité des discours sur un "mauvais sujet" mexicain », dans Clara Duterme et Marion Giraldou (dir.), *Mauvais sujets dans les Amériques*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, coll. « Méridiennes », 2020, p. 122.

Les discours sur le crime organisé et la Mafia offrent un exemple paradigmatique de ce réductionnisme, qui peut entraîner non seulement la stigmatisation de régions entières mais encore faire obstacle au développement de mouvements anti-mafia locaux²¹⁵.

Nous verrons, par exemple, que le sociologue italien Alessandro Dal Lago a vivement critiqué le *Gomorra* de Saviano, au motif que ce dernier dépeindrait la camorra comme le Mal absolu en réduisant la complexité sociale et morale du phénomène²¹⁶. Des critiques similaires ont été adressés par le sociologue Luis Astorga aux productions culturelles sur le narcotrafic au Mexique dans les années 1990. Nous verrons également les reproches de « dépolitisation » que le journaliste et critique littéraire mexicain Oswaldo Zavala adresse à la littérature sur le narcotrafic, en accusant cette dernière de conforter une interprétation historique officielle et hégémonique du narcotrafic²¹⁷. L'objet de la controverse n'est pas la sympathie des potentiels lecteurs pour les figures criminelles, mais la capacité des œuvres à refléter la complexité sociale et historique de leur objet. L'argument de la complexité semble davantage invoqué au Mexique, où la critique universitaire met davantage en cause la couverture médiatique du narcotrafic dans l'actuel contexte de « guerre contre la drogue » et la violence d'État permise par le déploiement des forces armées.

Les réflexions de Cecilia López-Badano citées plus haut attirent aussi l'attention sur le cas des écrivains qui flatteraient le goût « bourgeois » d'un public friand d'images extrêmes et de stéréotypes sur les bas-fonds criminels, et qui sous couvert de renseigner l'abjection, la cruauté et la misère, dédouaneraient leur public de toute culpabilité. Le débat met alors en jeu la vieille question morale du voyeurisme²¹⁸, ainsi que celle de l'appétit contemporain pour les images extrêmes, dénoncé entre autres par le philosophe français Paul Ardenne²¹⁹. Enfin, lorsqu'on

²¹⁵ Abigail Mira, *op. cit.*, p. 122.

²¹⁶ Alessandro Dal Lago, *Eroi di carta : il caso Gomorra e altre epopee con una postilla sul declino dello spirito critico in Italia*, Rome, Manifestolibri, coll. « Hide park corner », 2010, 181 p.

²¹⁷ Oswaldo Zavala, *Los carteles no existen. Narcotráfico y cultura en México*, *op. cit.* Cette réflexion a la particularité d'interroger les effets idéologiques non seulement des textes journalistiques à portée documentaire, mais également le discours véhiculé par les œuvres de fiction.

²¹⁸ Dominique Kalifa, dans *Les bas-fonds*, documente l'existence d'un tourisme des marges (*slumming*) très en vogue à l'époque historique, où l'on allait visiter les banlieues pauvres de Londres sur les traces des crimes commis par Jack l'Éventreur, une pratique très analogue à celle du tourisme criminel ou des « narco-tours » au Mexique, qui emmène les voyageurs à la rencontre des lieux habités par les narcotrafiquants. Dominique Kalifa, *op. cit.*

²¹⁹ Paul Ardenne, *op. cit.*

examine la production et la réception des œuvres sur la mafia et le narcotrafic à l'échelle internationale, la question soulevée est celle de la commercialisation des marges criminelles. Si la question du stéréotypage culturel n'épargne pas l'Italie (avec la réduction de la Sicile et de Naples à sa composante « mafieuse » comme nous le verrons plus bas), elle est particulièrement vive en Amérique latine, notamment au Mexique et en Colombie, à cause des débats suscités par l'exportation des clichés du réalisme magique après le *boom* des années 1960. La question n'est alors plus seulement celle du schématisme ou de l'ambiguïté axiologique de la littérature du crime. Dans un marché littéraire mondialisé, de plus en plus soumis à l'impératif de rentabilité commerciale, la violence et la criminalité des marges constituent un filon et une source de reconnaissance, au point d'entraîner une forme de « spécialisation » des pays du Sud économique, chargés de fournir au Nord des images extrêmes. Cette tendance à la « division internationale du travail intellectuel²²⁰ », pour reprendre une expression qu'Idelber Avelar avait appliquée à la littérature du *boom*, a été fameusement reprise dans un article du critique littéraire colombien Alejandro Herrero-Olaizola :

Le marché de l'édition, qui participe évidemment aux politiques économiques mondiales, perpétue la commercialisation de ces marges, et promeut une certaine exotisation de la réalité « brute » latino-américaine destinée à un public plus attentif et instruit des problématiques sociopolitiques d'Amérique latine, et désireux de lire quelque chose de plus léger comme *Rosario Tijeras*, mais avec un certain poids culturel. La commercialisation dans le monde de l'édition est un fait établi²²¹.

On remarque que le problème, ici, n'est pas précisément la substitution d'une littérature « commerciale » à une littérature dite « de qualité », mais la reconnaissance publique et institutionnelle conférée à des œuvres qui, selon certains critiques, ne la méritent pas. Ou bien, pour le dire comme la romancière mexicaine Valeria Luiselli : « Il est assez évident que pour ceux

²²⁰ Idelber Avelar, « The Ethics of Interpretation and the International Division of Intellectual Labor », *SubStance*, vol. 29, n° 1, 2000, p. 80-103.

²²¹ « El mercado editorial, que es obviamente participe de las políticas económicas globales, perpetúa la comercialización de estos márgenes, y promueve cierta exotización de la realidad latinoamericana “cruda” dirigida a un público más atento e instruido, en cuestiones socio-políticas de América Latina y ansioso de leer algo más light como Rosario Tijeras, pero con cierto peso cultural. La comercialización en el mundo editorial es un hecho ya establecido.” Alejandro Herrero-Olaizola, « “Se vende Colombia, un país de delirio”: el mercado literario global y la narrativa colombiana reciente », *Symposium*, vol. 61, n° 1, 2007, p. 43-56.

qui vivent hors du Mexique, tout l'intérêt du Mexique consiste en le spectacle de son immolation²²². » La question culturelle d'une « mode » du narcotrafic ou du thème mafieux se charge d'enjeux géopolitiques, comme l'indique Sébastien Rutés dans un article sur la production en série d'œuvres sur le narcotrafic à destination du public étranger :

Le déséquilibre en matière de consommation d'images et de capacité de production de symboles entre le Mexique et les États-Unis transforme cette demande en imposition culturelle, et l'offre en soumission. Comme pour le réalisme magique, c'est ailleurs que se construisent des stéréotypes que la production locale vient accréditer²²³.

Les débats suscités par les représentations contemporaines de la mafia et du narcotrafic ne concernent pas uniquement les enjeux éthiques d'une représentation du crime. Ils questionnent, en même temps, la place occupée par le crime organisé dans l'imaginaire collectif mexicain et italien, ainsi que le rôle joué par la production culturelle dans la publicité du phénomène, son interprétation et sa « consommation » en masse. Les critères pour l'évaluation des œuvres ne se construisent donc pas uniquement en fonction de considérations générales et atemporelles sur la représentation de la violence et du mal, mais aussi en fonction d'enjeux politiques et sociaux plus immédiats, en partie déterminés par la présence et l'influence du crime organisé dans ces pays.

2.2. De la violence politique à la « narcolittérature » mexicaine

Métamorphoses de la violence au Mexique

Depuis l'ère des indépendances, les intellectuels et les écrivains latino-américains ont fait des rapports entre littérature et violence un objet constant de pensée, de discussion et de débats, alimentés par l'évolution spectaculaire des formes de la violence politique et sociale, des mouvements révolutionnaires au narcotrafic, en passant par les dictatures. Ce constat pourrait remonter à ces quelques célèbres lignes d'Ariel Dorfman, dans un essai publié en 1970 :

²²² « *Está bastante claro que lo único que interesa de México fuera de México es el espectáculo de su inmolación.* » Valeria Luiselli, « *Novedad de la narrativa mexicana II: contra las tentaciones de la nueva crítica* », *Nexos: Sociedad, Ciencia, Literatura*, vol. 34, n° 410, février 2012, p. 50.

²²³ Sébastien Rutés, « *La narcoculture : vers un nouvel exotisme mexicain* », *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n° 113. Narcotrafic et productions culturelles mexicaines. Les marchés de la littérature du XXI^e siècle, décembre 2019, p. 12.

Dire que la violence est le problème fondamental de l'Amérique Latine, ce n'est que constater un fait. Que le roman hispano-américain reflète cette préoccupation, cela se voit dans chaque page écrite de notre continent, ces pages qui sont comme la peau de nos peuples, les témoins d'une condition toujours présente²²⁴.

Dans l'analyse qu'elle propose de cet essai, au commencement d'un état des lieux sur la violence dans la littérature latino-américaine des quarante dernières années, Stéphanie Decante remarque qu'Ariel Dorfman pose la question de l'engagement littéraire dans la littérature romanesque des années 1960. La forme que prend cet engagement chez Ariel Dorfman, précise-t-elle, s'appuie sur une grille de lecture dichotomique de la violence politique, partagée entre dénonciation de la violence « d'en haut », celle des régimes autoritaires, et problématisation de la légitimité de la « violence d'en bas », c'est-à-dire celle des mouvements révolutionnaires²²⁵. Stéphanie Decante observe ensuite que les transformations politiques, économiques et sociales du continent ont largement remis en question ce paradigme opposant l'oppression politique « d'en haut » et la violence révolutionnaire contestataire « d'en bas ». Les travaux de Karl Kohut sur la violence dans les sociétés démocratiques²²⁶ ou ceux de Jean Franco sur les rapports entre littérature et politique après la fin de la Guerre froide²²⁷, entre autres, appellent à une évolution de la réflexion critique sur les pouvoirs de la littérature devant la prolifération des phénomènes de violence *horizontale* (trafic de drogues, violences urbaines, paramilitarisme). Ces travaux, souligne Stéphanie Decante,

ont [...] tendance à dégager deux nouvelles préoccupations à l'heure d'aborder la violence en Amérique Latine : d'une part, ils invitent à penser la prolifération de phénomènes de violence horizontale, les effets du trafic de drogue, l'affaiblissement de la fonction régulatrice de la loi

²²⁴ « Decir que la violencia es el problema fundamental de América latina es sólo constatar un hecho. Que la novela hispanoamericana refleja esa preocupación se advierte en cada página escrita en nuestro continente, esas páginas que son como la piel de nuestros pueblos, los testigos de una condición siempre presente. » Ariel Dorfman, *Imaginación y violencia en América Latina*, Universitaria, Santiago, 1970, p. 9.

²²⁵ Stéphanie Decante, « Violence et pouvoir dans le roman hispano-américain actuel. Quarante ans après, un état des lieux », dans Françoise Aubès et Eduardo Ramon Izquierdo (dir.), *Pouvoir de la violence et violence du pouvoir*, Paris, Université Paris Sorbonne - Séminaire Amérique Latine (SAL), 2013, p. 11.

²²⁶ Karl Kohut, « Política, violencia y literatura », *Anuario de Estudios Americanos*, vol. Tome LIX, s. l., 2002, p. 193-222.

²²⁷ Jean Franco, *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War*, Cambridge, Harvard University Press, 2002, 341+viii p.

et le délitement des structures sociales et politiques, dans des sociétés où l'État est jugé « défaillant » (et non plus seulement envisagé comme répressif) ; d'autre part, ils invitent à interroger les pouvoirs de la littérature, face au discours prégnant des médias, pour déjouer les stéréotypes qui entachent l'appréhension de la violence²²⁸.

Bien avant que ne se généralisent dans la littérature mexicaine (et plus largement latino-américaine) les représentations des violences liées au narcotraffic, aux migrations et au féminicide, avec son cortège de figures archétypales du crime et de la déviance comme le sicaire, la littérature mexicaine s'est d'abord confrontée au problème de la violence d'État. De *Los de abajo* de Mariano Azuela (1916), peinture « à chaud » du processus révolutionnaire et réflexion sur le rôle qu'y jouent les intellectuels, à *La Mort d'Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes, dont le personnage éponyme incarne les contradictions de cet événement fondateur, c'est toute une littérature qui réfléchit à la modernisation du Mexique et à la trahison des idéaux politiques de la Révolution par la classe dirigeante. Calciné par le soleil, le village de Comala dans le mythique *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, purgatoire des âmes errantes de ses habitants morts de faim par la volonté d'un potentat local, est l'allégorie d'un pays brisé par les désillusions postrévolutionnaires, comme l'écrit Jean Franco : « Ce que Rulfo capture brillamment, c'est le ressentiment de ceux qui n'ont pas récolté les fruits de la conquête et qui doivent maintenant affronter l'abstraction de l'État-nation et la spoliation que représente pour eux la sécularisation [de l'État]²²⁹ ».

Les années 1960 et 1970 sont une période d'affirmation de l'autoritarisme du régime priïste, « une démocratie formelle sans application²³⁰ » pour laquelle l'écrivain péruvien Mario Vargas Llosa avait proposé la célèbre formule de « dictature parfaite ». La répression du mouvement étudiant contre l'autoritarisme, avec le massacre de Tlatelolco en 1968, puis celle des guérillas révolutionnaires des années 1970, ouvrent une période de violences politiques surnommée « guerre sale », également marquée par des discours de stigmatisation et de

²²⁸ Stéphanie Decante, « Entre diabolisation et banalisation de la violence. Vingt ans de roman hispano-américain sur le fil du rasoir », *La littérature latino-américaine au seuil du XXI^e siècle : un Parnasse éclaté. Colloque de Cerisy 2008*, Bruxelles, Aden, 2012, p. 139-156.

²²⁹ « *What Rulfo captures brilliantly is the resentment of those who have not reaped the fruits of the conquest and who now must confront the abstraction of the nation state and the despoliation that secularization represented for them.* » Jean Franco, *The Decline and Fall of the Lettered City*, op. cit., p. 133.

²³⁰ David Jurado, *Résilience des images et des récits : Catastrophe et terrorisme d'État en Argentine, au Chili et au Mexique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Des Amériques », 2021, p. 95.

criminalisation des mouvements d'opposition. Les textes consacrés à la répression du mouvement étudiant, en particulier celui d'Elena Poniatowska, *La Nuit de Tlatelolco. Histoire orale d'un massacre d'État*²³¹, construisent une mémoire du mouvement protestataire à la fois dégagée des discours de stigmatisation et des lieux communs révolutionnaires. Il s'agit surtout d'une entreprise de lutte contre la dépersonnalisation des victimes par le discours officiel stigmatisant, qui les réduisait à des « terroristes ». La violence politique des années 1980 et 1990 a provoqué un nouvel infléchissement, avec l'affirmation renouvelée de l'engagement politique dans le roman noir de type *neopolicial* et le journalisme littéraire. C'est ainsi qu'après ce qu'on a appelé une phase de « dé-payement²³² », marquée par l'éloignement des récits des problématiques nationales, « l'émancipation de la littérature vis-à-vis du réel et [...] l'expression de questionnements universels²³³ », comme l'écrit Sébastien Rutés : « [c]'est le retour soudain de la violence sur le devant de la vie politique qui remet au jour la représentation de la réalité politico-sociale contemporaine en littérature sur le mode de la dénonciation²³⁴ ». C'est à cette époque que le genre *neopolicial* « impose sa représentation du pouvoir comme source de criminalité²³⁵ ». L'œuvre policière de Paco Ignacio Taibo II, définie par Michael Collado comme « représentation de l'échec révolutionnaire²³⁶ », dénonce cette trahison à travers la défaite de son héros détective, porteur des idéaux de la gauche révolutionnaire, face à une classe politique corrompue. Né de la désillusion d'auteurs engagés à gauche vis-à-vis des idéaux révolutionnaires trahis par le renforcement de l'autoritarisme politique, la violence politique et la dégradation économique et sociale du pays, ce genre va aussi considérablement infléchir les modes de la représentation du crime. Il le fait en privilégiant, d'après Glen S. Close, le motif de la conspiration criminelle, afin

²³¹ Elena Poniatowska, *La nuit de Tlatelolco : histoire orale d'un massacre d'État*, traduit par Marion Gary et Joani Hocquenghem, Toulouse, Éditions CMDE, coll. « À l'ombre du Maguey », 2014, 327 p.

²³² Claude Cymerman et Claude Fell, *La littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours*, Paris, Nathan, 2001, p. 284.

²³³ Françoise Aubès, Marie-Madeleine Gladieu et Sébastien Rutés, *Pouvoir et violence en Amérique latine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Didact », 2012, p. 95.

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ *Ibid.*, p. 97.

²³⁶ Michael Collado, « L'icône révolutionnaire chez Taibo II : les cas de E. Zapata (Cosa fácil) et de L. Trotski (À quatre mains) », *Cahiers d'études romanes. Revue du CAER*, n° 15, décembre 2006, p. 45.

de dénoncer les « complots contre la démocratie²³⁷ » [*plots against democracy*] fomentés par le pouvoir politique et les élites économiques. Le *neopolicial* devient alors, d'après Persephone Braham, un lieu-clé de la dénonciation politique au Mexique²³⁸, en même temps qu'un lieu de scénarisation des coulisses du pouvoir et de dévoilement de ses secrets honteux.

Les écritures noires contemporaines du Mexique, lorsqu'elles ne cultivent pas la veine, toujours vivace, du *neopolicial* (comme le cycle romanesque du commissaire « El Zurdo » Mendieta chez Élmer Mendoza ou les aventures du détective Malasuerte chez Hilario Peña), convoquent volontiers le paradigme de l'anomie pour rendre compte d'une réalité sociale, économique et politique radicalement dégradée. Gustavo Forero Quintero propose l'appellation de « romans de crimes » [*novela de crímenes*], pour distinguer cette production du roman policier, en insistant sur le caractère indéterminé du pluriel²³⁹. Dans ces romans, le thème de la répétition des crimes et la logique postmoderne de la fragmentation prévalent sur l'unité et la concordance. Pour dire une société où le crime désormais « fait loi », pour reprendre l'expression de Claude Fell et de Sébastien Rutés²⁴⁰, ces romans décrivent des univers où la loi a perdu toute signification transcendante, comme l'écrit Gustavo Forero Quintero : « [L]es écrivains dénoncent des espaces dans lesquels aucune loi ne peut s'appliquer à un conflit : s'il existe une loi, elle peut être ignorée ou il est impossible de l'appliquer à cause de la faiblesse du système d'État²⁴¹. » L'anomie sanctionne l'impossibilité de tout projet restaurateur fondé sur la vérité et la justice : la violence criminelle répond à la violence institutionnelle, elle-même criminelle car marquée par la collusion mafieuse. L'idée de crime organisé se déplace vers le chaos des nouvelles violences horizontales engendrées par l'expansion du narcotrafic à partir de la fin des années 1990. Ce processus oriente les écrivains vers de nouvelles modalités d'expression de la violence et de la criminalité, et conduit

²³⁷ Glen Steven Close, *Contemporary Hispanic Crime Fiction: A Transatlantic Discourse on Urban Violence*, Basingtoke / New York, Palgrave Macmillan, 2008, p. 31.

²³⁸ Persephone Braham, *Crimes against the State, Crimes against Persons: Detective Fiction in Cuba and Mexico*, Minneapolis / Londres, University of Minnesota Press, 2004.

²³⁹ *La novela de crímenes en América Latina: un espacio de anomia social*, Siglo del Hombre Editores, 2016, 308 p.

²⁴⁰ Claude Fell et Sébastien Rutés, « Avant le crime politique. Discours sur le crime dans le roman policier mexicain antérieur au neopolicial (Usigli, Bermúdez, Leñero, Bernal) », *América. Cahiers du CRICCAL*, n° 43, mars 2013, p. 54.

²⁴¹ « *the writers denounce spaces in which there is no law applicable to a conflict; if there is a law, it can be ignored or is impossible to be duly enforced given the very weakness of the state system.* » Gustavo Forero Quintero, « From Globalizing Logic to Contemporary Fragmentation: Latin American Crime Novels », *Taller de Letras*, n° 56, 2015, p. 29.

à de nouvelles interrogations en termes de saisie formelle par le langage littéraire. Le célèbre 2666 de Roberto Bolaño, avec la ville de Santa Teresa, décalque romanesque d'une Ciudad Juárez gangrenée par la corruption et le féminicide, en offre l'exemple paradigmatique. Tandis que Florence Olivier et Philippe Daros mentionnent la multiplication des enquêtes comme autant d'impasses narratives ou de « chemins qui ne mènent nulle part »²⁴², Emmanuel Bouju souligne pour sa part l'importance des motifs du « livre ouvert aux quatre vents » et du « livre brûlé » dans 2666²⁴³, motifs récurrents qui désignent l'œuvre elle-même, mais aussi la prolifération criminelle à Santa Teresa et l'impossibilité, pour les nombreux enquêteurs du texte, d'en identifier les auteurs. Jean Franco, qui lie le déchaînement de la violence endémique au déclin de l'État et à l'abandon des populations aux aléas économiques du libre-échange, souligne le paradoxe des conceptions de la violence qui se dégagent des textes les plus récents : « Ce n'est pas que la violence soit quelque chose de nouveau, mais c'est que d'une certaine manière, dans le contexte de la modernité, elle semble inexplicable, une sorte de retour à un passé plus primitif, malgré les disruptions survenues avec la globalisation²⁴⁴. »

Les représentations de la violence, du secret politique et de l'abus de pouvoir, dont nous avons très sommairement retracé ici l'évolution, ne sont pas seulement tributaires des transformations historiques de celles-ci. Elles ont aussi à voir avec les mutations du champ littéraire mexicain, surtout dans ses rapports avec la sphère politique et avec un marché éditorial en pleine mutation. Longtemps associés au mécénat d'État du Parti Révolutionnaire Institutionnel, les artistes et les écrivains mexicains avaient été invités par le gouvernement révolutionnaire à participer à la codification d'une identité culturelle et politique homogène, ce qui ne les a pas empêchés de prendre leurs distances et de dénoncer dans leurs œuvres la trahison des idéaux révolutionnaires par la classe politique. Comme le montre Jean Franco dans *The Decline and Fall of the Lettered City*, la répression militaire de l'opposition politique, la marginalisation des intellectuels au sein de l'appareil politico-culturel du PRI et le reflux du prestige des intellectuels

²⁴² Philippe Daros et Florence Olivier, *op. cit.*, p. 20.

²⁴³ Emmanuel Bouju, *Épimodernes. Nouvelles « leçons américaines » sur l'actualité du roman*, Québec, Codicille, 2020, p. 109-111.

²⁴⁴ « *It is not that violence is anything new but that somehow, in the context of modernity, it seems inexplicable, a kind of throwback to a more primitive past despite the disruptions brought about by globalization.* » Jean Franco, *The Decline and Fall of the Lettered City*, *op. cit.*, p. 220.

ont participé à une prise de distance des écrivains avec le pouvoir. Après la Guerre froide, les médias de masse facilitent la diffusion de la culture populaire dans un contexte d'urbanisation massive de la société, tandis que l'imposition des règles du marché bouleverse la hiérarchie des œuvres en alignant la valeur littéraire sur un impératif de rentabilité²⁴⁵. La conclusion de *The Decline and Fall of the Lettered City* traduit le point de vue négatif de son autrice sur la marginalisation éditoriale des avant-gardes, sur la concurrence des intellectuels par les figures promues par la télévision et Internet, et enfin sur le nivellement, tant esthétique et politique, des œuvres par le marché littéraire, avec l'ajustement de l'offre artistique aux demandes d'un lectorat étranger friand d'images aussi spectaculaires que consensuelles²⁴⁶. Jean Franco souligne l'ambivalence de toute littérature sur la violence, la criminalité et marges en Amérique latine : « [s]ituée dans un spectre qui s'étend du divertissement à la réflexion philosophique, à l'une des extrémités la littérature flirte avec l'attrait commercial de la torture et à l'autre, avec les liens parfois fragiles entre la mémoire individuelle et collective²⁴⁷ ». On peut ainsi s'interroger sur le rôle, à la fois testimonial et mémoriel, que joue une littérature du narcotrafic de plus en plus présente sur le marché, mais aussi de mieux en mieux reconnue dans ses dimensions politiques, malgré les controverses qu'elle continue de susciter.

²⁴⁵ Au Mexique, la hausse du prix du livre alarme les écrivains Elena Poniatowska, José Emilio Pacheco et Carlos Monsiváis, qui publient dans diverses maisons d'édition un manifeste défendant « le droit à la lecture » et s'inquiétant des menaces que cette situation fait courir au processus démocratisation par le bas permis par la diffusion de la culture. Voir Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco et Elena Poniatowska, *El derecho a la lectura*, Mexico D.F., Joaquín Mortiz, 1984; cité par Jean Franco, *The Decline and Fall of the Lettered City*, op. cit., p. 11.

²⁴⁶ Ce constat, qui n'est pas exclusif à l'Amérique Latine, est encore largement partagé aujourd'hui. Dans un article de *Republica de las Letras* publié en mai 2021, le poète et journaliste littéraire Martín Rodríguez-Gaona fustige « un système qui favorise la rentabilité à court terme, c'est-à-dire, la culture de masse et le mainstream associés aux auteurs canoniques, aux personnages médiatiques et aux produits éditoriaux ». [un sistema que favorece la rentabilidad a corto plazo, es decir, la masividad y lo mainstream que se asocian con autores canónicos, personajes mediáticos y productos editoriales] Martín Rodríguez-Gaona, « La ciudad letrada a 20 años del siglo XXI. 4. La transformación de la industria editorial: editoriales independientes y populismo electrónico », *Republica de Las Letras*, 24 mai 2021. En ligne : <https://republicadelasletras.acescritores.com/2021/05/24/la-ciudad-letrada-a-20-anos-del-siglo-xxi-4-la-transformacion-de-la-industria-editorial-editoriales-independientes-y-populismo-electronico/>, consulté le 10 juin 2021.

²⁴⁷ « Situated within a spectrum that extends from entertainment to philosophical reflection, at one extreme literature flirts with the marketability of torture and at the other with the often fragile links between personal and collective memory. » Jean Franco, *The Decline and Fall of the Lettered City*, op. cit., p. 17.

« *Narcolittérature* » : configurations critiques d'un genre émergent

Le narcotrafic, qui affirme sa présence dans la société et l'imaginaire collectif mexicain à partir des années 1970, constitue un thème privilégié de la mise en récit contemporaine de la violence. C'est un matériau abondamment fictionnalisé par le cinéma populaire, la chanson et le roman, qui n'hésitent pas à s'appuyer sur la chronique journalistique pour puiser la matière de leurs histoires²⁴⁸. Cependant, les expressions littéraires de cette réalité ont longtemps été cantonnées à un statut périphérique et marginal, avant que la « guerre contre le narcotrafic » des années 2000 n'attire l'attention publique sur le trafic de drogue et ses principaux acteurs, dont les exploits criminels défraient la chronique. L'offensive armée contre les cartels officiellement lancée en 2006 sous le mandat du président Felipe Calderón et les violences extrêmes du narcotrafic, avec leur cortège d'images médiatiques élevées au rang de lieux communs, conditionnent aujourd'hui la production d'une « littérature du narcotrafic », parfois appelée « narcolittérature » [*narcoliteratura*], publiée et diffusée dans tout le pays²⁴⁹. Ce contexte participe à la visibilité nationale et internationale des œuvres sur le narcotrafic, et il oriente la réception, contrastée et parfois polémique, de cette production textuelle. À en croire Hériberto Yépez, écrivain né à Tijuana, « faire ou ne pas faire de la “narcolittérature” est une dichotomie qui a déterminé les formes et les identités littéraires du XXI^e siècle²⁵⁰ » au Mexique.

²⁴⁸ Au point que dans l'un des premiers articles consacrés à la présence du narcotrafic dans la fiction mexicaine, le critique Lancelot Cowie considère les romans parus à la fin des années 1990 comme une source quasi documentaire, qui pourrait servir à mieux connaître les aspects économique et géopolitique du trafic de drogue, en dépit des clichés qui les caractérisent : « ces romans regroupent de nombreuses informations qui peuvent dévoiler des aspects pertinents de ce qui est une industrie complète, bien qu'en même temps, les personnages se rapprochent beaucoup des stéréotypes de super-héros – dans le cas des policiers – ou de méchants simiesques et brutaux – dans le cas des capos. » [*Lejos de buscar el sensacionalismo periodístico, estas novelas reúnen mucha información que puede despejar aspectos relevantes de esta compleja industria aunque, al mismo tiempo, los personajes centrales se acercan muchos a los estereotipos de superhéroes – en el caso de los policías – o de villanos gorilesco y brutales – en el caso de los capos.*] Lancelot Cowie, *loc. cit.*, p. 50.

²⁴⁹ Diana Palaversich associe l'essor actuel des textes sur le narcotrafic au contexte socio-politique qui favorise une montée en visibilité des violences et des membres des organisations mafieuses dans les médias. Voir Diana Palaversich, « *Narcoliteratura (¿De qué más podríamos hablar?)* », *Tierra Adentro*, Conaculta, Mexico D.F., 25 septembre 2012, p. 55-63. En ligne : https://www.cultura.gob.mx/tierra_adentro/?p=307, consulté le 03 octobre 2020.

²⁵⁰ « *hacer o no-hacer « narcoliteratura » es una dicotomía que ha determinado formas e identidades literarias mexicanas del nuevo siglo.* » Hériberto Yépez, « *Dictadura de la forma perfecta: crítica canónica, narrativa contemporánea y*

Géographiquement et institutionnellement marginalisé dans les lettres mexicaines, le roman du narcotrafic est devenu une composante importante de la production littéraire mexicaine actuelle, d'une part à cause de la migration des thèmes de la chanson et du cinéma populaires dans la littérature savante²⁵¹, et d'autre part à cause de l'attention immense que le terme suscite depuis quelques années chez la critique hispanophone et anglophone. Le « boom »²⁵² éditorial de la narcolittérature est d'abord conjoncturel. À partir de la fin des années 1990, l'urgence politique et sociale de la « guerre contre la drogue » donne lieu à une foisonnante bibliographie factuelle, littéraire (mais aussi, comme on l'a vu plus haut, théorique) cherchant à mettre en lumière les causes structurelles de la violence. L'actualité des régions les plus touchées par la violence au début des années 2000 (en particulier Ciudad Juarez, Tijuana et Monterrey) inspire une tendance littéraire d'abord régionale, puis nationale, de mise en récit de la violence, à laquelle à partir des années 2000 les effets de l'actuelle « guerre contre le narcotrafic » donnent un spectaculaire élan commercial²⁵³. Par effet de rétroaction générique, ces récits littéraires et journalistiques traitant du trafic de drogues ont commencé à être regroupés sous une même étiquette : la « narcolittérature ». Ce regroupement, dont il faut d'emblée souligner la nature hybride sur le plan générique, se caractérise par de nombreux échanges entre littérature et journalisme, soit que les romans s'inspirent de l'actualité, comme les romans noirs d'Élmer Mendoza, soit que les journalistes se tournent vers la fiction en complément de leur activité professionnelle²⁵⁴.

Les arguments invoqués contre la « narcolittérature » sont d'autant plus difficiles à analyser que la production à laquelle ils s'attaquent constituent un ensemble complexe, difficile à définir. Oswaldo Zavala parle d'« un corpus dispersé mais entremêlé de textes, de films, de

desautorización de lo narcoliterario en México », *Hispanic Journal*, vol. 36, n° 2, Indiana University of Pennsylvania, 2015, p. 95.

²⁵¹ Martín Solares mentionne ainsi « l'apparition relativement récente – depuis les années 1990 – des thèmes du narcotrafic dans la fiction littéraire de qualité, soulignant qu'ils étaient auparavant du ressort de la culture populaire, sous la forme orale et musicale du *corrido* ou sous celle, visuelle, du film d'action à bon marché. » Florence Olivier, « Chronique, fiction, roman de non-fiction », *loc. cit.*, p. 24.

²⁵² Expression utilisée par Diana Palaversich, *op. cit.*, p. 47.

²⁵³ Diana Palaversich, *op. cit.*

²⁵⁴ Comme le journaliste Alejandro Almazán qui publie en 2012 un roman à clés sur la carrière criminelle du narcotrafiquant Joaquin « El Chapo » Guzmán : Alejandro Almazán, *El más buscado*, Mexico D.F., Grijalbo, 2012, 186 p.

musique et d'art conceptuel se focalisant sur le trafic de drogues²⁵⁵ ». L'essor commercial de la « narcoculture » s'accompagne d'une diffusion de ses topiques à l'échelle internationale, sur des supports aussi divers que la musique, la télévision ou la littérature. Pour Oswaldo Zavala, c'est la parution de *La Reine du sud* du romancier espagnol Arturo Pérez-Reverte, en 2002, qui aurait donné une visibilité internationale aux symboles associés à la culture du narcotrafic, du culte au saint bandit Malverde aux *corridos* qui célèbrent les exploits des narcotrafiquants²⁵⁶. C'est à partir du milieu des années 2000 que de grandes maisons d'édition comme Tusquets ou Alfaguara promeuvent des auteurs qui s'intéressent au narcotrafic, comme l'écrit Diana Palaversich²⁵⁷. Sébastien Rutés et Cathy Fourez constatent également la surdétermination des thèmes du narcotrafic et de la violence dans la production cinématographique subventionnée par l'État mexicain²⁵⁸, ainsi que dans la réception francophone et anglophone des auteurs mexicains traduits²⁵⁹. D'où les interrogations sur la valeur et la fonction du roman du narcotrafic : « face aux attentes d'un lectorat qui leur confie la tâche de documenter et de donner du sens à la situation extrême que vit le Mexique, [les auteurs] continu[ent] de faire planer le doute sur le rôle de la *narconovela*, entre divertissement, information et prise de position critique²⁶⁰ ».

Avant d'être réhabilitée par le discours universitaire sous forme de catégorie critique, l'étiquette « narcolittérature » est donc stigmatisante. L'identification des bonnes œuvres sur le narcotrafic est d'abord celle des heureuses exceptions à ce qui est perçu comme une déplorable

²⁵⁵ « *a dispersed but interrelated corpus of texts, films, music, and conceptual art focusing on the drug trade [...]* », Oswaldo Zavala, « Imagining the U.S.-Mexico Drug War: The Critical Limits of Narconarratives », *Comparative Literature*, vol. 66, n° 3, juin 2014, p. 341.

²⁵⁶ *La Reine du sud* raconte l'histoire de Teresa Mendoza, une Mexicaine de Culiacán. Fiancée à un narcotrafiquant et menacée de mort par les ex-associés de son compagnon après la trahison et l'assassinat de celui-ci, elle prend la fuite en Espagne où elle vit plusieurs aventures amoureuses et monte un empire de la drogue internationale. Arturo Pérez-Reverte, *La reine du Sud*, traduit par François Maspero, Paris, Seuil, coll. « Points », 2004, 521 p.

²⁵⁷ Diana Palaversich, *op. cit.*, p. 48.

²⁵⁸ Sébastien Rutés, « La narcoculture », *loc. cit.*, p. 12.

²⁵⁹ Cathy Fourez, « Quand les cadavres sont au placard : les récits du crime mexicain font-ils chou blanc dans les maisons d'édition françaises ? », dans Giuditta Caliendo et Corinne Oster (dir.), *Traduire la criminalité : Perspectives traductologiques et discursives*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2020, p. 47-68.

²⁶⁰ Françoise Aubès, Marie-Madeleine Gladieu et Sébastien Rutés, *op. cit.*, p. 113.

mode commerciale²⁶¹. C'est à ce titre d'exception que les œuvres de notre corpus comme *Les Travaux du Royaume*, *El lenguaje del juego* ou *Contrabando* ont obtenu leur reconnaissance critique, soit qu'elles échappent au « discours hégémonique » critiqué par Oswaldo Zavala (qui consacre un chapitre à Sada et un autre à Rascón Banda dans *Los carteles no existen*), soit grâce à leurs qualités stylistiques²⁶². Quant au reste de cette production, le romancier Jorge Volpi raille le manque d'imagination politique des romanciers qui se complaisent dans la peinture stéréotypée des mondes criminels²⁶³. Il critique dans la « narcolittérature » un phénomène de mode né de contingences socio-politiques particulières et impuissant à rendre compte de l'exceptionnelle situation du Mexique. La romancière mexicaine Valeria Luiselli dénonce le discours d'auteurs et de critiques qui « surdétermin[ent] », selon elle à des fins mercantiles, « le caractère national ou régional comme quelque chose qui fondamentalement se résout dans la violence, la subalternité, etc.²⁶⁴. » Elle récuse l'homologation de la « narcolittérature » par le marché et surtout par une partie de la critique littéraire et universitaire, craignant que cette tendance ne conduise à un nivellement par le bas de la production littéraire ainsi qu'à une cristallisation de l'identité culturelle mexicaine, autour de ce que Sébastien Rutés appelle un « nouvel exotisme de la violence²⁶⁵. ». Cette dernière interprétation se rapproche de celle d'Oswaldo Zavala, au sens où Sébastien Rutés soupçonne ces récits de servir indirectement les intérêts géopolitiques des États-Unis en fixant le cliché raciste d'un « *México bárbaro* ».

La stigmatisation des « narco-récits », qui s'étend parfois à celle des romans issus du Nord du Mexique accusés de propager des clichés régionaux, provoque plusieurs réactions contre ce

²⁶¹ Felipe Oliver Fuentes Krafczyk, « "Narconovela" mexicana. ¿Moda o subgénero literario? », *Taller de Letras*, vol. 50, mai 2012, p. 105. On peut ajouter que la réception critique favorable des œuvres de notre corpus, *Contrabando*, *Les Travaux du Royaume*, *Campos de amapola*, *El lenguaje del juego*, relève de ce régime de l'exception, puisqu'on estime que ces œuvres évitent les clichés habituels de la « narcolittérature ».

²⁶² Le critique Christopher Domínguez Michael parle ainsi d'une « prose lyrique » chez Yuri Herrera, qui arrache d'après son œuvre à la contrainte de l'actualité et garantit sa valeur esthétique. Voir Christopher Domínguez Michael, « Una nueva novela lírica. Sobre la prosa de Yuri Herrera », *Letras Libres*, 30 mars 2011. En ligne : <https://letraslibres.com/mexico-espana/una-nueva-novela-lirica>, consulté le 28 août 2019.

²⁶³ Jorge Volpi, « Atisbos del porvenir, el México de 2010 desde 2110 », *El Boomeran(g)*, blog literario en español, 2010. En ligne : <http://www.elboomeran.com/blog-post/12/11014/jorge-volpi/atisbos-del-porvenir-el-mexico-de-2010-desde-2110/>, consulté le 03 octobre 2020. Cité et traduit par Sébastien Rutés, *loc. cit.*

²⁶⁴ [sobre-determinar el carácter nacional o regional como uno que fundamentalmente se resuelve en la violencia, la subalternidad, etcétera]. Valeria Luiselli, *loc. cit.*

²⁶⁵ Sébastien Rutés, « La narcoculture », *loc. cit.*

qui est perçu comme du snobisme intellectuel de la part de la critique du centre du pays. Au milieu des années 2000, certains écrivains, comme Eduardo Antonio Parra, entendent dissiper le malentendu qui réduit les représentants de la littérature du Nord du Mexique, alors en plein essor, à la représentation pauvrement réaliste et stéréotypée du narcotrafic et de la culture frontalière²⁶⁶. En répondant aux accusations d’opportunisme commercial et aux reproches esthétiques d’« aboulie formelle²⁶⁷ », Eduardo Antonio Parra défend la richesse et la diversité des expressions littéraires issues du Nord du Mexique. Pour les écrivains associés malgré eux à la « narcolittérature », résister à des catégorisations qu’ils jugent simplistes tout en revendiquant d’écrire sur la violence, mais en se défendant de céder à l’attrait du folklore criminel, relève d’un véritable numéro d’équilibriste²⁶⁸. C’est pourquoi, tandis que la plupart des écrivains rejettent l’étiquette « narcolittérature » jugée réductrice et stigmatisante²⁶⁹, Heriberto Yépez est l’un des rares romanciers mexicains à prendre la défense d’une esthétique « narcolittéraire », qu’il estime exigeante du point de vue formel, mais dont il estime qu’elle a été « désautorisée » [*desautorizada*] par la critique littéraire issue de la capitale : « dans la figure littéraire du narco se trouvent fusionnés le narcotrafiquant et le narco-écrivain. Le narco-écrivain est vu comme un problème qu’on désire occulter²⁷⁰ ». Heriberto Yépez défend un droit à la différence – régional, esthétique, politique – à travers l’éloge du « *narcoliterario* », une expression littéraire marginale et contre-hégémonique susceptible de bousculer le canon littéraire et de donner une visibilité à ce que la

²⁶⁶ Eduardo Antonio Parra, « Norte, narcotráfico y literatura », *Letras Libres*, vol. 7, n° 82, octobre 2005. En ligne : <http://www.letraslibres.com/mexico/norte-narcotrafico-y-literatura>, consulté le 07 août 2018.

²⁶⁷ Rafael Lemus, « Balas de salva », *Letras Libres*, vol. 7, n° 81, septembre 2005, p. 39-44. En ligne : <https://letraslibres.com/revista-mexico/balas-de-salva/>, consulté le 07 août 2018.

²⁶⁸ Pour répondre aux critiques qui accusent la littérature du nord du Mexique de se limiter à une illustration folklorisante du narcotrafic, Eduardo Antonio Parra répond que, précisément, les écrivains du Nord n’ont jamais traité le narcotrafic comme thème principal de leur œuvre, mais comme toile de fond de leurs récits et comme composante de l’expérience quotidienne. Voir Eduardo Antonio Parra, *loc. cit.*

²⁶⁹ Ils le font en récusant la pertinence du terme ou en refusant catégoriquement de s’y identifier. Voir Geney Beltrán Felix et Orfa Alarcón, « Narcoliteratura », *Tierra Adentro*, 22 juin 2017. En ligne : <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/narcoliteratura/>, consulté le 28 février 2020.

²⁷⁰ « *En la figura literaria del narco son fusionados narcotraficante y narcoescritor. El narcoescritor es visto como un problema que desea ocultarse.* » Heriberto Yépez, *loc. cit.*, p. 103.

nation mexicaine rejette symboliquement hors d'elle²⁷¹. L'universitaire étasunienne Gabriela Polit-Dueñas, spécialisée en littérature latino-américaine, se tient à distance de la controverse en préconisant une analyse détaillée des textes littéraires sur le narcotrafic, tenant compte de leur contexte de production :

Si précises que soient les perspectives de Volpi et de Herrero-Olaizola, on ne peut pas simplement concevoir le narcotrafic comme un paradigme de la production [littéraire] ou comme une commode étiquette commerciale. Il est nécessaire de dépasser ces cadres et d'explorer l'impact du narcotrafic sur la production littéraire dans plusieurs régions d'Amérique latine, en particulier dans les zones les plus touchées par sa violence. Il est également nécessaire de reconnaître que le phénomène génère des situations complexes et diverses qui varient d'une région à l'autre, tout comme le langage qui les nomme et la façon dont ces situations sont représentées²⁷².

À partir de 2008, la notion de « narcolittérature » a donné lieu à une foisonnante réflexion sur la dimension sociale et politique de ce type de récits²⁷³, mais plus encore, sur leurs spécificités

²⁷¹ D'après Heriberto Yépez, l'expression doit moins s'entendre comme un corpus de textes, que comme un système de relations, une communauté d'écrivains, de lecteurs et de critiques unis dans la conscience partagée d'avoir été rejeté hors des canons littéraires du centre et d'avoir été définis comme « autres », comme « barbares » : « La narcolittérature mexicaine n'est pas simplement une série d'œuvres littéraires qui reflètent de manière centrale ou partielle la production, la distribution et la consommation de drogues. La narcolittérature mexicaine est plutôt un champ transnational multilatéral – comprenant des critiques, des écrivains, des journalistes, des universitaires et des représentants du gouvernement, ainsi que les lecteurs eux-mêmes – inclus dans un réseau complexe de luttes de pouvoir où les sujets et les communautés identifiés comme “narcolittéraires” sont construits et représentés comme abjects, déficients, mercantiles, éphémères et invalides, parce qu'ils produisent et font circuler des œuvres littéraires et des identités culturelles qui entrent en conflit éthique et esthétique avec les pouvoirs et les paradigmes du centre qui définissent le canon. » [*La narcoliteratura mexicana no es simplemente una colección de obras literarias que recogen de manera central o parcial la producción, distribución y consumo de drogas. La narcoliteratura mexicana es más bien un campo transnacional multilateral-que incluye críticos, escritores, periodistas, académicos y funcionarios gubernamentales, además de los lectores mismos en cuya compleja red de luchas de poder se construyen sujetos y comunidades identificadas como “narcoliterarias”, que son representadas como abyectas, deficientes, mercantiles, efímeras e invalidas, debido a que producen y circulan obras literarias e identidades culturales que entran en conflicto ético y estético con los poderes y paradigmas centralistas-canónicos.*] Heriberto Yépez, « Nomos del Norte: Nuevas tendencias de la recepción de la narcoliteratura mexicana entre medios, academia y gobierno », dans Edgar Cota Torres, José Salvador Ruiz Méndez et Gabriel Trujillo Muñoz (dir.), *Miradas convergentes. Ensayos sobre la narrativa México-Estados Unidos*, Mexicali, University of Colorado Springs / Universidad Autónoma de Baja California, coll. « New Borders / Nuevas Fronteras », 2014, p. 282.

²⁷² Gabriela Polit Dueñas, *Narrating narcos: Culiacán and Medellín*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, coll. « Illuminations: cultural formations of the Americas », 2013, p. 7.

²⁷³ « However accurate Volpi's and Herrero-Olaizola's perspectives are, narco trafficking cannot be conceived exclusively as either a paradigm of production or as a label for easy marketing. It is necessary to go beyond these frameworks and explore the impact

thématiques et formelles. En 2013, le critique mexicain Felipe Oliver Fuentes Krafczyk propose une approche poétique de la « narcolittérature » fondée sur plusieurs critères thématiques tels que la présence du corps comme signifiant métaphorique d'une société déchirée, l'élaboration de chronotopes imaginaires et la réflexion de la place du sujet lettré face à la violence²⁷⁴. Plus récemment, les universitaires mexicains Ainhoa Vásquez Mejías, Ingrid Urgelles et Danilo Santos ont proposé une typologie de la « *narconovela* » fondée sur des critères thématiques, formels et pragmatiques, afin de circonscrire les particularités de ce sous-genre littéraire²⁷⁵.

La reconnaissance universitaire des récits du narcotrafic a déplacé le débat sur la narcolittérature sur d'autres terrains que celui de l'évaluation esthétique empreinte de considérations morales. La ligne de fracture ne se situe plus seulement sur la reconnaissance de la valeur esthétique d'une littérature du narcotrafic, mais sur l'évaluation de sa pertinence sur le plan politico-social. Pour Oswaldo Zavala, « la plupart des narco-récits [...] représentent des impasses littéraires qui reproduisent la vision hégémonique limitée du trafic de drogue que même la narration la plus habile, qu'elle soit réaliste ou non, ne peut surmonter²⁷⁶. » En d'autres termes, cette littérature faillit à sa responsabilité historique, qui est de prendre ses distances avec les discours du pouvoir, parce qu'elle partagerait la base idéologique à partir de laquelle le narcotrafic est construit comme problème extérieur à l'État. Dans un contexte socio-politique où il est parfois difficile d'établir clairement la responsabilité des crimes, la « narcolittérature » cristalliserait chez le public une interprétation « officielle » de la violence, en attribuant aux cartels une puissance fantasmée dont elles ne disposent pas, et en exonérant l'État mexicain de sa responsabilité :

Face à la soi-disant « guerre » contre les drogues, la littérature mexicaine en prose n'a pas été à la hauteur de la catastrophe politique qui se dissimule dans ce que nous appelons trop

narco trafficking has on the production of literature in several regions of Latin America—especially in those areas that are most affected by its violence. It is also necessary to recognize that the phenomenon generates complex and diverse situations that vary from region to region, as do the language that names them and the way these situations are represented. » *Ibid.*, p. 3-4.

²⁷⁴ Nous aurons amplement l'occasion de revenir sur cette dernière dimension dans le chapitre 8 de ce travail, consacré aux représentations de l'écrivain dans son récit.

²⁷⁵ Danilo Santos, Ingrid Urgelles Latorre et Ainhoa Vásquez Mejías, « La narcoliteratura sí existe: tipología de un género narrativo », dans Danilo Santos, Ingrid Urgelles Latorre et Ainhoa Vásquez Mejías (dir.), *Narcotransmisiones. Neoliberalismo e hiperconsumo en la era del #narcopon*, Chihuahua, El Colegio de Chihuahua, 2021, p. 15-37.

²⁷⁶ « *most narconarratives [...] represent literary dead-ends that reproduce the limited hegemonic vision of drug trafficking that even the most skillful narration – whether realist or not – cannot overcome.* » Oswaldo Zavala, « *Imagining the U.S.-Mexico Drug War* », *loc. cit.*, p. 357.

familièrement le « narco ». Comme je l'ai évoqué précédemment, des auteurs comme Élmer Mendoza, Juan Pablo Villalobos, Alejandro Almazán et Bernardo Fernández BEF, entre autres, n'ont rien fait d'autre que reproduire le discours officiel qui attribue la violence à une lutte constante entre des cartels qui simultanément défient et même supplantent le pouvoir de l'État²⁷⁷.

Bien que l'arbitrage qu'il propose de la valeur des œuvres soit formulé en termes exclusivement politiques, ce qui constitue la principale limite de son analyse, Oswaldo Zavala relance avec *Los carteles no existen* un questionnement sur la responsabilité morale et historique des auteurs, et sur les effets idéologiques d'une lecture des configurations du pouvoir au Mexique. Qu'on l'accuse de banaliser la violence, de reproduire des stéréotypes culturels sans profondeur, de renforcer une image erronée du Mexique, ou de consolider un *statu quo* politique trompeur autour de la violence, la littérature sur le narcotrafic est toujours, d'une certaine manière, suspecte et sujette à controverse. Tout en revendiquant leur droit à fictionnaliser l'histoire immédiate, y compris ses aspects les plus douloureux, ses auteurs sont sommés de justifier leur choix et de répondre de leur capacité à produire un « contre-récit » de la violence et de s'opposer aux acteurs qui sont en situation d'imposer une interprétation univoque du phénomène. L'importance d'un « dire alternatif du narco²⁷⁸ » qui, affranchi des contraintes éditoriales et de l'emprise des représentations médiatiques, sache ménager une distance avec l'actualité pour la réinterpréter, se voit ainsi paradoxalement surlignée par la fréquente mise en cause de la fiction du narcotrafic et de son supposé « réalisme sans ambition littéraire²⁷⁹ ». Les œuvres du corpus montrent aussi que la littérature du narcotrafic ne peut pas seulement être définie comme un « genre » populaire, complaisant dans la représentation du crime, mais qu'elle peut être envisagée comme le champ

²⁷⁷ « Ante la supuesta "guerra" contra las drogas, la narrativa mexicana no ha estado a la altura de la catástrofe política que se esconde en aquello que con exceso de soltura nombramos "narco". Como discutí antes, autores como Élmer Mendoza, Juan Pablo Villalobos, Alejandro Almazán y Bernardo Fernández BEF, entre otros, no han hecho sino reproducir el discurso oficial que atribuye la violencia a una constante lucha de cárteles de la droga que simultáneamente desafían e incluso rebasan el poder del Estado. » Oswaldo Zavala, « El retorno de lo político: Daniel Sada y la violencia de Estado », *Proceso*, 1 janvier 2015. En ligne : <https://www.proceso.com.mx/reportajes/2015/1/1/el-retorno-de-lo-politico-daniel-sada-la-violencia-de-estado-141622.html>, consulté le 18 décembre 2021.

²⁷⁸ Nous empruntons cette expression à Sébastien Rutés. Voir Françoise Aubès, Marie-Madeleine Gladieu et Sébastien Rutés, *op. cit.*

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 111.

d'un travail d'expérimentations narratives et esthétiques portant sur les lieux communs de la violence au Mexique.

2.3. La question mafieuse dans le roman italien au prisme des enjeux contemporains

Mafia et littérature : des rapports anciens et de plus en plus étudiés

Contrairement au Mexique où le narcotrafic est peu médiatisé avant les années 1980, en Italie la mafia avait très tôt été l'objet non seulement de récits littéraires, mais aussi de nombreuses études et enquêtes sociales, depuis l'anthropologue Giuseppe Pitre jusqu'à l'importante monographie d'Henner Hess parue en 1973²⁸⁰, sans parler des célèbres définitions proposées par Pino Arlacchi ou Diego Gambetta. Comme l'écrit l'écrivain sicilien Vincenzo Consolo, « la littérature sur la mafia est très vaste : scientifique, de divulgation, mémorielle, et documentaire, littéraire au sens strict, folklorique et donc souvent ambiguë. Une littérature qui naît en même temps que le phénomène (après 1860 environ) et qui arrive jusqu'à nos jours²⁸¹. » On constate que la profusion des sources n'est pas pour autant synonyme d'une perception attentive et éclairée des particularités du phénomène mafieux ; les premières enquêtes sociales confortent plutôt une définition abstraite et bénigne de la mafia comme système de valeurs ou comme code d'honneur. Marie-Anne Matard-Bonucci relève « l'impuissance des contemporains à [...] proposer une définition univoque et unanime²⁸² » du phénomène mafieux, tandis que le Rino Coluccello montre comment ces approches contribuent à l'élaboration de ce qu'il appelle une « mystique » de la mafia, amplifiée et rétro-alimentée par la littérature, comme le montre Francesco Benigno à propos des récits de voyage sur Naples :

²⁸⁰ Henner Hess, *Mafia*, Laterza, 1973.

²⁸¹ Vincenzo Consolo, *Cosa loro: mafia tra cronaca e riflessione, 1970-2010*, Milan, Bompiani, coll. « Overlook », 2017, p. 31., cité et traduit par Ketty Zanforlini, « Roberto Saviano : la représentation des pouvoirs criminels mafieux et le conflit entre justice et littérature », *TRANS-. Revue de littérature générale et comparée*, n° 25. Séminaire "Hors la loi", Presses Sorbonne Nouvelle, novembre 2019. En ligne : <http://journals.openedition.org/trans/3044>, consulté le 05 janvier 2021.

²⁸² Marie-Anne Matard-Bonucci, *op. cit.*, p. 19.

Ce processus de restitution folklorique est à la base de l'élaboration d'un des plus importants stéréotypes du Mezzogiorno d'Italie, celui d'une terre affligée par la maladie incurable du crime organisé. Le répertoire des descriptions, des observations et des récits produits sur la *camorra* (comme, précisément, celui produit sur la mafia) devient l'une des explications principales de la permanente arriération des régions méridionales par rapport à l'Italie du Centre et du Nord²⁸³.

Comme on l'a vu plus haut, la reconnaissance scientifique et institutionnelle du caractère organisé et nocif des mafias est l'aboutissement d'un long processus dont Rino Coluccello, dans *Challengions the Mafia Mystique*, offre un aperçu synthétique, en soulignant l'apport décisif des écrivains Danilo Dolci et Leonardo Sciascia après la Seconde guerre mondiale. Ces derniers auraient été les acteurs d'un véritable tournant des représentations de la mafia :

La représentation sociale et culturelle de la mafia circule dans le public, et le débat culturel [qui l'entoure], loin de condamner ce phénomène criminel, le défend et l'excuse, incapable de le comprendre, pendant une grande partie du XIX^e et du XX^e siècle. [...] Ce n'est que dans l'après-guerre, lorsque le problème de la mafia explose avec violence, [...] que le problème commence à être considéré, y compris dans tous ses aspects illégaux et cruels. [...] La littérature pressent ce que la politique avait partiellement choisi d'ignorer : la mafia n'est pas une activité bénigne. [Danilo] Dolci et [Leonardo] Sciascia voient que derrière la mafia se cache un réseau d'intérêts politiques et économiques. Leurs écrits, qui ne sont plus contemplatifs, folkloriques ou élogieux, sont devenus un motif de conscience et une condamnation²⁸⁴.

La périodisation proposée par Rino Coluccello indique que la littérature sur la mafia est aujourd'hui relue à la lumière des connaissances actuelles sur son référent, telles qu'elles ont été permises par les procès et le changement de paradigme historiographique, entre reconnaissance de l'organisation en tant que phénomène organisé et réflexion sur son rôle dans la genèse

²⁸³ Francesco Benigno, *loc. cit.*, p. 784.

²⁸⁴ « *The social and cultural representation of the mafia circulates in the public and cultural debate lags behind in its condemnation of the criminal phenomenon, incapable of understanding it, even defending and excusing it, for much of the 19th and 20th century. [...] It is only in the post-war period, when the mafia problem explodes with violence, [...] that the problem began to be considered, including all its illegal and cruel aspects. [...] Literature senses what politics had partially chosen to ignore: the mafia is not a benign activity. Dolci and Sciascia saw that behind the mafia lay a network of political and economic interests. Their writings, no longer contemplative, folkloristic, or commendatory, became a matter of conscience and condemnation.* » Rino Coluccello, *op. cit.*, p. 217.

politique, économique et sociale de l'Italie contemporaine. Tandis que la production contemporaine représente la mafia en adoptant un angle critique, la production plus ancienne aurait permis la création d'un mythe sur la mafia. La périodisation s'accompagne donc, chez Rino Coluccello, d'un jugement de valeur dénonçant les œuvres qui légitiment une vision folklorique de la mafia en tombant dans le piège de sa mythification, et distinguant, à l'inverse, les œuvres plus récentes, capables d'en proposer une vision critique.

Attentivement traité par plusieurs monographies et anthologies, le thème mafieux fait son apparition en littérature très tôt, dès la fin du XIX^e siècle²⁸⁵. Du fait de la place trouble qu'occupe le thème de la mafia dans la tradition culturelle du Mezzogiorno, les rapports entre littérature et mafia en Italie sont étudiés au prisme des difficultés qu'ont eu les écrivains italiens à rendre compte de manière critique de ce phénomène criminel longtemps perçu comme périphérique. Dans une expression restée célèbre, Vincenzo Consolo parle de la littérature et de la mafia comme d'un « binôme douloureux²⁸⁶ » [*binomio sofferto*] pour souligner l'ambiguïté du corpus littéraire sur les mafias italiennes. Dans un essai intitulé « *Letteratura e mafia* » [Littérature et mafia], Sciascia identifie dans le discours apologétique de l'anthropologue Giuseppe Pitrè et sa récupération par l'idéologie sicilianiste la matrice des lieux communs littéraires sur la mafia qui allaient perdurer dans la littérature jusqu'aux années 1960, voire, pour certains, jusqu'à nos jours. On peut mentionner la mise en évidence du caractère « honorable » de la société criminelle, perçue comme dispensatrice d'une justice privée, et la dichotomie entre une vieille mafia respectueuse de l'honneur et des traditions, et une nouvelle mafia corrompue par la drogue et l'appât du gain. Sciascia relève la contradiction de la littérature sicilienne du XIX^e et du début du XX^{ème} siècle, « qui, s'engageant à ne pas trahir la vérité, à rendre compte de la réalité, face à la mafia a observé une sorte d'omertà ou en a donné une représentation plus empruntée aux sens étymologiques et philosophiques abstraits [...] qu'à la réalité factuelle de la chose²⁸⁷ ». En d'autres termes, la production littéraire du XIX^e siècle aux années 1950 aurait participé, d'après ces auteurs, à

²⁸⁵ Le mot « mafieux » apparaît dans le titre d'une pièce de théâtre célèbre, *I mafiosi de la Vicaria* (1863), où il semble désigner pour la première fois l'appartenance à une société criminelle secrète. Cette pièce a fait l'objet d'une réécriture par Leonardo Sciascia, intitulée *Les mafieux [I Mafiosi]* et parue en 1966. Leonardo Sciascia, *Monsieur le député, suivi de Les Mafieux*, traduit par Maurice Darmon, Paris, Fayard, 1987, 164 p.

²⁸⁶ Vincenzo Consolo, *Cosa loro*, *op. cit.*, p. 128.

²⁸⁷ Leonardo Sciascia, *Cruciverba*, Turin, Einaudi, coll. « Gli struzzi », 1983, p. 145.; cité et traduit par Ketty Zanforlini, *loc. cit.*

l'occultation des réalités du phénomène mafieux et à l'élaboration d'un mythe perpétuant un imaginaire positif des mafias du Mezzogiorno, sans réellement les dénoncer comme des organisations criminelles.

Visions du Sud, visions de la mafia

Qu'elle soit lue comme une forme d'atavisme culturel ou étudiée dans ses dimensions historico-sociales, la présence du crime organisé, ajoute Francesco Benigno, contribue fortement à tracer les contours de la « question méridionale » en Italie, du moins jusqu'au renouvellement historiographique des années 1970²⁸⁸. L'interprétation folklorisante de la mafia ne se réduit donc pas aux versions fantaisistes qui lui attribuent une origine ancienne et une fonction sociale de justice. Elle s'enracine aussi dans une formalisation de l'altérité politique et culturelle du Sud italien, en partie analogue à celle qu'on peut observer aujourd'hui dans le cas du Nord mexicain comme on l'a vu plus haut. Nous avons vu que l'approche de la mafia prévalant jusqu'aux années 1960 envisage les *comportements* mafieux comme l'expression d'une identité culturelle propre aux habitants du Mezzogiorno. Cette perception nourrit l'idéologie connue sous le nom de « sicilianisme », une forme de nationalisme sicilien qui fait de la pauvreté en Sicile le résultat de l'oppression extérieure, et qui, simultanément, dépeint une Sicile hors de l'histoire, dominée par les propriétaires fonciers et la mafia. Le rejet de ces poncifs par le renouvellement historiographique des années 1970, qui permet de redéfinir la Sicile comme véritable laboratoire politique du pays²⁸⁹, n'empêche pas ces clichés de conserver une certaine force dans l'imaginaire collectif et les discours politiques. Cette approche, souvent reprise par les élites politiques siciliennes pour affirmer leurs intérêts face à l'État central²⁹⁰, empêche pour longtemps

²⁸⁸ Francesco Benigno, *loc. cit.*, p. 784.

²⁸⁹ Jean-Yves Frégné, « La Sicile : un laboratoire politique à l'époque de la Monarchie libérale (1860-1922) », *Cahiers de la Méditerranée*, n° 96, Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine, juin 2018, p. 179-195.

²⁹⁰ C'est-à-dire, en faisant passer la dénonciation de la mafia pour un dénigrement de la Sicile. « [L]a classe dirigeante sicilienne fera valoir avec force l'idéologie sicilianiste quand elle estimera ses positions en danger. » Marie-Anne Matard-Bonucci, *op. cit.*, p. 22.

« l'élaboration d'instruments d'analyse adéquats du phénomène – pour ne rien dire des moyens nécessaires à sa répression²⁹¹ » d'après l'historien Paolo Pezzino.

Représenter la réalité sicilienne, c'est alors résister à l'emprise des clichés sur la Sicile²⁹². C'est à ceux-ci que s'attaque Sciascia lorsqu'il parie sur les possibilités herméneutiques du roman policier pour dénoncer l'emprise de la mafia sur son île natale dans *Le jour de la chouette* (1961), *À chacun son dû* (1966), avant d'élargir son analyse à l'espace national dans *Le contexte* (1971) et *Todo modo* (1974), sans cesser pour autant de faire de la Sicile une métaphore de l'abus de pouvoir et de la condition humaine en général. Dès lors, les problèmes des écrivains siciliens succédant à la génération de Sciascia, de Consolo, ou de Guesualdo Bufalino, se posent en termes d'héritage et de renouvellement d'une tradition littéraire aussi prestigieuse qu'étouffante. Comment parler de la violence mafieuse sans reproduire les stéréotypes du Sud ? Comment s'extraire de la gaine identitaire et culturelle forgée par un siècle de littérature, en s'affranchissant à la fois des modèles insulaires et de ceux issus du centre du pays ? Dans un article paru en 2011, Martine Bovo-Romœuf résume la situation difficile de la nouvelle génération d'écrivains en Sicile, confrontés au défi de se hisser à la hauteur d'un héritage littéraire prestigieux, mais aussi de s'abstraire d'une identité sicilienne marquée au fer rouge par l'actualité des attentats mafieux et des Maxiproccès :

[L]es événements historiques des années 1980-1990 ont largement contribué à concentrer la visibilité de la Sicile sur un plan quasi exclusivement mafieux [...] La *cronaca* [l'actualité] noire et mafieuse palermitaine, réalité physique incontournable, ne pouvait que déteindre sur une littérature naissante, fragilisée mais assurément en quête de nouvelles orientations tout comme de nouvelles modalités expressives²⁹³.

Des enjeux identitaires, liés au renouvellement d'une certaine image du Sud, mais aussi des enjeux de positionnement sur un champ littéraire en pleine mutation, s'agrègent aux

²⁹¹ Paolo Pezzino, « La mafia, l'État et la société dans la Sicile contemporaine (XIX^e et XX^e siècles) », *Politix. Revue des sciences sociales du politique*, vol. 13, n° 49, 2000, p. 16.

²⁹² « Tant il est vrai que cette terre est depuis des siècles, y compris à un niveau plus profond que sur les dépliants touristiques, l'objet de clichés qui correspondent bien moins à ce qu'elle est qu'à la projection sur elle de fantasmes "nordistes." » Dominique Budor, « Sicile, une et plurielle », dans Maria-Pia De Paulis-Dalebent (dir.), *Sicile(s) d'aujourd'hui*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Études italiennes », 2018, p. 11.

²⁹³ Martine Bovo-Romœuf, « Écrire en Sicile après la disparition des pères : entre tradition, homologation et sicilianité », *Chroniques italiennes*, n° 20, février 2011, p. 4-5. On peut signaler, encore une fois, les parallèles avec la situation mexicaine, où l'empreinte de l'actualité confronte les écrivains au problème consistant à représenter le narcotrafic sans tomber dans les clichés du journalisme à sensations et dans l'opportunisme commercial.

représentations littéraires du Sud italien et du crime organisé, dont nous avons déjà vu qu'elles sont saturées d'enjeux éthiques et politiques. Le parallèle s'impose encore avec le Mexique, où la problématique du narcotrafic est rattachée aux écrivains du Nord, partagés entre l'affirmation d'une singularité *norteña*, souvent liée au chronotope frontalier, la revendication d'une universalité littéraire, et les sollicitations d'un marché littéraire qui les accueille à condition qu'ils parlent du narcotrafic. Pour revenir à la Sicile, l'écriture de Calaciura propose comme l'écrit Martine Bovo-Romœuf la mise en abyme d'un discours de récupération de la tradition littéraire sicilienne par les écrivains siciliens, et de « réaffirmation de leur originalité et de leur différence²⁹⁴ » régionale. Chez Calaciura, cependant, l'écriture œuvre moins sur la récupération de ces topiques qu'elle ne « déplaç[e] la virtuosité narrative sur le plan stylistique et non plus sur la portée heuristique du récit de mafia²⁹⁵ ». Comme dans *Les Travaux du Royaume*, le réalisme n'est plus de mise : c'est plutôt le travail de transfiguration des référents politico-sociaux par l'imaginaire, doublé d'un travail virtuose sur la langue, qui définit la singularité des œuvres que nous étudions.

Le passé récent revisité : « Mains propres », Trattativa et Mafia Capitale

Jusqu'alors centrée sur la Sicile, la production littéraire, scientifique et journalistique récente met aujourd'hui en cause l'hégémonie économique d'autres organisations de la péninsule (*camorra* napolitaine chez Saviano, *'ndrangheta* calabraise et *Sacra corona unita* dans la région des Pouilles). Ancrée dans un réalisme social qui accentue les particularités régionales des environnements qu'elle met en scène, la production littéraire italienne met souvent en lumière les affaires de corruption et l'ambivalence de l'État italien, qui a confié aux mafias l'exécution d'actions illégales ou subversives à des fins de répression des mouvements contestataires. Pour Barbara Pezzotti, le roman noir contemporain du nord de l'Italie peut être lu comme le reflet de la désillusion politique après l'Opération Mains Propres : c'est la corruption généralisée qui semble faire naître le besoin d'un ancrage fort dans l'actualité et d'une prise de position critique sur les enjeux socio-économiques²⁹⁶. Surtout, en mettant l'accent sur la bourgeoisie mafieuse, ce

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 8.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 13.

²⁹⁶ En dénonçant la présence des mafias dans le Nord industrialisé, les auteurs comme Massimo Carlotto, par exemple, s'attaquent au préjugé historique d'après lequel la pénétration mafieuse aurait épargné les régions dites « développées » de cette région. Voir Barbara Pezzotti, « Crime and Capitalism: Giorgio Scerbanenco's and

type de roman énonce, en le radicalisant, le postulat d'une indistinction croissante entre mafia et économie légale²⁹⁷. Les mystères de l'Italie de la DC et de l'Italie berlusconienne, mis au jour par les enquêtes, font la matière du roman italien contemporain, particulièrement sa branche policière, en plein essor. Pour Maria-Pia de Paulis-Dalembert, cette littérature se propose plus largement d'assumer

un rôle de « contre-information », se positionnant à l'écart (et en opposition à) du pouvoir qu'il contesterait dans ses démarches d'occultation de l'histoire, des processus économiques, des relations mafieuses et des secrets d'État. [...] Elle participe d'un projet d'écriture qui confie à la littérature la tâche de réussir là où l'histoire et la politique ont failli : la création d'une mémoire collective partagée, une réappropriation critique du passé en fonction propédeutique pour le présent et le futur.²⁹⁸

Cet intérêt pour l'histoire récente et pour les affaires en cours, probablement accentué dans un tournant des lettres italiennes autour de l'année 1994²⁹⁹, et par la médiatisation d'affaires de corruption comme « Mafia Capitale³⁰⁰ », ne préjuge pas de la qualité des œuvres qui s'emparent des problématiques de crime organisé et des rapports entre politique et mafia. Sur ce plan, les critiques viennent davantage des historiens, sociologues et spécialistes impliqués dans l'antimafia sociale. Charlotte Moge déplore par exemple, dans la série télévisée *Il capo dei capi* consacrée à Toto Riina, une « mythification » de ce personnage, favorisée par le format en épisodes qui spectacularise son destin et le rend à la fois héroïque et attachant. Si elle reconnaît que « le problème semble apparemment insoluble car l'émulation et la mythification sont des

Massimo Carlotto's Italian Domestication of American Hard-Boiled Crime Fiction », *Clues*, vol. 32, n° 2, 2014, p. 51-61.

²⁹⁷ « Carlotto highlights that in the 1990s, Italy capitalism has assumed the typical features of the mafia and that all distinctions have blurred. » *Ibid.*, p. 58.

²⁹⁸ Maria Pia De Paulis-Dalembert, « Introduction », dans Maria-Pia De Paulis-Dalembert (dir.), *L'Italie en jaune et noir : La littérature policière de 1990 à nos jours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Études italiennes », 2018, p. 20.

²⁹⁹ Sarah Amrani, « 1994: anno zero per le lettere italiane? », *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Massa, Transeuropa, 2016, p. 89-100.

³⁰⁰ L'affaire inspire à Giancarlo de Cataldo la suite lointaine de son premier succès *Romanzo criminale : Suburra et Rome brûle*, écrits à quatre mains avec le journaliste Carlo Bonini, sont adaptés en film et en série télévisée produite par Netflix.

risques inhérents à la représentation [de la mafia] et à sa diffusion dans les médias³⁰¹ », elle identifie néanmoins certains vecteurs qui favorisent cette mythification, en premier lieu l'absence de l'antimafia ou la représentation de son impuissance. La série *Gomorra* a récemment relancé les débats sur la peinture héroïque des mafieux à la télévision et sur l'absence quasi-totale de l'État de droit dans le récit. Non seulement les récits véhiculent une représentation faussée de l'État de droit et du véritable rapport de force avec la mafia, mais ils implantent une image d'invincibilité de la criminalité organisée dans l'imaginaire collectif³⁰². Bien que les critiques se focalisent sur les représentations qui font des criminels les principaux protagonistes des récits, la critique n'épargne pas non plus les récits qui se focaliseraient sur les représentants de l'État :

Mais même sur le front de l'antimafia, nous sommes confrontés à une narration tout aussi stéréotypée – recourant aux ficelles narratives du genre policier ou des héros épiques (journalistes, magistrats, femmes, etc., selon la « mode » du moment) – et à une sorte d'invisibilité des petites histoires de l'antimafia quotidienne, qui changent lentement le pays par le bas³⁰³.

Si on la considère au prisme des préoccupations de l'antimafia, l'action providentielle de la figure héroïque irait de pair avec une déresponsabilisation des citoyens ; Nando Dalla Chiesa s'inquiète notamment d'une héroïsation des icônes de la lutte antimafia qui rendrait la mémoire de celles-ci vulnérables à la récupération par l'économie marchande³⁰⁴. En plus de la méfiance que suscite une représentation héroïque des forces de l'ordre ou des magistrats, un récit centré sur l'action d'un seul héros soulève le problème d'une « continuité des codes symboliques et des valeurs entre la culture mafieuse et la culture socialement répandue³⁰⁵ ». Les critiques issues des

³⁰¹ Charlotte Moge, « *Il capo dei capi* : une représentation polémique de Totò Riina », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n° 36. Rhétorique et représentations de la culture mafieuse, décembre 2019, p. 11. En ligne : <http://journals.openedition.org/narratologie/9834>, consulté le 19 février 2020.

³⁰² *Ibid.*, p. 11-12.

³⁰³ « *Ma anche sul fronte antimafia ci si confronta con una narrazione altrettanto stereotipata – attorno ai filoni narrativi del genere poliziesco o degli eroi epici (i giornalisti, i magistrati, le donne, etc. a seconda della “moda” del momento) – e con una sorta di invisibilità delle piccole storie di antimafia quotidiana che lentamente cambiano dal basso il Paese.* » Michele Gagliardo, Davide Salluzzo et Maria José Fava, *Vista dal Nord. Educazione antimafia e immaginario mafioso in Piemonte e Lombardia*, Turin, Gruppo Abele, coll. « I Quaderni di Libera con Narcomafie », 2015, p. 22.

³⁰⁴ Nando Dalla Chiesa, *Manifesto dell'Antimafia*, Turin, Einaudi, 2014, p. 53.

³⁰⁵ « *continuità dei codici simbolici e valoriali tra cultura mafiosa e cultura socialmente diffusa.* » Michele Gagliardo, Davide Salluzzo et Maria José Fava, *op. cit.*, p. 22.

associations de l'antimafia sociale posent ainsi la question d'une convergence des modèles culturels³⁰⁶, et interrogent la possibilité d'une représentation qui serait véritablement alternative à celles de la culture mafieuse.

Conclusion

L'intégration des figures de la marge risque-t-elle de tomber dans le piège qui consiste à reproduire « l'image avantageuse que les meurtriers cultivent d'eux-mêmes », à céder « à leur rhétorique mystifiante, à l'air respectable et aux bonnes manières qu'ils affectent (et qu'on leur prête)³⁰⁷ » ? L'omniprésence du crime organisé dans l'actuelle profusion éditoriale sur le narcotrafic et les mafias invite, de fait, à reposer la question de la distinction entre apologie et représentation. Mais les enjeux éthiques d'une représentation du crime organisé, avec le risque de mythification et d'émulation qu'elle comporte, ne sont pas les seuls de l'actuelle production littéraire sur le narcotrafic au Mexique et la mafia en Italie. Ces enjeux se particularisent en fonction des pays étudiés et se mêlent à d'autres enjeux de nature politique, culturelle ou mémorielle spécifiques. L'aboutissement d'un long processus de reconnaissance de la mafia en Italie par la justice et les sciences sociales, suivi par les nombreuses affaires de corruption ayant provoqué la crise de la première République italienne et par les commémorations des héros de l'antimafia, invite aujourd'hui les écrivains italiens à explorer le thème mafieux dans ce qu'il révèle de la constitution économique et politique de l'Italie contemporaine. Un processus semblable se déroule actuellement au Mexique, où l'exploration des thèmes du narcotrafic et du crime organisé, en accompagnant l'évolution des violences politiques et sociales, sert un propos de nature politique, voire géopolitique, sur l'état du Mexique contemporain, mais en vient également à s'interroger sur les violences de masse et sur les phénomènes de disparition.

³⁰⁶ Le problème était déjà soulevé par Sciascia dans *Le Jour de la chouette*. Le mafieux don Mariano, poursuivi par le capitaine Bellodi pour meurtre, donne au policier le « droit » de chercher à l'arrêter, non pas parce que Bellodi est le représentant de la loi, mais parce qu'il est, selon les propres critères du sicilien et mafieux don Mariano, un « homme » comme lui. Don Mariano plaque sur Bellodi les critères moraux qui sont ceux de la culture mafieuse. Ce « salut des armes » suscite un grand malaise chez Bellodi, qui a déjà eu l'occasion d'éprouver que les Siciliens voient la police de l'État central non pas les garants de la Loi, mais les agents d'un système d'oppression qu'ils craignent tout autant que celui de la mafia.

³⁰⁷ Charlotte Lacoste, *op. cit.*, p. 19.

En cela, les textes de notre corpus rendent manifestes les grands problèmes politiques de fond que nous étudierons au chapitre 3 : la rupture de la légalité républicaine et l'état d'exception au Mexique, et le brouillage du légal et de l'illégal en Italie. Ce que ces récits interrogent sont précisément les frontières entre mafia, politique, économie et société, autrement dit la place du crime organisé dans les configurations de pouvoir moderne et dans les constitutions politiques de leurs pays. Les récits du corpus associent à cette représentation du crime organisé la mise en scène d'un « dire » de la violence et d'un « faire » de l'écriture effectué dans une certaine proximité des réalités criminelles, voire au contact de celles-ci. Pour reprendre les termes d'Alison James, l'ouverture du récit contemporain à la réalité sociale et à l'histoire met en jeu « l'actualité de la littérature dans son rapport aux événements, ainsi que sa capacité à mobiliser une communauté de lecteurs, à construire une convergence culturelle, ou à susciter un débat collectif connecté à la vie politique³⁰⁸. » Dans des contextes politiques où l'on attend des écrivains qu'ils se saisissent des problèmes collectifs et qu'ils répondent à la sollicitation que leur fait l'actualité, il convient donc d'interroger l'inscription sociale des pratiques discursives et littéraires que nous étudions, entre témoignage, reportage et fiction romanesque inspirée de l'actualité.

Les débats soulevés par la littérature sur le crime organisé font justement ressortir toute la difficulté d'un rapport de la littérature à l'histoire immédiate, entre l'« histoire secrète » des relations politico-mafieuses à reconstruire et la proximité, parfois aveuglante, des violences extrêmes et des images qu'en proposent les médias, toujours à déconstruire. Nous sommes amenés à réfléchir sur les rapports entre texte littéraire et histoire immédiate. Quelle hybridation entre fiction romanesque, témoignage, journalisme... se met-elle en place lorsque les auteurs tentent de ressaisir l'évolution historique du crime organisé, d'en cerner les principales figures, de recouvrer la parole des témoins ? Comment décrire la place du fictionnel dans le factuel, et du factuel dans le fictionnel, au regard des enjeux politiques et moraux que nous avons mis en évidence dans ce chapitre ? Et quels questionnements ces procédés font-ils apparaître sur la capacité du récit à constituer la violence en histoire, lorsque cette violence se dissimule ou à l'inverse, éclate dans sa visibilité aveuglante ?

³⁰⁸ Alison James, « La force des faits dans l'écriture du présent », dans Yolaine Parisot et Charline Pluvinet (dir.), *Pour un récit transnational : La fiction au défi de l'histoire immédiate*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2018, p. 311-323, paragr. 7. En ligne : <http://books.openedition.org/pur/52587>, consulté le 1^{er} avril 2020.

Chapitre 2. L'appropriation littéraire de l'histoire immédiate entre fiction et non-fiction

Introduction

Dans le chapitre précédent, nous estimions que dans le régime de ce que le théoricien de la réception Hans Robert Jauss appelle « la première lecture », la valeur des textes sur la violence et sur le crime organisé s'établit en fonction de critères qui ne sont pas seulement esthétiques. La réception met souvent en évidence la dimension politique de ces textes, souvent en interrogeant la valeur de vérité ou d'authenticité des œuvres. Ces discours reposent la question de l'autonomie des textes qui fictionnalisent le crime organisé par rapport aux sphères de l'analyse sociologique ou juridique, ou bien du jugement moral. La focalisation des critiques sur des questions d'ordre historique, idéologique ou moral, compréhensible au vu du contexte de production des œuvres, nous invite à mieux penser l'inscription sociale de ces écrits. Outre la distinction entre représentation et apologie, dont nous avons traité dans le chapitre précédent, un autre problème fréquemment soulevé est celui du caractère fictionnel ou factuel des textes traitant de l'histoire immédiate, et de l'ambiguïté engendrée par la proximité de l'écriture avec les faits racontés, d'une part, et le brouillage des catégories génériques par les auteurs, d'autre part.

Sur ce plan, la tendance actuelle est au brouillage des frontières entre fiction et non-fiction. En témoigne le phénomène de transposition des enquêtes journalistiques sous forme de fiction dans les séries télévisées, où le transfert du matériau de l'enquête sur un autre *medium* s'accompagne d'une dramatisation et d'une fictionnalisation des événements de l'histoire immédiate³⁰⁹. Ce choix peut donner lieu à des polémiques, puisque les créateurs prétendent

³⁰⁹ Cette tendance se vérifie dans les exemples comme *Gomorra*, adapté de l'enquête éponyme de Roberto Saviano ; *Zero Zero Zero*, tiré de l'enquête du même auteur sur la cocaïne ; *McMafia*, adapté de l'enquête du même titre de Misha Glenny ; *The Wire*, librement inspiré des enquêtes de son créateur, le journaliste David Simon, ou encore *Tokyo Vice*, diffusé depuis avril 2022 sur la chaîne étasunienne HBO et adaptée de l'enquête du journaliste d'investigation Jake Adelstein.

souvent concilier l'efficacité de la série sur le plan formel à un réalisme, au sens large, qui ferait de celle-ci un reflet fidèle de la réalité criminelle dépeinte.

Le problème qui se pose ici est celui du pacte de lecture mis en place par un matériau hybride, ambigu quant à sa dimension référentielle (comment faire la part de l'information et de l'interprétation esthétique ?), ses visées (vise-t-on à informer ou divertir ?) ou son genre (a-t-on affaire à une chronique, une enquête ou à un polar réaliste ?). Bien que les séries soient hors du champ de la présente étude, les questions qu'elles soulèvent s'avèrent similaires à celles qu'ont suscité, au moment de leur parution, des récits-enquête hybrides comme *Gomorra*, en 2006 ou *Des os dans le désert* de Sergio González-Rodríguez en 2002. On trouve d'autres exemples dans notre corpus, notamment *Résister ne sert à rien* et *Contrabando*, mélanges d'autofiction, d'enquête, de témoignage et d'invention romanesque, dont la nature hybride complexifie l'analyse.

Gisèle Sapiro rappelle que la question du rapport entre littérature et vérité est trop souvent réduite de nos jours à celle de la *véracité*³¹⁰ et indique que ce rapport peut être débattu sur bien d'autres plans : celui de la vraisemblance – qui donne sa crédibilité au récit fictionnel –, de l'exemplarité ou, dans le cas du témoignage, de la sincérité³¹¹. Gisèle Sapiro rappelle également que le rapport à la vérité s'évalue différemment selon le genre de texte auquel l'on a affaire. Tout dépend du pacte de lecture qui se noue au début du texte et qui n'est pas le même entre une fiction romanesque réaliste, une fiction allégorique, un reportage narratif ou un témoignage.

Les récits qui empruntent leurs modalités à ces différentes formes de la littérature factuelle, mais pour les « articuler aux problèmes spécifiques » de leur temps³¹², et en combinant

³¹⁰ Au sens de « caractère de ce qui est conforme à la vérité, à la réalité » et synonyme d'« authenticité » ou d'« exactitude ». « Véracité », dans Centre National des Ressources Textuelles et Linguistiques, en ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/veracite>, consulté le 24 octobre 2022.

³¹¹ « La question du rapport de la littérature à la vérité a surgi dans divers débats et polémiques récents, de *Yoga* d'Emmanuel Carrère à *Thésée, sa vie nouvelle* de Camille de Toledo. Or, trop souvent dans ces débats, ce rapport est réduit à la véracité des faits. La relation entre littérature et vérité se situe cependant à d'autres niveaux comme la causalité, la probabilité, la typicalité, l'exemplarité dans la narration d'actions humaines et d'événements naturels ou historiques – qu'ils aient eu lieu ou non, qu'ils comportent des éléments fictionnels ou non –, dans la description de milieux sociaux et dans l'analyse de la psychologie individuelle – que les personnages soient réels ou imaginés. On peut distinguer trois modalités de rapport à la vérité, dont il existe aussi des formes hybrides : la vraisemblance fictionnelle, le témoignage, la sincérité dans le récit de soi. » Gisèle Sapiro, « Littérature et vérité », AOC media - Analyse Opinion Critique, mars 2021. En ligne : <https://aoc.media/critique/2021/03/01/litterature-et-verite/>, consulté le 13 mars 2021.

³¹² Lionel Ruffel, « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », *Littérature*, vol. 166, n° 2, 2012, p. 13-25.

la fiction, l'enquête, le témoignage, engendrent de nouvelles réflexions sur les rapports entre littérature et vérité. Si la question des modes de transcription du social ou de l'histoire immédiate se pose de façon si forte à propos du crime organisé, c'est parce que l'hybridation générique charrie de complexes enjeux éthiques, esthétiques et politiques qui se superposent à ceux que nous avons identifiés dans le chapitre précédent. L'association entre l'invention fictionnelle et les modes factuels nous amène à nous interroger sur le statut des segments fictionnels dans le discours factuel, et inversement, sur le statut des matériaux factuels et des références à l'actualité lorsqu'ils se trouvent dans un récit de fiction.

Notre objectif est de comprendre comment les choix des auteurs en la matière éclairent les enjeux d'une appropriation littéraire des thématiques du crime organisé et de la mafia. C'est pourquoi nous aborderons dans ce chapitre la question de l'hybridité générique et du témoignage dans l'appropriation des thématiques sociales et de l'histoire immédiate en lien avec la mafia. Nous relierons les caractéristiques formelles de nos textes aux questionnements que soulèvent leurs auteurs sur l'usage de la fiction en lien avec la représentation des mafias. Notre comparaison portera spécifiquement sur les pratiques combinant fiction, chronique et témoignage et les ambiguïtés qui en découlent. Quel rôle est dévolu à la fiction dans un régime où règne la désinformation, et où prolifèrent des images de la mafia ? Quelles vertus les auteurs accordent-ils à l'hybridité générique dans l'écriture des violences de l'histoire immédiate en lien avec le crime organisé ? Comment mettent-ils en perspective la place du fictionnel dans le factuel au moment d'interroger ces réalités sociales ? Pour répondre, nous justifierons d'abord l'hypothèse selon laquelle les récits de notre corpus, loin de proposer de simples représentations du crime organisé, traitent une histoire immédiate de leur région sur le mode d'une transcription de l'expérience. Nous montrerons ensuite en quoi cette tentative d'évoquer une expérience commune débouche sur le recours à des formes hybrides, associant témoignage et fiction selon des modalités parfois très différentes. Il conviendra alors de situer théoriquement ces pratiques, en les rattachant au paradigme transnational du récit « historique » théorisé par Emmanuel Bouju, puis de les situer historiquement, en les replaçant dans l'histoire des formes de leurs pays respectifs. Nous nous intéresserons pour finir aux modes alternatifs de transcription de l'histoire immédiate qui s'appuient sur le recours à la métaphore et l'allégorie.

1. L'ancrage factuel du corpus : une plongée dans l'histoire immédiate

1.1. Une saisie de l'histoire immédiate

Au-delà du sujet dont elles traitent, les œuvres du corpus sont aux prises avec une « histoire immédiate »³¹³ débordant sur l'actualité, dont elles proposent un commentaire et une interprétation sur le vif. Remarquons d'emblée que les textes se saisissent en général de l'*actualité* du référent criminel mafieux, ce qui ne les empêche pas d'interroger par ailleurs, mais dans une moindre mesure, son *historicité*. En effet, bien que les textes de notre corpus soient, pour l'essentiel, aux prises avec l'actualité et l'histoire immédiate, le présent qu'ils mettent en scène peut parfois être mis en perspective avec la référence à un passé plus lointain.

Dans le récit factuel, la démarche historique peut donc parfois compléter le commentaire de l'actualité, comme chez Roberto Saviano, qui retrace l'évolution de la camorra à partir de la rupture qu'a représenté la chute du chef Raffaele Cutolo. Il en va de même chez Walter Siti, qui résume l'évolution de la criminalité mafieuse transnationale pendant les années 1980 à 2000 à travers l'itinéraire d'un de ses représentants, Morgan Lucchese, ou chez Lolita Bosch, qui remonte au début du XX^{ème} siècle pour interroger les formes successives, familières et moins familières, qu'a adoptées le narcotrafic au Mexique depuis cette période jusqu'à nos jours. La démarche historique est ici liée à un souci documentaire et pédagogique de contextualisation : pour comprendre l'actuel décloisonnement des organisations criminelles, un retour sur l'évolution de ces formations criminelles dans l'histoire et une comparaison avec des états antérieurs de cette criminalité s'avère nécessaires. Une autre caractéristique de ces textes est de faire de l'histoire elle-même le point focal de leur propos : « Comment en est-on arrivé là ? » est une question posée aussi bien par Saviano que par Siti et Lolita Bosch. C'est le présent, et non l'histoire, qui demeure l'objet central de ces romans.

La très grande proximité temporelle de l'écriture par rapport aux événements dont elle rend compte est un signe fort de ce rapport immédiat à l'actualité. L'action des romans de Walter

³¹³ Jean-François Soulet, *op. cit.* L'expression est à double sens, puisqu'elle définit à la fois une pratique d'écriture « à chaud » de l'histoire, l'évocation d'une période récente vécue par l'historien, et la période visée par ce discours.

Siti se situe dans une époque contemporaine de celle de leur rédaction. Ces romans contiennent plusieurs références explicites à l'actualité, en particulier la crise financière de 2008, et à la vie politique italienne, même si ces dernières références apparaissent souvent de manière cryptée avec l'éლისion ou la modification des noms des personnes réelles.

La publication de *Gomorra* suit de près l'éclatement d'affrontements passés dans la chronique sous le nom de première *faida* de Scampia, ou *faida* de Secondigliano. Il s'agit de massacres commis dans le cadre d'un règlement de comptes entre le puissant clan des Di Lauro et une fraction sécessionniste dont les membres étaient surnommés les « Espagnols », et qui comme on l'a vu plus haut ont ensanglanté les banlieues de Naples entre 2003 et 2005. Avant d'être remaniées et réunies dans un livre, certaines des chroniques composant *Gomorra* avaient déjà paru dans diverses publications en ligne comme *Nazione Indiana* ou *Il Corriere del Mezzogiorno* (qui comporte un bulletin mensuel d'information consacré aux faits de camorra). Le roman de Saviano est très proche de la chronique, si l'on entend par là un genre qui cherche à saisir sur le vif, à enregistrer les événements. Le narrateur s'y dépeint sur les lieux mêmes de l'action, au moment où elle se produit. C'est cette chronique des affrontements de Scampia, objet principal du récit, qui permet à Saviano d'évoquer les problématiques locales de Naples et de la Campanie, entre guerres de gangs, crise de la gestion des déchets sur fond de scandale écologique et mise sous tutelle des municipalités infiltrées par le crime organisé. Cette chronique convoque également les portraits de certains membres du crime organisé, dont les hommes de la famille Di Lauro, les nombreuses femmes devenues chefs de clan, dont Saviano est l'un des premiers à souligner l'importance dans la camorra (*Gomorra*, 212-246), et enfin les figures de proue du clan des Casalesi comme Francesco Schiavone dit Sandokan. Le clan des Casalesi est le second pôle thématique du roman. L'écriture et la publication de *Gomorra* eurent en effet lieu pendant la tenue d'un procès de grande ampleur, le procès « Spartacus », où furent condamnés en 2008 un certain nombre des chefs du clan des Casalesi.

Dans *Sandokan*, qui traite du même sujet, l'amplitude chronologique des événements racontés est plus grande : l'arrestation du chef de clan Francesco Schiavone, qui ouvre le roman, remonte à 1998, six ans avant la publication du livre, et la période prise en charge par le texte remonte à la jeunesse de celui-ci, à partir du début de l'ascension du clan des Casalesi dans les années 1970. La narration de l'histoire des Casalesi est déléguée à un témoin qui prend la parole en s'adressant directement à un narrataire qui n'est pas nommé. Contrairement à ce qu'annonce

le titre, *Sandokan* n'est pas une biographie du chef mafieux Francesco Schiavone. Comme on le verra aussi à propos de *Contrabando* et de *La Contagion*, le récit met moins en jeu les figures criminelles de Sandokan et de Bardellino que le problème de la participation collective (et souvent volontaire) des habitants des villages de Caserte aux activités de la camorra, depuis les bandes de jeunes surnommés « *muschili* » [*mouchérons*] patrouillant dans les villages à la bourgeoisie locale qui tire profit des affaires criminelles. Le point de vue extérieur du narrateur-témoin sur la société de sa région offre un point de vue critique sur la vie quotidienne affectée par les gangs ainsi que les activités illicites de la camorra. Les activités criminelles de Schiavone et Bardellino, considérés comme les artisans de l'empire économique qu'est devenue la camorra actuelle, sont constamment renvoyées à leurs conséquences concrètes, ressaisies au miroir de la vie ordinaire de cet habitant de la Campanie.

Le corpus mexicain présente une proximité semblable entre la temporalité des faits racontés et celle de l'écriture. Truffé de renvois à l'actualité, que renforcent l'usage constant des déictiques « *esto* » [cela], « *aquí* » [ici] et « *ahora* » [maintenant], mais aussi la présence de photographies et d'extraits de coupures de presse, le livre de Lolita Bosch, amarré aux genres de la chronique et de l'écriture de l'histoire, est ancré dans le présent de la « guerre contre la drogue ». Le texte s'ouvre avec le témoignage de la grand-mère d'un enfant victime de disparition forcée en 2008 (*Campos*, 14). Composé entre 2004 et 2012, *Campos de amapola*, surtout dans sa première partie, documente l'actualité du trafic de drogues au Mexique à partir de ses manifestations contemporaines les plus extrêmes, telle la figure de Joaquín « El Chapo » Guzmán, célébrissime narcotrafiquant renommé pour sa richesse, sa cruauté, et ses relations supposées avec les membres de la classe politique. Le texte parle aussi du cartel des Zetas, actuellement l'une des organisations paramilitaires les plus violentes du Mexique, ou tente encore le portrait de l'énigmatique « *pozolero* » Santiago Meza, un sicaire aux ordres d'un cartel de Tijuana devenu célèbre pour avoir dissous plus de trois cents personnes dans des barils de soude caustique (le nom signifie préparateur de *pozole*, une soupe traditionnelle mexicaine). Ces figures, comme celles de Sandokan, de Bardellino, des *muschili* violents et drogués qui patrouillent le village du narrateur dans *Sandokan*, permettent de définir le présent incompréhensible et innommable du Mexique contemporain, auquel renvoie le démonstratif « *esto* » [ceci] du titre.

Ce que Víctor Hugo Rascón Banda décrit dans *Contrabando*, écrit en 1991 mais publié en 2008, renvoie comme l'indique Florence Olivier à « la réalité du délitement social et moral d'un

bourg de la *sierra* de Chihuahua qui subit l'emprise de l'économie du narcotrafic³¹⁴ ». Même si l'époque exacte à laquelle se déroule l'action n'est pas précisée, la référence faite par certains personnages au narcotrafiquant Rafael Caro Quintero et au célèbre *corrido* *Contrabando y Traición* des Tigres del Norte permet de situer l'action du roman entre 1975 et 1985, entre cinq et dix ans précédant la période de composition du roman. Là où Lolita Bosch revisite la « grande histoire » du narcotrafic et en interroge la version transmise par les discours politiques et médiatiques, Rascón Banda aborde cette histoire à partir du microcosme de son village natal. La multiplication des renvois à l'univers référentiel, ainsi que les biographèmes dont Rascón Banda parsème son récit, renforcent sa crédibilité et l'effet de réalité qui s'en dégage.

Les romans de Yuri Herrera, Giosuè Calaciura et Daniel Sada, qui appartiennent au pôle fictionnel du corpus, transposent des événements de l'histoire récente sous la forme d'une intrigue criminelle en grande partie imaginaire. Dans *Les Travaux du royaume*, un chanteur recruté au service d'un cartel découvre les arcanes du pouvoir et dans *El lenguaje del juego*, le fils idiot d'une famille pauvre grimpe les échelons d'une organisation criminelle, sur fond d'affrontements entre gangs et de malversations politiques. La voix narrative d'*El lenguaje del juego* accompagne les tribulations d'une douzaine de personnages, candidats à la mairie, sicaires, criminels, entrepreneurs, simples villageois, pris dans la tourmente d'une guerre entre plusieurs factions criminelles se disputant le village imaginaire de San Gregorio. Enfin, dans *Malacarne*, un mafieux parvenu au sommet de l'organisation après l'élimination de la génération précédente prend la parole auprès d'un juge pour relater une existence effrénée de trahisons, de crimes de sang et de profits.

Le roman de Daniel Sada ne dissimule pas qu'il fait référence à la crise de violence homicide du Mexique. La découverte, au début du roman, de corps pendus sous les ponts autoroutiers fait référence à des images très précises du conflit armé. Cette proximité du roman avec l'actualité fait même l'objet de commentaires ironiques : « Le Pays *Mágico* n'est plus une vieillerie romantique. Aujourd'hui, même au point géographique le plus lointain, il y a au moins un capo et quelques armes³¹⁵. » (*ELJ*, 86) Si l'action du roman se déroule dans une contrée imaginaire nommée « pays *Mágico* », le décalque est comiquement transparent, puisqu'il est aisé

³¹⁴ Florence Olivier, « Chronique, fiction, roman de non-fiction », *loc. cit.*, p. 25.

³¹⁵ « *Mágico* dejó de ser una antigualla romántica. Ahora hasta en el punto geográfico más lejano hay, por lo menos, un capo y algunas armas. »

de reconnaître la topographie mexicaine derrière les noms fantaisistes comme « Zacalucas » pour Zacatecas ou « Puerto Vallarma » pour Puerto Vallarta.

Les autres récits du pôle fictionnel déjouent la lecture référentielle grâce au brouillage des repères temporels et spatiaux. Herrera situe *Les Travaux du Royaume* dans un espace-temps indéterminé en effaçant les allusions précises au contexte mexicain. La frontière entre le Mexique et les États-Unis devient ainsi « la Ligne », et le pays où se déroule l'action n'est pas nommé, pas plus que la ville où évoluent les personnages, qui n'est d'ailleurs désignée que par ce nom : « la Ville ». Le mot « mafia » n'apparaît pas une seule fois dans *Malacarne*, ni le nom de la Sicile ou de Palerme, bien que les nombreuses références à l'histoire et à la géographie italiennes permettent de décoder les allusions du roman. La référence aux contextes socio-politiques italien et mexicain obéit à un cryptage qui permet néanmoins de reconnaître, derrière les situations et les personnages mis en scène, des personnes et des faits reconnaissables de l'actualité et de l'histoire récente.

L'intrigue des *Travaux du Royaume* évoque certains problèmes actuels de la frontière entre le Mexique et les États-Unis, comme le développement de l'immigration illégale et du trafic de drogues, dans une économie nationale affectée par la crise économique consécutive à la dévaluation du peso et à la signature de l'ALENA. De nombreux commentateurs ont fait le lien entre la relation qui unit le chanteur au Roi et les contrats qui lient aujourd'hui certains chanteurs de *corridos* mexicains à des chefs criminels souhaitant se faire de la publicité à travers eux. L'histoire fait même référence à des points beaucoup plus précis de l'actualité, comme la censure gouvernementale des *corridos de contrabando* par certains États du nord du Mexique. Mais tout en s'inspirant de la réalité du Mexique, le roman s'en éloigne pour la transcender. Les références à l'actualité de la frontière du nord du Mexique croisent l'évocation des cours princières de l'ère médiévale et de la Renaissance, comme le montre l'étude de Milagros Carrasco : le narcotrafiquant étant ici un « Roi » entouré de « courtisans » et en guerre avec d'autres « barons »³¹⁶. Le choix de l'allégorie³¹⁷ revendiqué par Herrera traduit le souci de prendre ses

³¹⁶ Milagros Carrasco, « El imaginario cortesano en *Trabajos del reino* », *Boletín Hispánico Helvético*, n° 26, automne 2015, p. 71-83.

³¹⁷ Pour les besoins de ce travail, nous faisons référence à une conception large de l'allégorie, développée entre autres par Nicolas Surlapierre et Frédérique Toudoire-Surlapierre. L'allégorie est une figure fondée sur un principe d'analogie, qui est aussi une « forme d'investigation et d'interprétation » du monde et des rapports humains. Voir Nicolas Surlapierre et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *Des pouvoirs visionnaires de l'allégorie*, Paris, L'Improviste, coll. « Les aéronautes de l'esprit », 2012, 250 p.

distances par rapport à une actualité saturée de lieux communs, même s'il a d'autres implications que nous serons amenés à approfondir.

Trafic de drogue, malversations immobilières et règlements de compte sur fond de corruption politique sont aussi présents dans *Malacarne*. Le roman évoque, en les transfigurant, les grands événements qui ont marqué la mémoire collective : la *mattanza* des Corléonais, marquée par le recours à la *lupara bianca*³¹⁸ ; la spéculation immobilière pendant le « sac de Palerme », et enfin les attentats à la bombe contre les magistrats. Le roman comporte aussi des références à certains « repentis » célèbres comme Tommaso Buscetta, dont le témoignage a été décisif pour l'instruction des Maxiproces de Palerme³¹⁹. L'adresse du narrateur à un « juge » constamment apostrophé, rappelle cette situation de parole des « repentis » au moment de l'instruction des Maxiproces de Palerme, qui avait permis de faire paraître la mafia sur la scène juridique. L'énonciation romanesque, ici sous forme de prosopopée de la mafia, fonctionne comme un renvoi de plus aux événements les plus marquants de l'histoire immédiate.

1.2. Factualité du corpus : chronique, reportage, témoignage

La factualité dans les œuvres du pôle factuel du corpus

C'est la proximité avec l'actualité et la factualité des formes mixtes, à la croisée de l'essai, du journalisme et du roman, qui inscrivent d'autres œuvres dans un « envers de la fiction », pour reprendre une expression de Marie-Jeanne Zenetti³²⁰. Leur factualité se définit à partir d'un

³¹⁸ Voir *supra*, chapitre 1. Cette expression renvoie à l'usage qu'avaient les Corléonais de dissoudre les restes de leurs victimes dans des barils de soude pour les faire disparaître.

³¹⁹ « Un homme comme nous, pour les mêmes inexplicables raisons qui font qu'on naît, était en train de chanter la vérité absolue et libératoire de notre condition de maîtres du monde. [...] Il racontait tout de nous et de lui-même, s'accusant dans le moment où il nous accusait, il racontait l'histoire des hiérarchies pyramidales et secrètes, avec les noms et les prénoms des parentés impossibles, comme s'il s'était endormi sans pouvoir se réveiller de ce cauchemar parlant où il se trahissait en nous trahissant, monsieur le juge [...] » (*Malacarne*, 150-151)

³²⁰ « L'«envers de la fiction» interpelle les écrivains et les théoriciens contemporains. Qu'on le désigne comme «non-fiction», littérature «documentaire» ou littérature «factuelle», il donne lieu, depuis les années 1960, à un nombre croissant d'œuvres qui font bouger les frontières du littéraire et, avec elles, les classifications génériques, les outils et les notions avec lesquels nous pensons, décrivons et modélisons la littérature. » Marie-Jeanne Zenetti, « Factographies : « l'autre » littérature factuelle », dans Alison James et Christophe Reig (dir.), *Frontières de la non-fiction : Littérature, cinéma, arts*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2019, paragr. 1. En ligne : <https://books.openedition.org/pur/56127>, consulté le 23 février 2022.

ensemble « d'indices, textuels et paratextuels, formels et métadiscursifs, qui tous affirment avec force le rapport du discours au réel³²¹. » Walter Siti, Lolita Bosch et Roberto Saviano proposent de nombreuses analyses historiques, politiques et économiques des situations de leurs pays respectifs. Dans *Résister ne sert à rien* et *La Contagion*, Siti mêle au roman des analyses politiques et sociologiques très fouillées, entre vulgarisation des rouages de la finance spéculative et transformations sociales de la *borgata* romaine. Il remercie, dans des notes en fin d'ouvrage, des magistrats et des spécialistes en sciences sociales pour les informations qu'ils lui ont apportées. Dans *Résister ne sert à rien*, l'essai liminaire « La perception de la prostitution » offre un cadrage théorique aux questions traitées par le roman – le mercenariat, la monnaie et la servitude volontaire. Au moment de commenter les rapports entre finance et mafia, l'auteur accompagne ses explications de deux diagrammes, l'un sur les relations entre différentes familles mafieuses à l'échelle mondiale, l'autre sur les circuits officiels du blanchiment d'argent, afin de mieux illustrer sa démonstration sur la porosité de la finance et de l'économie criminelle. Bien que le caractère factuel de l'essai liminaire et l'exactitude des diagrammes dans *Résister ne sert à rien* prêtent à discussion, la démarche suivie par Siti poursuit bien une visée pragmatique d'analyse et d'information.

À la différence de Siti, qui écrit un roman et avertit ses lecteurs que les références aux personnes morales et aux institutions « sont à inscrire au registre du vraisemblable et non du vrai » (*Résister*, 297), la démarche de Saviano et de Lolita Bosch est plus directement pédagogique. Les auteurs relient les informations qu'ils divulguent à des sources journalistiques, scientifiques, institutionnelles, ou bien à des enquêtes de la magistrature. Saviano, par exemple, fait plusieurs fois allusions aux rapports de la Dda [*Direzione distrettuale antimafia*] de Naples, organisme chargé des enquêtes sur la mafia, qui fournit l'essentiel de ses sources, tandis que Lolita Bosch cite de nombreux sociologues, historiens et journalistes³²². Marie-Jeanne Zenetti considère qu'en reprenant ces sources publiques et en les intégrant dans son œuvre,

³²¹ *Ibid.*, p. 28.

³²² Les modalités de présentation des sources diffèrent d'une œuvre à l'autre, puisqu'aucun appareil de notes et aucune bibliographie n'apparaissent dans *Gomorra*, tandis que Lolita Bosch référence scrupuleusement ses citations dans des notes en fin d'ouvrage. Le cas de *Sandokan* est aussi particulier : en l'absence de paratexte dans l'édition originale de 2004, rien ne permet d'établir l'identité du témoin que fait parler Balestrini. Rien ne permet non plus de savoir que le premier chapitre est un collage de citations de la presse écrite et des flashes d'information télévisée datant du jour de l'arrestation de Francesco Schiavone. L'information se trouve dans la préface de Roberto Saviano

l'écrivain affirme la place de son texte dans la fabrique du réel, aux côtés (et possiblement en concurrence avec) d'autres discours (journalistiques et scientifiques, notamment), engagés comme lui à décrire et expliquer le monde « tel qu'il est »³²³.

Outre les références aux événements de l'actualité parfois assorties de données d'une grande précision, cette factualité se manifeste par un recours fréquent aux modalités épistémiques marquant l'expression d'un savoir ou d'une opinion. Pour Saviano, cela revient souvent à souligner l'exemplarité des phénomènes décrits :

En terre de camorra, connaître les mécanismes de domination des clans, leurs moyens d'enrichissement, leurs circuits d'investissement, c'est comprendre comment fonctionne notre temps, partout et pas seulement sur un territoire circonscrit. (*Gomorra*, 458)

Ces œuvres se rattachent au régime pragmatique de la véridiction, au sens où il s'agit de « dire vrai » sur les objets représentés, de renseigner les lecteurs sur l'existence de réalités criminelles mal connues. Entre roman, chronique, reportage mêlé d'autobiographie et témoignage, ces récits forment un ensemble identifiable au regard de leur référentialité et de leur appartenance au champ de la non-fiction, même si on verra plus loin que les modalités et l'emploi de l'hybridité générique soulèvent davantage de problèmes qu'ils ne semblent en résoudre³²⁴.

L'écriture de l'urgence

La notion d'urgence définit une contrainte temporelle et éthique pesant sur l'énonciation. L'urgence prescrit non seulement qu'il est nécessaire de faire savoir les informations au lecteur, mais aussi qu'il faut les lui faire savoir sans délai, à cause de leur extrême gravité. « La dimension

à la deuxième édition du roman chez DeriveApprodi et reproduite dans la traduction d'Ada Tosatti : « Le premier chapitre du livre, qui raconte l'arrestation de Sandokan, avait été considéré comme offensant à l'égard de la femme et des filles du boss car – disaient les avocats – Francesco Schiavone y était décrit comme un criminel. Paradoxalement, Balestrini n'avait fait que réaliser un collage en utilisant des phrases tirées d'articles parus à l'époque dans les quotidiens locaux. Il n'avait donc rien modifié. » Roberto Saviano, « Préface de Roberto Saviano », dans Nanni Balestrini, *Sandokan. Une histoire de camorra*, traduit par Ada Tosatti, Genève, Entremonde, 2017, p. 9.

³²³ Marie-Jeanne Zenetti, « Trouble dans le pacte. Littérature documentaire et post-vérité », *Nouveaux cahiers de Marge*, n° 3, mars 2021. En ligne : <http://publications-prairial.fr/marge/index.php?id=353>, consulté le 15 avril 2022.

³²⁴ Cette observation ne préjuge pas du recours plus ou moins avoué à la fictionnalisation des faits racontés dans *Contrabando*, *Résister ne sert à rien*, *La Contagion* et *Gomorra*, que nous étudierons plus loin.

de l'urgence », indique Marie Estripaut-Bourjac dans son ouvrage *L'Écriture de l'urgence en Amérique latine*, « indique que ce référent est ce qui doit être nommé et ne plus demeurer sous silence et qu'il est temps de le faire savoir³²⁵ ». L'urgence définit en ce sens un double rapport de l'écriture à son référent, ainsi qu'à son lecteur. L'écriture de l'urgence est pour cette raison « un appel à la signature d'un nouveau contrat de lecture, poussant à prendre parti et à s'impliquer³²⁶ ».

Ainsi, la préface à l'édition espagnole de *Campos de amapola*, publiée à Barcelone en 2013 un an après celle de Mexico, précise pour le lectorat européen les enjeux pragmatiques de l'œuvre :

Et malgré le fait qu'aujourd'hui, chez nous, il y a des centaines de victimes, de journalistes, d'activistes et de bonnes personnes qui se battent et publient des informations sur cette guerre pourrie dans laquelle nos autorités corrompues et complices nous ont jetés en toute impunité, nous avons besoin, avec une urgence radicale, que le monde voie et sache ce qui nous arrive³²⁷.

En se donnant pour mission de « donner les noms » des camorristes, Saviano entend aussi porter la camorra sur la scène publique, lutter contre l'*omertà* et braver des médias qui se seraient trop longtemps désintéressés des enquêtes judiciaires. Saviano dénonce la trop faible attention politique et médiatique dont a bénéficié la région marginalisée du Mezzogiorno, alors qu'elle est selon lui d'une importance géopolitique cruciale, « le cœur de l'Europe » :

Une image me vient à l'esprit, le planisphère qui apparaît régulièrement dans les journaux. On la trouve toujours dans quelque numéro du *Monde diplomatique*, cette carte, elle arbore une flamme plus ou moins grande là où se déroule une guerre : Kurdistan, Soudan, Kosovo, Timor-Oriental. Alors on songe à regarder l'Italie du Sud. À faire la somme du nombre de cadavres semés par la camorra, la mafia, la Sacra Corona Unita dans les Pouilles, les Basilischi

³²⁵ Marie Estripaut-Bourjac, *L'écriture de l'urgence en Amérique latine*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Maison des pays ibériques », 2012, p. 57.

³²⁶ Sophie Milquet, « L'urgence d'écrire : enquête sur une pratique solidaire », *Acta Fabula*, vol. 15, n° 6, Acta Fabula / Équipe de recherche Fabula, juin 2014. En ligne : <https://www.fabula.org:443/acta/document8777.php>, 17 avril 2022.

³²⁷ « *Y a pesar de que hoy, en casa, hay centenares de víctimas, periodistas, activistas y gente de bien combatiendo y difundiendo esta guerra podrida a la que nos han arrojado, impunemente, nuestras autoridades corruptas y vinculadas, necesitamos, con radical urgencia, que el mundo vea y sepa qué nos está ocurriendo.* » Lolita Bosch, *Campos de amapola antes de esto. Una novela-reportaje sobre el narcotráfico*, Barcelone, El Aleph, 2013, p. 15.

en Basilicate. Mais il n'y a rien, pas la moindre étincelle n'y figure. Le cœur de l'Europe. Le cœur de l'économie italienne. (*Gomorra*, 190)

L'urgence dont se réclament les œuvres comme *Sandokan*, *Campos de amapola* et *Gomorra* rattache de façon visible ces dernières œuvres à la pratique testimoniale, au sens où le discours des œuvres « répon[d] à l'impérieux besoin d'être écout[é] et cr[u] »³²⁸. Même si l'on sera amené à approfondir ce point dans la troisième partie, on peut déjà dire que ce type d'écriture s'inscrit en faux contre une version « officielle » des faits dénoncée dans son caractère partial et hégémonique.

Cette dimension contre-discursive n'est pas absente des œuvres du pôle fictionnel, puisque Siti dénonce, dans *Résister ne sert à rien*, le mélange d'aveuglement et de cynisme des discours politiques et médiatiques sur le crime organisé :

la criminalité vivra sûre et dédouanée tant qu'une information aveugle continuera à la dépeindre comme un mal étranger dont il faut se débarrasser à l'instar d'une tache sur un vêtement – ainsi pourra-t-elle prospérer dans une escalade alternée oscillant librement entre construction et destruction [...] (*Résister*, 264)

Lolita Bosch, dans *Campos de amapola*, rappelle la tradition honteuse du mensonge politique et de la désinformation médiatique au Mexique :

Parce qu'on nous a tant menti, et si impunément, que nous ne savons pas ce qui doit arriver pour apprendre à avoir confiance les uns en les autres. Comme on sème les fleurs. / Et cela nous fait sentir, sans remède, encore plus seuls³²⁹. [...] (*Campos*, 144)

Saviano déclare quant à lui témoigner pour s'opposer aux discours du pouvoir : « Je vois, j'entends, j'observe, je parle et de cette façon je témoigne, un vilain mot mais qui a encore un sens quand il murmure "C'est faux" à l'oreille de ceux qui se laissent bercer par la ritournelle du pouvoir. » (*Gomorra*, 328). Nous analyserons plus loin la dimension engagée de cette prise de position. Celle-ci s'oppose en effet à ce que Saviano estime être une dépolitisation de la littérature italienne, qui aurait tourné le dos à la réalité sociale et à l'urgence politique. La pratique testimoniale mise en œuvre ici engage une certaine idée de l'écriture comme intervention socio-

³²⁸ Marie Estripeaut-Bourjac, « Le récit testimonial en Colombie : une forme de réparation ? », *ILCEA. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, n° 13, ELLUG, novembre 2010, p. 1.

³²⁹ « Porque nos han mentido tanto y tan impunemente, que no sabemos qué debe suceder para que aprendamos a confiar los unos en los otros. Como se siembran las flores. / Y eso nos hace sentir, sin remedio, más solos. »

politique. Les pages de *Gomorra* consacrées au père de l'auteur, agressé par des camorristes après avoir tenté de soigner la victime d'une attaque par balles (*Gomorra*, 264-265), attestent de l'ancrage autobiographique du récit de Saviano. De même que la déclaration finale : « Je suis né en terre de camorra » (*Gomorra*, 457), ces passages non seulement soutiennent la crédibilité du récit, mais ils associent l'*ethos* du polémiste accusant la camorra à celui d'un témoin ayant lui-même souffert des sévices infligés à sa famille, et cherchant à rendre compte des existences marginalisées de ces régions³³⁰. La légitimation du récit comme témoignage des réalités mafieuses peut cependant dépendre d'autres circonstances, plus ou moins mises en valeur dans le paratexte, et orienter la réception de l'œuvre.

Contextes de publication et de réception

L'actualité peut influencer sur les circonstances d'écriture, de publication et de circulation des œuvres du corpus, surtout lorsqu'elles traitent d'une matière aussi sensible que les liens entre mafia et politique. Les exemples suivants montrent l'importance du paratexte dans la reconnaissance du caractère factuel du récit et dans la perception de son efficacité à rendre compte de l'histoire immédiate et du crime organisé. L'association du nom d'auteur avec l'affirmation d'une connaissance approfondie du crime organisé permet de construire la légitimité de l'auteur. Mais cela peut aussi ressortir d'une stratégie commerciale : par exemple, la quatrième de couverture de l'édition de *Campos de amapola* parue chez Océano indique :

Lolita Bosch, l'une des personnes les mieux informées sur la violence récente au Mexique, nous raconte comment l'arbre du narcotrafic s'est développé et a étendu ses branches dans ce pays. En s'appuyant sur des sources qui vont du témoignage des victimes aux vidéos qui sont passées furtivement sur Youtube, l'écrivaine examine la transformation d'un pays à travers les vies des personnes qui ont dirigé le trafic de drogues du début du XX^{ème} siècle à nos jours. [...] *Campos de amapola antes de esto* est sans doute l'un des récits les mieux écrits sur l'histoire secrète du Mexique. Un [récit] qui cherche à comprendre comment nous en sommes arrivés là, et à imaginer une possible voie de sortie³³¹. (*Campos*, quatrième de couverture)

³³⁰ Nous empruntons cette distinction entre *ethos* de polémiste et *ethos* de témoin à Chloé Chaudet, *Écritures de l'engagement par temps de mondialisation*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2016, p. 323.

³³¹ « Lolita Bosch, una de las personas mejor informadas sobre la violencia reciente en México, nos cuenta cómo el árbol del narcotráfico creció y se extendió por este país. Apoyada en fuentes que van del testimonio de las víctimas a videos que pasaron

Cette élogieuse quatrième de couverture, vraisemblablement rédigée par l'éditeur, s'inscrit dans des stratégies éditoriales typiques pour ce genre de livre : les révélations sur l'histoire secrète du Mexique sont aussi un argument pour faire vendre. D'autre part, la mention de la diversité des sources, officielles et officieuses, et de leur hétérogénéité, loin de délégitimer le reportage, relève d'une stratégie de *captatio benevolentiae*.

La multiplication des paratextes introductifs, lors des rééditions ultérieures des ouvrages, joue aussi une fonction de certification des événements racontés, surtout lorsqu'ils évoquent les conséquences de la première publication. Les demandes adressées par les avocats des *boss* de la camorra qui comparaissaient au procès « Spartacus », encore en cours au moment de la publication de *Gomorra* et de *Sandokan*, ont donné à ces romans la valeur d'un document factuel, puisqu'ils y faisaient référence comme à des textes susceptibles d'influencer la décision des juges³³². Dans la préface rédigée à l'occasion de la réédition de *Sandokan* chez DeriveApprodi, Saviano déclare que les plaintes des avocats du clan des Casalesi ont permis d'obtenir l'interruption des réimpressions du roman entre 2004 et 2009 :

Sandokan a été publié pour la première fois en avril 2004 chez Einaudi et avant même que le roman ne sorte les avocats des boss ont demandé la saisie du livre ainsi que le transfert du procès contre le clan des Casalesi, pour cause de « suspicion légitime ». Dans une interview Balestrini avait anticipé le sujet du roman et les avocats de Sandokan avaient vite demandé qu'il ne soit pas publié car pouvant influencer le procès : la requête fut rejetée mais les attaques contre le roman ne cessèrent pas. Il y eut immédiatement une deuxième plainte, après la publication, qui a été classée seulement en 2008. Le premier chapitre du livre, qui raconte l'arrestation de Sandokan, avait été considéré comme offensant à l'égard de la femme et des filles du boss car – disaient les avocats – Francesco Schiavone y était décrit comme un criminel. Paradoxalement, Balestrini n'avait fait que réaliser un collage en utilisant des phrases

fugazmente por Youtube, la escritora examina la transformación de un país a través de las vidas de las personas que dirigieron el comercio de la droga de principios del siglo XX a la fecha. [...] Campos de amapola antes de esto es sin duda uno de los relatos mejor escritos sobre la historia secreta de México. Uno que busca aclarar cómo hemos llegado hasta aquí e imaginar una posible salida. »

³³² « [E]n 2008, l'avocat du clan des Casalesi, Michele Santonastaso, dans le procès Spartacus, a demandé, suite à une requête de ses clients, que le procès soit instruit ailleurs qu'à Santa Maria Capua Vetere car les juges auraient pu être influencés de manière négative par la lecture de *Gomorra* et par les publications de la journaliste Rosaria Capacchione, reconnaissant ainsi à l'ouvrage de Saviano la même valeur factuelle que celle d'une enquête journalistique. Le procès n'a finalement pas changé de tribunal d'instruction et le tribunal de Naples a jugé l'avocat coupable de menaces et intimidation, mais en 2017, le tribunal de Rome a révoqué la condamnation de l'avocat. » Ketty Zanforlini, *loc. cit.*, paragr. 10-11

tirées d'articles parus à l'époque dans les quotidiens locaux. Il n'avait donc rien modifié. Entre-temps Schiavone a été condamné mais l'éditeur a suspendu, par mesure de précaution, la republication du livre qui était épuisé depuis longtemps. Finalement, depuis la fin du procès, *Sandokan* est à nouveau dans les librairies³³³.

Dans l'enquête documentaire, le récit des humiliations, des menaces ou des attaques subies par l'auteur peut aussi attester *a posteriori* du caractère sérieux des événements relatés par le livre. Dans le reportage *Des os dans le désert* de Sergio González Rodríguez, célèbre chronique sur les féminicides de Ciudad Juárez et enquête sur les liens entre narcotrafic et politique, considérée comme un jalon du roman de non-fiction au Mexique, on trouve par exemple un « Épilogue personnel » publié lors de la seconde édition du texte et intégré à la traduction française de 2007. Comme l'indique l'adjectif « personnel » accolé au titre de cet épilogue, le récit prend une inflexion beaucoup plus intime que les chroniques qui composent le texte. S. González Rodríguez s'y exprime à la première personne (annonçant l'infléchissement décisif de son œuvre vers l'autobiographie après *L'Homme sans tête*). Il détaille sobrement les intimidations et les agressions qu'il a subies pendant son travail d'enquête et au moment de la publication du livre. Il précise son projet littéraire dans un envoi solennel, qui n'est autre qu'une paraphrase de l'épigraphe de l'ouvrage : « Que d'autres sachent que je me souviens, qu'ils lisent ce qui est écrit en rouge pour comprendre ce qui est écrit en noir³³⁴ ». En montrant qu'on a cherché à faire taire l'auteur, la postface fonctionne comme démonstration de l'efficacité pragmatique du livre. Le témoignage des agressions subies sert d'ultime preuve à charge venant authentifier le récit tout entier.

Le parallèle s'impose avec *Gomorra*, dont l'auteur, on le sait, reçut des menaces de mort de la part de la camorra après avoir fait la promotion de son livre, et fut contraint, à partir de là, de vivre sous escorte policière. Les déclarations de soutien signées par six prix Nobel³³⁵, dans un appel publié dans le quotidien *La Repubblica* en 2008, ont non seulement amplifié l'écho international des problèmes abordées par Saviano, mais aussi renforcé la légitimité du témoignage de ce dernier, et probablement augmenté le nombre de ses lecteurs. L'appel enjoignait l'État

³³³ Roberto Saviano, « Préface », dans Nanni Balestrini, *Sandokan*, *op. cit.*, p. 9.

³³⁴ Sergio González Rodríguez, *Des os dans le désert*, traduit par Isabelle Gugnion, Albi, Passage du Nord/Ouest, 2007, p. 289.

³³⁵ Les signataires sont les lauréats du prix Nobel de la paix Mikhaïl Gorbatchev et Desmond Tutu, la lauréate du prix Nobel de médecine et sénatrice à vie de la République italienne Rita Levi-Montalcini et des lauréats du prix Nobel de littérature Dario Fo, Gunther Grass et Orhan Pamuk.

italien à protéger les lanceurs d'alerte contre la mafia et à prendre ses responsabilités dans la lutte contre le crime organisé. Ce qui rend cette affaire remarquable, c'est que son enjeu n'était pas seulement celui de la sécurité des lanceurs d'alerte et des journalistes enquêtant sur la mafia. Cet enjeu s'est élargi aux questions plus générales de la liberté d'expression et des pouvoirs de la littérature face à l'oppression, ce que confirment les parallèles établis entre le cas de Saviano et celui de Salman Rushdie, menacé de mort après la *fatwa* prononcée contre lui par l'ayatollah Khomeini³³⁶. L'image de l'écrivain dissident, condamné à mort par la mafia, n'a pas peu contribué à la célébrité de Saviano et à l'impact médiatique, mais aussi culturel de son livre.

L'auteur de *Gomorra* accède à la notoriété non seulement en tant que spécialiste mais aussi en tant que « personnage » persécuté par la camorra, comme le rappelle Pierluigi Pellini³³⁷. Saviano a ainsi animé, plusieurs années de suite, des émissions sur le crime organisé à la télévision publique italienne, et a tiré de certaines de ces interventions un livre, intitulé *La parola contro la camorra*, préfacé par le romancier Walter Siti et les journalistes et critiques littéraires Aldo Grasso, Paolo Fabbri et Benedetta Tobaggi³³⁸. Trois ans après la publication de *Gomorra*, Saviano a surtout fait de son isolement et des sacrifices exigés par sa mission d'enquêteur l'un des sujets centraux de ses livres. En liant son propre destin à celui de son œuvre-phare³³⁹, l'auteur a fait de sa vie sous protection policière le symbole d'un combat contre la mafia. Soucieux de toucher un très large public mais entretenant lui-même un rapport ambivalent avec la célébrité, il remet en scène, livre

³³⁶ En novembre 2008, l'académie Nobel invitait Roberto Saviano et Salman Rushdie à un débat à Stockholm sur le thème : *La liberté d'expression et la violence sans foi ni loi*. Ce faisant, elle consacrait les deux écrivains pour leur statut de cibles des opposants à la liberté d'expression, bien que ceux-ci soient menacés pour des raisons très différentes : Saviano, pour avoir publiquement pris la parole contre des mafieux lors d'un événement littéraire à Casal di Principe, et Rushdie pour avoir écrit une œuvre de fiction jugée offensante contre l'islam par l'autorité religieuse en Iran.

³³⁷ Pierluigi Pellini, « L'intellectuel au noir. Quelques réflexions autour de l'affaire Saviano », dans Philippe Daros et Florence Olivier (dir.), *Du roman noir aux fictions de l'impunité*, Paris, Indigo, 2014, p. 143-156.

³³⁸ Roberto Saviano, Walter Siti, Paolo Fabbri, et al., *La parola contro la camorra*, Turin, Einaudi, coll. « Stile libero », 2010, 65 p.

³³⁹ Dans la préface à l'édition-anniversaire de *Gomorra* parue chez Mondadori en 2016 et incluse dans les réimpressions de l'édition française chez Gallimard, Saviano écrit : « *Gomorra* et moi, nous ne nous sommes jamais séparés. Et je comprends que je le déteste comme un père déteste le fils qui lui ressemble trop. Je hais en lui tout ce que je reconnais de moi. Il est tortueux, vrai, narratif, théâtral, survolté, lyrique. Il n'a pas peur et manque de clairvoyance. [...] Il est malheureux, *Gomorra*, comme je le suis moi aussi. [...] Incontestablement, la parution de *Gomorra* a tout changé dans ma vie, il y a un avant et un après *Gomorra*. » Roberto Saviano, *Gomorra : dans l'empire de la Camorra*, traduit par Vincent Raynaud, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2018, p. II-VI.

après livre, une existence qu'il décrit « en sursis » dans les fragments autobiographiques de *La Beauté et l'Enfer*, dans son enquête *Extra pure* sur le trafic international de cocaïne, et dans sa récente autobiographie parue en 2022 sous forme de roman graphique illustré par Asaf Hanuka, *Je suis toujours vivant*³⁴⁰.

1.3. L'histoire immédiate transcrite comme expérience : entre fiction et témoignage

La biographie transfigurée dans la fiction

Cette dimension autobiographique n'est pas absente des récits fictionnels du corpus, même si elle se manifeste de façon beaucoup moins visible et ne cesse d'être dissimulée que lorsque les auteurs se confient à ce sujet. Le dossier critique rédigé par Isabelle Tauzin sur *Les Travaux du Royaume* rappelle qu'Herrera a suivi une formation en sciences politiques, ainsi que des études de lettres à El Paso, ville étasunienne séparée de sa voisine, Ciudad Juarez, par le Río Bravo. Témoin de la violence politique des années 1980 et 1990 ainsi que de l'ascension de la violence criminelle dans son pays, Herrera réfracte dans ses œuvres les grands problèmes de son pays – trafic de drogues, pouvoir politique et corruption, migrations – pour en faire la matière d'un métarécit allégorique, comme l'écrit le critique mexicain Gerardo Gómez Michel dans un ouvrage collectif consacré à la *Trilogie de la frontière* :

Yuri Herrera compose ses trois romans sur la base d'allégories bien reconnaissables : la fable du roi tout-puissant et de sa cour dans *Les Travaux du Royaume* ; la descente dans le *Mictlán* dans *Signes qui précéderont la fin du monde* ; et une épidémie mortelle dans la ville de *La Transmigration des corps*. Si ces allégories correspondent à des scénarios tout aussi reconnaissables de la réalité historique mexicaine (respectivement : la montée de la narco-violence à Ciudad Juarez, le trajet des migrants vers la frontière et le déclenchement de l'épidémie de grippe AH1N1 dans le pays), ces espaces-limite fonctionnent à leur tour comme un métarécit de l'histoire récente du Mexique³⁴¹.

³⁴⁰ Roberto Saviano et Asaf Hanuka, *Je suis toujours vivant*, Gallimard, 2022, 148 p.

³⁴¹ « Yuri Herrera compone sus tres novelas con base en alegorías bien reconocibles: la fábula del Rey todopoderoso y su corte en Trabajos del reino; el descenso a Mictlán de Señales que precederán al fin del mundo y la epidemia mortal en la ciudad de La transmigración de los cuerpos. Si estas alegorías corresponden a escenarios de la realidad histórica mexicana de igual forma

Les Travaux du Royaume est d'ailleurs un projet de fin d'études, qui doit beaucoup à l'exploration par l'auteur des conditions de vie concrètes à la frontière. Herrera a indiqué qu'il a pris à Ciudad Juárez les matériaux qui lui ont permis de construire son histoire :

Les Travaux du royaume est une fiction, dans le livre on ne parle d'aucun *capo* en particulier, et il ne s'agit pas non plus du portrait d'une ville en particulier, c'est un roman, pas un travail journalistique ou une chronique. Cependant, j'ai bien pris Ciudad Juarez comme matière première, à partir de laquelle j'ai élaboré l'histoire³⁴².

Ici, *Les Travaux du Royaume* transfigure l'observation sociologique dans une fable qui relate l'aventure d'un témoin naïf, progressivement décillé par son expérience auprès d'un cartel. Rien, dans le roman *Malacarne*, ne permet en revanche de supposer un quelconque lien biographique entre Giosuè Calaciura et la mafia, à part, peut-être, la profession de journaliste de l'auteur ou le fait qu'il soit né et ait vécu toute sa vie à Palerme. La postface à la dernière édition de *Malacarne* en 2022 chez Sellerio apporte quelques informations cruciales sur la genèse du roman. Calaciura y raconte qu'un jour, à Palerme, à la fin des années 1980, il fut menacé avec un pistolet par un délinquant à moto. L'enquête qui suivit ne parvint pas à une conclusion claire : les juges supposèrent qu'il s'agissait d'une menace adressée au père de Calaciura, par personne interposée. L'auteur, qui décrit l'événement comme une véritable rencontre avec la mort, voit dans cet événement le germe de ce qui allait devenir *Malacarne* : « Cette aventure, ce traumatisme, a planté des racines. Il est devenu écriture, la langue de *Malacarne*. Et puis des autres romans. Et des récits³⁴³. » La dimension extrême du vécu se voit ici transposé dans une écriture poétique qu'on pourrait qualifier de violente, car visionnaire, oxymorique et saturée de métaphores.

reconocibles: el aumento de la narcoviolencia en Ciudad Juárez, la ruta de los migrantes hacia la frontera y el brote epidémico de influenza AH1N1 en el país, respectivamente, estos espacios limite funcionan a su vez como un metarrelato de la historia reciente de México.» Gerardo Gómez Michel, « El estado de excepción como estructura narrativa en la novelística de Yuri Herrera », dans Ivonne Sánchez Becerril (dir.), *De la alegoría a la palabra: El reino de Yuri Herrera*, Mexico D.F., Universidad Nacional Autónoma de México / Proelium Editorial Virtual, coll. « ESchola », 2019, p. 153.

³⁴² « Trabajos del reino es una ficción, no se habla en el libro de ningún capo específico ni es el trato de una ciudad precisa, es una novela, no un trabajo periodístico ni una crónica; sin embargo, sí tomé a Ciudad Juárez como la materia a partir de la cual elaboré la historia. » Rubén Arribas et Yuri Herrera, *loc. cit.*

³⁴³ « Questa avventura, questo trauma, ha messo radici. È diventato scrittura, la lingua di *Malacarne*. E poi degli altri romanzi. E racconti. » Giosuè Calaciura, *Malacarne*, Palerme, Sellerio, coll. « La memoria », 2022, p. 206.

Le récit des témoins

Ces écrivains font aussi le choix de placer les personnages dans une très grande proximité avec les univers criminels décrits³⁴⁴, ce qui les rapproche des œuvres à vocation testimoniale. *Sandokan* est, pour l'essentiel, une narration à la première personne portée par un témoin réel, l'habitant d'un village de la région de Campanie, probablement San Cipriano ou Casal di Principe. Le « je » de l'auteur s'efface et délègue entièrement la parole au témoin, qui a assisté depuis plusieurs années à la montée en puissance du clan des Casalesi. Ici, l'exploration des liens entre littérature et réalité sociale, que Balestrini avait initiée dans les romans comme *Nous voulons tout* ou *La Violence illustrée*, s'oriente de façon décisive dans le sens du témoignage. L'autorité du discours se fonde sur l'expérience vécue du narrateur. Il s'agit d'une vie vécue au plus près de la violence, marquée par la souffrance de l'exploitation économique, par l'angoisse liée à l'omniprésence de la violence, par le chagrin et le dégoût devant la multiplication des morts. La chronique de l'ascension criminelle des Casalesi et la description des activités économiques du clan s'entrelace à l'autobiographie du narrateur. Les souvenirs d'enfance s'associent à des réflexions sur l'humiliation vécue au lycée, ainsi que sur les échecs amicaux, sentimentaux et associatifs du narrateur, dans un climat d'extrême violence sociale. La saisie de l'histoire immédiate s'effectue donc au prisme d'une expérience, rendue sensible par l'écriture et transfigurée par les transformations qu'y imprime l'auteur, entre suppression de la ponctuation et disposition textuelle en unités d'égale longueur, que la critique appelle du nom de « laisses³⁴⁵ ».

Dans *Gomorra*, la diction d'une expérience de l'horreur passe par le récit de « choses vues » par le narrateur : cadavres abandonnés dans les rues, transactions illégales sur les places de deal, émeutes... Dans la chronique des *faide di Scampia*, l'auteur de *Gomorra* se représente lui-même sur les lieux où sont survenus les meurtres. Au moment de rapporter l'assassinat de Giulio Ruggiero par la camorra, il écrit : « J'ai fixé cette voiture et cette tête abandonnées Via Hugo Pratt sans descendre de ma Vespa » (*Gomorra*, 182). L'écriture achoppe sur la difficulté à rendre compte de

³⁴⁴ Il y a là un rapprochement à faire avec les choix narratifs et énonciatifs des fictions sur l'événement terroriste, comme l'a bien relevé Chloé Tazartez dans sa thèse sur la fictionnalisation de l'attentat terroriste. Voir Chloé Tazartez, *op. cit.*, f. 120.

³⁴⁵ L'expression, qui fait autorité, vient d'une analyse du critique italien Mario Spinella, qui définit le style de Balestrini comme « épique ». Voir Mario Spinella, « Balestrini : « Vogliamo tutto » », *Rinascita*, 26 novembre 1971, p. 36-37.

l'horreur. Saviano s'interroge à plusieurs reprises sur son désir d'aller sur les scènes de crime, sur la pulsion qui le pousse à voir les délits et les cadavres, et se justifie, le plus souvent, par la nécessité de connaître intimement ces réalités pour dégager une vérité de l'expérience. « Je ne suis pas certain qu'il soit indispensable d'être là et de les observer pour connaître les choses, mais il est indispensable d'être là pour que les choses nous connaissent » (*Gomorra*, 116-117), écrit-il au début d'une séquence où le narrateur assiste à une distribution d'héroïne dans les bas-fonds.

Curieusement, la présence du narrateur influe très rarement sur le cours des événements racontés. Comme s'il justifiait *a posteriori* cette entorse à la vraisemblance, le narrateur précise que lorsqu'il arpente les rues de Scampia, il est invisible aux yeux des dealers et des guetteurs : « Avec le temps, j'étais devenu un visage connu, neutre aux yeux des guetteurs, des sentinelles du clan. [...] Faire partie de cette catégorie revient à ne pas exister » (*Gomorra*, 106). Le narrateur de *Gomorra* est donc un pur regard sans corps, qui voit sans être vu. Une exception notable, mais sans incidence ultérieure dans le récit, se trouve dans le célèbre épisode consacré aux « Visiteurs », des héroïnomanes dont les clans se servent comme cobayes pour savoir si la drogue qu'ils coupent avec divers produits chimiques est létale ou peut être mise sur le marché. L'un d'eux, après sa prise, fait un malaise et tombe dans l'inconscience, et sa petite amie le ressuscite, de façon miraculeuse, en lui urinant sur le corps. Parce qu'il s'est trop attardé, abasourdi par cette scène extraordinaire, le narrateur attire l'attention des drogués qui se mettent à le poursuivre, avant d'être sauvé par l'intervention providentielle d'un ami :

Mais je me contentais de faire les cent pas, comme toujours quand je ne comprends pas une chose et que je ne sais pas quoi faire, occupant nerveusement l'espace. Ce faisant, j'ai dû attirer l'attention des Visiteurs, qui se sont approchés et ont hurlé dans ma direction. Ils pensaient que j'étais lié au type qui avait presque tué ce garçon. « T'as voulu le tuer !... T'as voulu le tuer !... » hurlaient-ils.

Ils m'ont encerclé. En quelques pas rapides j'ai pu les semer, mais ils continuaient malgré tout à me suivre, à ramasser par terre divers détritiques et à me les lancer. Je n'avais rien fait.

(*Gomorra*, 119-120)

La scène s'inscrit dans les codes du journalisme *gonzo*, terme qui décrit un journalisme d'immersion, généralement consacré aux communautés marginales et aux bas-fonds, et dont le narrateur, sans prétendre à l'objectivité, est un protagoniste à part entière du récit. Une précision s'impose par rapport à l'analyse de ces scènes : dans *Gomorra*, le pacte de lecture impliqué par

l'équivalence entre auteur et narrateur encourage une lecture strictement factuelle du roman, ce qui implique que les expériences narrées aient authentiquement été vécues par l'auteur. Mais ce pacte s'avère, comme nous le verrons dans la suite de ce chapitre, très ambigu, et l'authenticité des événements racontés par Saviano a d'ailleurs été un vaste sujet de controverse.

Sans approfondir pour l'instant cette question, on se contentera de relever ici que l'implication du narrateur, qui se décrit lui-même comme un corps « occupant [...] l'espace » et qui, pour cette raison, est susceptible d'être menacé ou blessé, est particulièrement soulignée dans cette scène, ce qui renforce l'effet d'authenticité. Saviano recourt ainsi au « je » pour restituer la profonde impression des événements sur son esprit et sur son corps. Dans ce compte-rendu d'une réalité extrême par sa violence, la fusion des pratiques et des discours, à la croisée de l'enquête, de l'essai, de l'autobiographie et de la chronique, s'inscrit dans l'héritage du *New Journalism* anglo-saxon, qui fait la part belle à la subjectivité et revendique, au moins depuis Tom Wolfe, l'appropriation des techniques romanesques³⁴⁶. L'ouvrage de Saviano rappelle, en ce sens, l'entreprise du mexicain Sergio González Rodríguez dans *L'Homme sans tête*. Dans cette chronique parue en 2009, l'enquête sur les décapitations commises par les cartels s'associe à l'exploration des souvenirs intimes de l'auteur et à une réflexion anthropologique plus générale sur la violence extrême comme défiguration de l'humain³⁴⁷. Comme chez Sergio González Rodríguez, la chronique de Saviano fait la part belle aux souvenirs d'enfance et d'adolescence, dont le rôle est capital dans l'économie du récit : la première fois que le narrateur voit un mort dans la rue, à l'âge de douze ou treize ans, les énigmatiques préceptes transmis par son père lors d'une leçon de tir au pistolet sur la plage, et le souvenir confus d'une marche blanche en l'honneur du prêtre et militant antimafia don Peppino Diana. La synthèse de l'enquête et de l'autobiographie permet d'ancrer l'analyse du crime organisé et de la violence dans le compte rendu d'une expérience, intime et subjective, de la violence dans toutes ses dimensions.

³⁴⁶ Tom Wolfe, *Où est votre stylo ?*, traduit par Bernard Cohen, Paris, Robert Laffont, 2016, 432 p.

³⁴⁷ Sergio González Rodríguez, *L'homme sans tête*, traduit par Isabelle Gugnion, Albi, Passage du Nord-Ouest, coll. « Traductions contemporaines », 2009, 187 p.

Du témoignage individuel à la lamentation collective

C'est aussi le récit des témoins que s'efforce de récupérer Lolita Bosch, mais moins pour les faire résonner individuellement, que pour convertir le chagrin particulier de chacun en expérience commune, partagée par tous et rendue accessible par l'écriture. L'expérience traumatisante de la violence, au cœur du propos de Lolita Bosch, est d'abord ressaisie au prisme d'un témoignage individuel, celui de Sanjuana Sánchez de Olivos, grand-mère d'un petit garçon nommé Andrés Martínez Olivos. Ce dernier, enlevé par une organisation criminelle, est porté disparu et inlassablement recherché par sa famille malgré l'inaction des pouvoirs publics. Cette expérience exemplaire de la violence et de l'angoisse des proches des disparus est ensuite élargie à un « nous » dans lequel s'inclut la narratrice, avant que celle-ci n'annonce le programme du livre :

Nous avons tous eu une peur aiguë, abyssale, qui ne peut être contenue dans un seul mot. Cet endroit a été un enfer et nous nous sommes entretués. Cet endroit a été le pire de nous tous. [...] C'est pourquoi nous devons essayer de comprendre, de récapituler, de suivre la graine du mal et de la tristesse. Et imaginer que nous aussi sommes vivants et que nous pouvons aussi comprendre ce que signifie être ici (*ici*)³⁴⁸. (*Campos*, 18)

Si l'écriture date précisément le début de la catastrophe à l'année 2006, année du lancement de la campagne militaire contre le narcotrafic, elle fait aussi ressortir, à travers la figuration de l'impossible deuil de Sanjuana Sanchez de Olivos, la façon dont cette catastrophe échappe à la temporalité du fait historique, à cause de l'impossible deuil qui plonge les proches des victimes dans une angoisse perpétuelle. La vague de violences extrêmes que connaît le Mexique depuis 2006 a donné lieu à de nombreuses expérimentations similaires à celle de *Campos de amapola*, à la croisée de la littérature, du témoignage et du journalisme. Souvent, ces expériences approfondissent le lien entre l'écriture, l'énonciation collective et l'expression chorale de la douleur, en bâtissant des édifices génériques hybrides, entre chronique, essai et poésie. Dans *Dolerse: textos desde un país herido*, la romancière et théoricienne mexicaine Cristina

³⁴⁸ « [T]odos hemos tenido un miedo punzante y abismal que no cabe en ninguna única palabra. Este lugar ha sido el infierno y nos hemos matado los unos a los otros. [...] Este lugar ha sido lo peor de todos nosotros. [...] Por eso necesitamos tratar de entender, recapitular, seguir la semilla del mal y de la tristeza. E imaginar que también estamos vivos y también podemos entender lo que significa estar aquí (*aquí*). »

Rivera Garza revendique l'importance d'articuler un langage public de la douleur. En jouant sur le double sens du verbe pronominal « *dolerse* » en espagnol, c'est-à-dire : éprouver la douleur, mais aussi la manifester par une plainte, Cristina Rivera-Garza envisage ce que pourrait être une parole publique de déploration :

Lorsque la gravité des faits dépasse de loin notre compréhension et même notre imagination, alors le langage du deuil est là, disponible, ouvert, bégayant, meurtri, balbutiant. D'où l'importance de dire la douleur [*dolerse*]. D'où la nécessité politique de dire « tu m'as fait mal » et de parcourir mon histoire avec toi, qui es mon pays, du point de vue unique, bien que généralisé, de ceux d'entre nous qui sont en deuil³⁴⁹.

L'expérience se prolonge quelques années plus tard avec la suite de ce recueil, *Condolerse*, qui ajoute au premier essai des contributions de divers écrivains et journalistes sollicités par l'écrivaine. L'énonciation de de la douleur, à la croisée de l'intime et du politique, se double d'une réflexion sur la déconstruction de l'autorité en littérature et sur les liens entre formes chorales, parole collective et démocratie. Comme *Dolerse*, *Campos de amapola* se veut une illustration en acte d'une poétique de la lamentation collective. Lolita Bosch « donn[e] la parole aux acteurs du drame et tout particulièrement à ce chœur qu'est la collectivité³⁵⁰. ». La violence inspire à la narratrice le projet d'une histoire du Mexique en proie au narcotrafic et à la violence, mais énoncée du point de vue d'un « nous » qui serait à la fois le narrateur et le lecteur de cette histoire :

Que se passerait-il si ce temps que nous vivons était raconté par Andrés à treize ans ? Ou vous ? Ou n'importe lequel d'entre nous ? Si ceci était le récit de quelqu'un qui ne parvient pas à comprendre, à se comprendre (à nous comprendre) ? Si en vérité moi, j'étais vraiment capable de transmettre notre douleur, notre peur³⁵¹ ? (*Campos*, 17)

³⁴⁹ « cuando la gravedad de los hechos rebasa con mucho nuestro entendimiento e incluso nuestra imaginación, entonces está ahí, dispuesto, abierto, tartamudo, herido, balbuceante, el lenguaje del dolor. De ahí la importancia de dolerse. De la necesidad política de decir 'tú me dueles' y de recorrer mi historia contigo, que eres mi país, desde la perspectiva única, aunque generalizada, de los que nos dolemos. » Cristina Rivera Garza, *Dolerse: textos desde un país herido*, Mexico D.F., Sur+, 2015, 181 p., quatrième de couverture.

³⁵⁰ Florence Olivier, « Chronique, fiction, roman de non-fiction », *loc.cit.*, p. 30.

³⁵¹ « ¿Qué sucedería si este tiempo que estamos viviendo lo contara Andrés a sus trece años? ¿O usted? ¿O cualquiera de nosotros? ¿Si éste fuera el relato de alguien que no consigue entender, entenderse (entendernos)? ¿Si en verdad yo fuese capaz de transmitir nuestro dolor, nuestro miedo? »

Lolita Bosch tenterait donc de faire la synthèse d'un récit collectif qui épuiserait, en les récapitulant, l'intégralité des versions possibles d'un grand récit de la « guerre contre la drogue » dans lequel chacun pourrait se reconnaître. Dans un article paru en 2014 sur la poétique de *Campos de amapola* et *Nuestra aparente rendición*, Adriana González Mateos distingue la démarche historique de consignation des événements et la démarche de Lolita Bosch. Celle-ci relève d'une « fabrique » d'une mémoire collective du narcotrafic³⁵² – une mémoire qui est aussi, comme il apparaît à la fin du récit, personnelle et intime. L'autrice, née à Barcelone, a résidé plusieurs années au Mexique et affirme publiquement qu'elle considère ce pays comme « [sa] maison »³⁵³ [*mi casa*]. *Devenir mexicaine* par et dans l'écriture, s'approprier les multiples récits qui constituent l'histoire récente du Mexique et par là mériter le droit de parler pour la communauté à laquelle elle s'identifie, là semble aussi être l'enjeu de *Campos de amapola*. C'était d'ailleurs l'enjeu de son premier ouvrage publié au Mexique, *Hecho en México*, une anthologie de nouvelles choisies écrites par des romanciers mexicains, qui tisse en filigrane la chronique des amitiés littéraires cultivées par Lolita Bosch et construit par ce biais le portrait de la communauté littéraire qu'elle mobilisera dans *Nuestra aparente rendición*. La dédicace de *Campos de amapola* traduit ce désir d'inscription dans une communauté d'écrivains et de lecteurs mexicains : « Pour nous, le Mexique : une graine en moi » [*Para nosotros, México : semilla en mí*]. Quant aux dernières phrases, où le « moi » réapparaît, elles semblent confirmer la réalisation de ce désir d'appropriation de l'identité et de la mémoire : « Ceci est donc la narration du monde que nous avons écrit pour l'habiter. / Le texte que nous sommes. / Et c'est un poème intime en moi³⁵⁴. » (*Campos*, 257-258)

Ce texte idéal dans lequel chacun pourrait se reconnaître est, aux yeux de Lolita Bosch, une utopie textuelle, la métaphore d'un espace véritablement démocratique susceptible d'accueillir la voix de tous les individus concernés par la violence. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette dimension dans la suite de ce travail. On se contentera pour l'instant de constater que, contrairement à ce qui se passe dans *Contrabando*, la multiplicité et l'hétérogénéité discordante des récits du narcotrafic inventoriés par la narratrice semble se résoudre dans un

³⁵² Adriana González Mateos, « ¿Reportaje, novela, presente fabricado?: *Campos de amapola antes de esto*, de Lolita Bosch », *Romance Notes*, vol. 54, n° 4, 2014, p. 45-54.

³⁵³ Voir la présentation de l'autrice sur le site officiel de Lolita Bosch : <http://lolitabosch.com/>

³⁵⁴ « *De modo que ésta es la narración del mundo que hemos escrito para habitarlo. / El texto que somos. / Y es un íntimo poema en mí.* »

accord final, en se déposant au sein d'une conscience apaisée, sous la forme d'un « poème intime ». À chaque fois, l'écriture de l'histoire immédiate canalise formellement une histoire collective, mais qui a d'abord été vécue intimement sur le mode de l'expérience traumatique. En reprenant à notre compte la métaphore musicale à partir de laquelle Emmanuel Bouju construit la notion de « transcription de l'histoire », on pourrait voir ici une semblable opération, au sens où l'écriture est « une musique de l'expérience transcrite dans l'instrumentalité de l'écriture romanesque ; le roman réplique à l'expérience dans son langage propre, par harmonie moins imitative que transfiguratrice³⁵⁵. »

2. Pour une typologie des modes hybrides

2.1. Situation du corpus dans le « tournant factuel » contemporain

La mise à mal des frontières génériques dans une partie importante des récits de notre corpus est représentative du succès de ce qu'Annick Louis appelle les modes narratifs « hybrides » et qu'elle regroupe sous l'étiquette généraliste de « récit-enquête »³⁵⁶. Les modes « hybrides » se caractérisent par l'incorporation des matériaux « inscrivant le référentiel, parfois sous leur forme matérielle brute³⁵⁷ » comme l'archive et le document. Ce phénomène ancien, mais particulièrement affirmé à notre époque au point qu'on parle parfois d'un « tournant factuel » du récit, englobe la littérature et toutes sortes de productions culturelles et artistiques. Pour Marielle Macé, l'esthétique documentaire contemporaine est révélatrice d'un nouveau rapport, à la fois au donné de l'Histoire et aux formes et aux fonctions mêmes du récit littéraire :

³⁵⁵ Emmanuel Bouju, *La transcription de l'histoire*, *op. cit.*, p. 15.

³⁵⁶ Annick Louis, « Les séductions de l'enquête », *Passés Futurs Politika*, n° 8. Ce que les artistes font à l'histoire, décembre 2020. En ligne : <https://www.politika.io/fr/notice/seductions-lenquete>, consulté le 12 janvier 2021. Nous emploierons cette terminologie, de préférence par rapport à d'autres, très nombreuses, qui ont déjà été proposées (« narration documentaire », « récit factuel », « enquête littéraire », etc.)

³⁵⁷ *Ibid.*

L'émergence du motif de l'archive, la généralisation de la forme de l'enquête, l'arrivée au centre de l'espace littéraire des récits de vie et de la figure du témoin, sont des marques fortes de ce nouveau rapport à l'Histoire et, partant, au récit³⁵⁸.

Plusieurs hypothèses entourent l'actuel « tournant factuel » de la littérature, que nous serons amenés à soupeser au fil de nos analyses. Nous pouvons d'abord mettre ces poétiques en lien avec certains idéaux démocratiques de justice sociale, de pluralisme, de transparence et de représentativité. Florent Coste associe par exemple le récit d'enquête au délitement des formes traditionnelles de l'État-nation et aux mutations structurelles de la mondialisation néolibérale : le récit d'enquête affirme, d'après lui, la nécessité de promouvoir des « techniques de soupçon » dans un climat politique de manipulation politique, de dévoiement du journalisme et de mise au pas des savoirs critiques issus des sciences sociales³⁵⁹. Outre l'hypothèse d'une revitalisation du paradigme de l'enquête en littérature, liée à la reconnaissance des vertus heuristiques et éthiques de cette forme³⁶⁰, d'autres explications ont été proposées. L'hypothèse historicisante de Claudio Milanesi et de Dante Barrientos Tecún retient particulièrement notre attention, puisque dans l'introduction d'un dossier consacré aux « territoires de la non-fiction », ils mettent l'accent sur les circonstances socio-historiques qui favorisent l'émergence des écritures non-fictionnelles :

³⁵⁸ Marielle Macé, « Crise de l'intrigue, triomphe de la configuration », *Publifarum*, n° 8, mars 2008. En ligne : <http://publifarum.farum.it/index.php/publifarum/article/view/144>, consulté le 18 février 2022.

³⁵⁹ « La résurgence actuelle de l'enquête littéraire, sous des formes aussi diverses que la fiction, l'essai, l'art documentaire ou la poésie, doit sans doute être corrélée aux mutations de l'État moderne et à l'ébranlement de ses dispositifs de construction de la réalité sociale. Plus exactement, cette poussée investigatrice concorde probablement avec le délitement de l'État-nation sous l'effet de la mondialisation néolibérale. La financiarisation spéculative de l'économie et la propagation des idéologies hégémoniques du marché et de la gouvernance auxquelles se subordonnent servilement l'État-providence et tous les domaines de la vie d'une part, doublées de l'ample mouvement conservateur et autoritaire de répression des mouvements sociaux, de délégitimation de leurs représentations (notamment syndicales), de désaffiliation, de pulvérisation des classes sociales, de concassage des subjectivités d'où extraire toujours plus de capital d'autre part, ces deux vagues de fond si caractéristiques du néolibéralisme ont fragilisé les modes de connaissance du social qui étaient garantis par l'échelle de l'État moderne. Par effet d'entraînement, elles ont aussi provoqué l'affaissement des techniques du soupçon qui cherchent à en inspecter les zones d'ombre : dévoiement du journalisme dans une médiasphère oligopolistique dédiée à l'*entertainment* ; mises en coupes réglées de l'Université et mise au pas des pensées critiques. » Florent Coste, « Enquêtes : littérature, enquête et empirisme à l'ère néolibérale », *En attendant Nadeau*, 2019. En ligne : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2019/08/06/enquetes-litterature-ere-neoliberalale/>, consulté le 08 octobre 2021,

³⁶⁰ Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête : portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Corti, 2019, 304 p.

ce sont [...] les grandes transformations sociales qui suscitent les écritures non fictionnelles : les conséquences des crises économiques et des restructurations industrielles, les mouvements des femmes et de la jeunesse, le crime organisé qui remonte la péninsule, les nouvelles guerres du nouvel ordre mondial, la corruption, les conflits entre le pouvoir judiciaire et le pouvoir politique³⁶¹...

Dante Barrientos Tecún et Claudio Milanesi mettent ainsi en évidence l'importance du thème terroriste (politique et mafieux) dans l'affirmation contemporaine des modes de la non-fiction en Italie, en attirant l'attention sur sa double genèse. La production narrative non-fictionnelle est d'abord contemporaine des événements, avant d'être suivie quelques années plus tard de

l'explosion plus tardive des récits mémoriels des protagonistes et des témoins, des acteurs, des victimes ou des descendants des victimes [...]. C'est sans doute à partir de ce noyau de récits de non fiction consacrés au terrorisme que le genre commence à élaborer une conscience de ses propres potentialités³⁶².

La situation s'avère analogue en Amérique latine affectée par la dictature et la guerre civile, entre production de témoignages contemporains des faits et productions à caractère mémoriels des victimes ou de leurs descendants. Les cas italien et mexicain font apparaître une semblable « crise de légitimité de la fiction », jugée « impuissante » devant « la force des faits³⁶³ » ; la production hybride répond à une « faim de réel³⁶⁴ » dans une postmodernité où l'expérience concrète cède le pas devant les simulacres médiatiques. Ainsi, le récit-enquête doit pour Annick Louis son succès actuel à la grande « séduction » qu'il engendre. Pour « prendre acte d'une transformation dans la manière dont on pense la littérature en tant qu'elle s'inscrit dans une

³⁶¹ Claudio Milanesi et Dante Barrientos Tecún, « Introduction. Territoires de la non fiction », *Cahiers d'études romanes. Revue du CAER*, n° 38, juin 2019, p. 7-8.

³⁶² *Ibid.*, p. 8. Dans un article de la revue *CONTEXTES*, Carmela Lettieri confirme cette résurgence du thème des « années de plomb » dans une production éditoriale qui ne cesse d'interroger les conflits mémoriels autour de cette période, qui fut aussi marquée par les attentats mafieux. Carmela Lettieri, « Le temps long de la crise. La résurgence des « Années de plomb » dans la production éditoriale italienne des années 1990-2000 », *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n° 16, décembre 2015. En ligne : <http://journals.openedition.org/contextes/6123>, consulté le 29 avril 2020.

³⁶³ Alison James, *op. cit.*, p. 311.

³⁶⁴ David Shields, *Besoin de réel : un manifeste littéraire*, traduit par Charles Recoursé, Vauvert, Au diable Vauvert, 2016, 308 p.

économie globale des discours³⁶⁵ », on peut aussi parler, comme le fait Marie-Jeanne Zenetti, d'un « effet d'enquête », car le phénomène participe aussi « de processus de légitimation et d'affirmation dans les champs littéraire et académique³⁶⁶ ». Dans son analyse du cas italien, Pierluigi Pellini relie l'essor des formes de la non-fiction à la crise contemporaine de l'intellectuel dans la « modernité liquide », et fait l'hypothèse d'une « contrainte de l'actualité » obligeant les auteurs, pour récupérer leur légitimité sociale perdue, à faire de la chronique le sujet de leurs livres :

[L]e foisonnement, dans des textes se voulant littéraires, de sujets susceptibles de faire la une des journaux, ainsi que la transformation de l'écrivain en star médiatique, sont le seul moyen, aujourd'hui, de rendre à la littérature son aura perdue et de redonner au romancier un ersatz postmoderne au rôle de l'intellectuel³⁶⁷.

Annick Louis soulève dans son article trois points importants pour notre étude : 1) Tout d'abord, la catégorie « récits hybrides », volontairement vaste, recouvre une pluralité de traitements possibles du matériau référentiel et de modes narratifs, traitements qui sont eux-mêmes issus de traditions artistiques et littéraires bien distinctes. Les processus d'émergence, d'affirmation et de légitimation du récit-enquête ne sont pas les mêmes en Italie et au Mexique, loin de là, puisque la reconnaissance des formes de la non-fiction et de l'hybridité générique a suivi des trajectoires très distinctes. 2) Ensuite, le recours à l'enquête et au document positionne le récit entre fiction et non-fiction, d'une façon qui peut entretenir chez le lecteur des doutes sur la véracité des événements racontés. En effet, tandis que certaines enquêtes peuvent recourir à la fictionnalisation, certains récits peuvent proposer sur le modèle du récit-enquête factuel « une *fiction* d'incorporation de documents, ou de documents fictionnels³⁶⁸ » 3) Ce recours problématique et ambigu à la fiction peut donner lieu à des polémiques, lorsqu'il s'applique à des événements de l'histoire récente et, pourrions-nous ajouter, de l'actualité. C'est précisément le

³⁶⁵ Marie-Jeanne Zenetti, « Paradigmes de l'enquête et enjeux épistémologiques dans la littérature contemporaine », *Revue des Sciences Humaines*, n° 334. Les formes de l'enquête, janvier 2019. En ligne : <https://hal.univ-lyon2.fr/hal-02150270>, consulté le 03 mai 2022.

³⁶⁶ Marie-Jeanne Zenetti, « Un effet d'enquête », *Fabula. Atelier littéraire*, 2019. En ligne : https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Effet_d_enquete, consulté le 22 octobre 2022.

³⁶⁷ Pierluigi Pellini, *op.cit.*, p. 143

³⁶⁸ Annick Louis, « Les séductions de l'enquête », *loc. cit.*

cas d'une partie de notre corpus, que la réception a surtout interrogé au prisme de la pertinence des approches qu'il proposait vis-à-vis des phénomènes de criminalité organisée et des mafias. Dans cette section consacrée au pôle factuel du corpus, nous proposons de distinguer trois modes de transcription de l'histoire immédiate : la fiction « istorique », notion proposée par Emmanuel Bouju que nous commenterons plus loin ; le reportage littéraire, à partir du cas particulièrement controversé de *Gomorra* ; et le roman de non-fiction, combinaison originale de la chronique, du témoignage et du roman opérée à partir d'un brouillage des catégories génériques et fondée sur la poétisation du matériau référentiel.

2.2. L'autofiction comme récit « istorique » : Siti et Rascón Banda

Dans sa célèbre définition du genre de l'autobiographie, Philippe Lejeune oppose le « pacte autobiographique » au « pacte romanesque » et précise qu'à la différence du pacte romanesque, fondé sur « l'attestation de fictivité », le pacte autobiographique établit l'homonymie du nom d'auteur et du nom du narrateur, ainsi que la véridicité des faits racontés³⁶⁹. L'autofiction, en revanche, est cette forme tensionnelle, paradoxale, qui associe l'identité de l'auteur et du narrateur au pacte romanesque, en ouvrant ce que Mounir Laouyen appelle un « espace mixte » entre autobiographie et fiction³⁷⁰. Les auteurs de notre corpus font référence à cette conception de l'autofiction comme genre mixte : dans l'avertissement au lecteur de son roman *Troppi paradisi*, Siti présente son livre comme une « autobiographie de faits qui ne sont pas produits³⁷¹ » [*autobiografia di fatti non accaduti*]. Dans *La Contagion* et dans *Résister ne sert à rien*, bien que son alter ego porte le même nom que lui, l'auteur confesse le procédé de fictionnalisation dans le paratexte, ce que ne fait pas explicitement Rascón Banda. À des degrés différents, les auteurs ont affirmé l'identité romanesque de ces œuvres. *Contrabando* fut lauréat du prix du premier roman Juan Rulfo en 1991 – l'auteur ne cherchait donc pas à le faire passer pour un témoignage, et l'avait présenté sous un pseudonyme –, et Siti présente ses œuvres comme des romans dans le paratexte : « comme dans tous les romans historiques qui se respectent, les

³⁶⁹ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, p. 27.

³⁷⁰ Mounir Laouyen, « L'autofiction : une réception problématique », dans René Audet et Gefen Alexandre (dir.), *Frontières de la fiction*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », 2019, p. 339.

³⁷¹ Walter Siti, *Troppi paradisi*, Turin, Einaudi, 2006, p. 2.

principaux personnages sont le fruit de l'invention » (*Résister*, 297), écrit-il dans la « Note au texte » de *Résister ne sert à rien*. Les choses fonctionnent différemment dans *Contrabando* : le narrateur n'est jamais nommé, sauf par son diminutif, « Huguito », dans une lettre. En revanche, on reconnaît l'auteur à ses œuvres, puisqu'en plus des membres de sa famille et de ses amis comme Vicente Leñero, le narrateur fait référence à ses propres œuvres théâtrales comme *Guerrero Negro*, une pièce de l'auteur intégralement reproduite dans le roman.

Rascón Banda installe son narrateur autofictif dans la position du témoin oculaire. Dans le premier chapitre, le narrateur, de retour dans son village natal pour trouver l'inspiration d'un scénario de film qui lui a été commandé par un célèbre chanteur, est témoin dès son arrivée à l'aéroport de Chihuahua du meurtre de deux jeunes hommes soupçonnés d'être des narcotrafiquants. Ces derniers sont abattus sous ses yeux par la police alors qu'ils tentaient d'embarquer dans un avion. L'un d'entre eux meurt sous les yeux du narrateur. L'ultime échange de regards entre les deux hommes souligne, dans les phrases suivantes, la présence du narrateur à l'événement :

Rubén a sauté du comptoir et a couru vers moi pour essayer de sortir sur le parking et, juste devant moi, il a été abattu. Il est resté étendu sur le côté, me regardant avec des yeux grand ouverts, tandis que du sang s'écoulait de sa bouche et que sa chemise noire à carreaux se tachait de rouge³⁷². (*Contrabando*, 8-9)

Cette scène installe le narrateur dans le rôle qu'il occupera pendant tout le livre : celui d'un observateur muet confronté à une violence inattendue, qui ne correspond plus aux cadres que lui offraient les souvenirs de sa région natale. Cette expérience de la violence ne s'arrête pas à la vue du sang. Elle manque de peu d'emporter le narrateur, qui échappe à une première fusillade dans le chapitre « *El río de la muerte* » et survit à une deuxième dans le tout dernier chapitre.

L'expérience de ce « je » autofictif s'élargit à un groupe de personnages féminins. Témoins voire victimes des violences du narcotrafic et de la police, ces personnages s'expriment tour à tour à la première personne, comme Damiana Caraveo, brutalisée par la police et faussement accusée de meurtre ; Jacinta Primera, séduite et abandonnée par un narcotrafiquant ; doña Feliza, témoin d'un meurtre commandité par la mafia ; Conrada, dont le fils fut tué dans des circonstances

³⁷² « Rubén brincó del mostrador y vino corriendo hacia donde yo estaba para tratar de salir al estacionamiento y, justo frente a mí, cayó balaceado. Quedó de lado, mirándome con los ojos muy abiertos, mientras un hilo de sangre le salía de la boca y su camisa de cuadros negros se manchaba de rojo. »

mystérieuses pendant une livraison de marijuana. À ces témoignages, il faut ajouter la voix de la mère du narrateur, qui récite à son fils lors d'une visite au cimetière les vies des personnes enterrées sous les tombes et dont le narrateur contemple « Les portraits en noir et blanc » [*Retratos en blanco y negro*] (*Contrabando*, 54-62). À l'image du « chœur » de protestations contre le meurtre des deux jeunes hommes de l'aéroport de Chihuahua dans le premier chapitre, ces voix forment à leur tour le « chœur » d'une expérience collective de la violence à Santa Rosa.

Ce « je » intimement marqué par les réalités sociales dans lesquelles il s'immerge est aussi celui de Walter Siti dans *La Contagion*, roman autofictif dont le narrateur, initialement désigné par le pseudonyme « Le Professeur », révèle son identité au milieu du roman. Comme l'indique le narrateur à la fin du récit :

Plus qu'un enseignement ce fut une contagion : je suis revenu d'une expédition ethnographique et les bacilles se sont infiltrés dans mon sang. J'avais une prédisposition naturelle, mes défenses immunitaires étaient déjà au plus bas et c'est peut-être même pour me faire contaminer que je suis parti [...] (*Contagion*, 284)

C'est aussi le cas dans *Résister ne sert à rien*, où le même narrateur autofictif, nommé Walter Siti, désireux d'en savoir plus sur Tommaso, un *trader* qui l'a chargé d'écrire l'histoire de sa vie dans un livre, accepte d'entendre les confidences du jeune homme sur ses liens avec la mafia. Le narrateur est alors hanté par l'éventualité de la complicité criminelle : « Attention, Walter [...] là, si on continue, la complicité peut ne pas être symbolique et les ennuis ne seront pas privés [...] si tu descends cet escalier, tu devras assumer la responsabilité jusqu'au fond. » (*Résister*, 200) Pour rendre compte du fonctionnement de mondes sociaux opaques – la petite délinquance située à la « base », pour ainsi dire, de la hiérarchie mafieuse dans *La Contagion* et les cercles fermés de la « bourgeoisie mafieuse » transnationale dans *Résister ne sert à rien* – le narrateur de ces romans dit avoir fait l'expérience, accompagnée de douleur, de perplexité et de honte, d'une proximité physique avec ces mondes.

La structure des récits de Siti et de Rascón Banda repose également sur un principe de mise en abyme de l'écriture. C'est pour écrire un roman que Walter, dans *Résister ne sert à rien*, se lie d'amitié avec Tommaso après que ce dernier lui a fait la commande d'une biographie. Et si c'est pour écrire un scénario de film que le narrateur autofictif de *Contrabando* retourne à son village natal et part à la rencontre de ses habitants, le livre que nous lisons est présenté comme le journal du narrateur pendant son voyage, accumulation de transcriptions et de notes rédigées

chaque soir : « C'est le milieu de la nuit à Santa Rosa. Fatigué, couvert de la poussière du voyage vers ce village minier de la Baja Tarahumara, je ne veux pas dormir sans laisser un compte-rendu de ce qui m'est arrivé aujourd'hui³⁷³. » (*Contrabando*, 7). La dernière scène de *La Contagion* se clôt sur l'image du narrateur rôdant entre les immeubles et notant les histoires de la *borgata* : « Un vieux obèse, pull rouge taché de chocolat et baskets, rôde dans les *borgate* et note des histoires. » (*Contagion*, 325)

Le recours à l'autofiction rend la confrontation littéraire au crime organisé délicate à analyser, tant dans ses fondements pragmatiques que dans ses visées éthiques. Du fait de l'ambiguïté énonciative inhérente à l'autofiction et de l'instabilité du pacte de lecture que ce genre met en place, l'expérience historique, partiellement ressaisie depuis l'imaginaire, acquiert un statut différent de celui qu'elle revêtirait dans un récit documentaire. Que dire en effet d'un récit qui prétend s'ancrer dans le vécu de l'auteur, mais qui fictionnalise entièrement les circonstances de l'écriture ? Il ne semble pas possible de le rattacher au genre référentiel du témoignage. À moins de considérer, avec Catherine Coquio, que le témoignage n'est pas un genre littéraire, mais un « régime d'énonciation transgénérique » susceptible de se réaliser sous plusieurs formes, y compris la fiction³⁷⁴. Il devient possible de rattacher les textes de notre corpus à un ensemble plus vaste de chevauchements des pratiques *a priori* inconciliables du témoignage et de l'autofiction.

Nous pouvons situer ces pratiques paradoxales auprès de ce qu'Emmanuel Bouju appelle le paradigme « istorique » du roman contemporain, principalement défini par la fictionnalisation de la position de témoin. Emmanuel Bouju définit le roman « istorique » comme « la fiction d'un témoignage oculaire, portée par une voix singulière et pourvue d'une autorité propre³⁷⁵ », soit une pratique fictionnelle passant par une « fiction d'énonciation biographique ou

³⁷³ « *Es medianoche en Santa Rosa. Cansado, lleno de polvo por el viaje a este pueblo minero de la Baja Tarahumara, no quiero dormir sin dejar un pormenor de lo que me ha pasado este día.* »

³⁷⁴ Catherine Coquio, *La littérature en suspens : écritures de la Shoah, le témoignage et les oeuvres*, Paris, L'Arachnéen, 2015, p. 183, souligné par l'auteur. C. Coquio s'appuie plus loin sur l'œuvre d'Imre Kertész pour montrer que dans certains cas, « c'est clairement la fictionnalisation du vécu qui fait *aboutir* l'intention testimoniale. » *Ibid.*, p. 194, souligné par l'auteur.

³⁷⁵ Emmanuel Bouju, « Note sur l'istoricisation de la fiction », *Acta Fabula*, vol. 14, n° 5, *Acta Fabula / Équipe de recherche Fabula*, août 2013. En ligne : <https://www.fabula.org:443/revue/document7988.php>, consulté le 08 avril 2020.

autobiographique qui actualise radicalement le temps historique – tout en affichant avec son objet une distance (plus ou moins ironique) par l’ostentation du dispositif narratif³⁷⁶. »

Ces récits instituent par ce moyen une forme paradoxale d’autorité distincte de celle du témoin : « En l’absence d’une logique de preuve documentaire, on assist[e] à un déplacement du processus d’attestation de l’histoire vers un modèle de reproduction idéale des voix-témoins et d’activation d’une situation d’interlocution dans la lecture³⁷⁷. » Le roman « istorique » prétend par-là

à une autorité nouvelle de l’énonciateur : non plus une autorité mineure, une autorité-fantôme liée à la quête indéfinie des traces, mais une autorité affirmée comme un pari (et éventuellement une provocation), une autorité-maïeuticienne des témoignages, une autorité-ventriloque de l’incarnation des témoins³⁷⁸. »

Cette autorité « affirmée comme pari » pourrait bien être celle du sujet littéraire des fictions de Rascón Banda et de Siti, au sens où ces auteurs

choisissent ainsi de faire de la position de non-témoin de l’histoire, non plus une faiblesse, un doute et une hantise, mais au contraire l’occasion d’un *coup de force* de l’imagination – du coup de force (plus ou moins prudent ou audacieux, plus ou moins sérieux ou amusé) d’une autorité auto-instituée³⁷⁹.

Bien qu’Emmanuel Bouju ne statue pas sur la vertu heuristique, cognitive ou épistémique de ce qu’il appelle le « pari istorique », il suggère dans ses articles sur Siti que la sophistication de la construction fictionnelle peut permettre la mise au jour d’une condition sociale et politique

³⁷⁶ *Ibid.* Défini par l’auteur comme « barbarisme volontaire », le terme d’« istoricisation » réactive une opposition qui existait en grec ancien entre deux termes voisins : « istor » en grec archaïque au sens de témoin oculaire, et dont la construction se rapporte au verbe *ideîn* (voir), et « histor » en grec attique au sens d’historien. Alors que le roman « historique » ou « roman de l’historien » s’attachait à la remontée de l’écriture dans le passé par l’intermédiaire de l’enquête et de l’archive, le roman « istorique » contemporain se caractériserait par la fiction du témoignage oculaire. Emmanuel Bouju, « Force diagonale et compression du présent », *Écrire l’histoire. Histoire, Littérature, Esthétique*, n° 11, mai 2013, p. 52-53.

³⁷⁷ Emmanuel Bouju, « Force diagonale et compression du présent », *loc. cit.*, p. 52.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 57.

³⁷⁹ Emmanuel Bouju, « Postface. Histoire immédiate et paradigme “istorique”. Notes sur l’actualité du roman », dans Yolaine Parisot et Charline Pluvinet (dir.), *Pour un récit transnational : La fiction au défi de l’histoire immédiate*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2018, p. 325-333, paragr. 7. En ligne : <http://books.openedition.org/pur/52589>, consulté le 10 mai 2022

présente, marquée par la crise du sujet démocratique, la crise de la dette et la crise du crédit politique. Malgré la position « désengagée » du narrateur sition (sur laquelle nous reviendrons au chapitre 8), les romans de Siti pourraient devenir le lieu d'un combat contre le dévoiement de la démocratie par les puissances occultes du marché et de la mafia, réunies dans les personnages de Morgan et de Tommaso. Et ce, à travers

le crédit accordé au dédoublement fictionnel de soi et à l'expérimentation des possibles ; [...] lorsque cette figure touche à la dissension inscrite au cœur du sujet démocratique, pour la confronter à la crise contemporaine de tout crédit (politique, économique, moral, esthétique), elle fait du roman un lieu privilégié où expérimenter, pour le lecteur d'aujourd'hui, le conflit essentiel, sans cesse aggravé, entre secret et vérité et entre existence et liberté³⁸⁰.

2.3. Les ambiguïtés de *Gomorra* : échec littéraire ou prise en défaut de la théorie ?

S'il est possible de rattacher les œuvres de Rascón Banda et de Siti au paradigme « istorique », cette « autorité affirmée comme un pari (et éventuellement une provocation) » fait aussi penser à *Gomorra*, et à la spectaculaire prise d'autorité du narrateur-témoin, dans le fameux passage où ce dernier se rend en pèlerinage sur la tombe de Pasolini et entreprend de réciter, à sa suite, « le “Je sais” de [s]on temps ». L'auteur relie fortement sa poétique littéraire, « sans métaphores, sans demi-mesures, uniquement avec la lame de l'écriture » (*Gomorra*, 326), avec la possibilité d'une prise d'autorité : « la possibilité de la parole » (*Gomorra*, 326). Dans le célèbre article du *Corriere della sera* qui sert de modèle à Saviano, Pasolini affirmait savoir les noms des responsables des attentats survenus pendant les « années de plomb », disant « Je sais. Mais je n'ai pas les preuves³⁸¹ ». Pasolini affirmait là le droit de l'intellectuel à formuler des conjectures et à reconstituer la vérité à partir d'indices épars. Saviano reprend et dépasse ce postulat, en affirmant qu'il ne possède pas de preuves au sens juridique, mais que son expérience subjective suffit comme

³⁸⁰ Emmanuel Bouju, « Le *Credit Crunch* de la démocratie. Personnage de fiction et idole de papier mâché (dans *Résister ne sert à rien* de Walter Siti), dans René Audet et Nicolas Xanthos, *Ce que le personnage de roman dit à la critique. Littérature, cinéma et culture numériques*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2019, p. 94

³⁸¹ Pier Paolo Pasolini, « Cos'è questo golpe? Io so », *Il Corriere della sera*, 14 novembre 1974. Repris en 1975 sous le titre « Le Roman des massacres » dans Pier Paolo Pasolini, *Écrits corsaires*, traduit par Philippe Guilhon, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2018, 304 p.

preuve de ce qu'il avance. Le narrateur se présente ainsi en témoin maudit des processus cachés de l'économie, comme nous serons amenés à le détailler plus loin. Le texte projette ces significations sur un « je » autobiographique que la critique et le public confondront parfois avec le « je » réel, et qui se constitue à l'intérieur du texte comme le garant des informations qu'il donne – un garant qui demande à être cru sur parole :

Les preuves ne sont cachées dans aucune clé USB enfouie dans le sol, je n'ai pas de vidéos compromettantes dissimulées dans le garage d'un inaccessible village de montagne, je ne possède pas de documents photocopiés des services secrets. Les preuves sont irréfutables parce qu'elles sont partiales, filmées avec les yeux, dites avec les mots et habitées par les émotions qui ont rebondi sur le métal et le bois des constructions. (*Gomorra*, 328)

Malgré la mise en place de cet *ethos* de témoin au cœur du récit, il est aussi difficile de classer *Gomorra* parmi les témoignages que de le qualifier d'autofiction, précisément à cause de l'ambiguïté du pacte de lecture mis en place par l'auteur. Roman, enquête, reportage ? Cela est d'autant plus difficile à dire que la somme des connaissances rassemblées par le texte et leur systématisation dans une interprétation holistique du système camorriste a permis à ce livre de devenir lui-même à la fois une œuvre littéraire et une source, citée dans la bibliographie de plusieurs ouvrages et articles scientifiques³⁸². L'absence de paratexte clarifiant le pacte de lecture ne permet pas de classer aisément *Gomorra*. Dans différents entretiens, Saviano déclare bien avoir recouru à des techniques romanesques pour enrichir son reportage et inscrire son œuvre dans un « non-lieu » générique, déclarant en 2007 au journal français *Le Monde* :

Je ne voulais pas écrire un essai classique ni une simple fiction, explique-t-il, je me suis donc inspiré du genre « *nonfiction novel* » de Truman Capote. J'ai utilisé la liberté et l'indiscipline du roman, en les croisant avec la rigueur des statistiques, des archives, des analyses sociologiques. [...] J'ai seulement assemblé des données et des histoires, dans un cadre où les épisodes criminels acquièrent une tout autre dimension. Il ne faut jamais avoir peur de dire la vérité³⁸³.

³⁸² Antonio La Spina, « La sociologia del fenomeno mafioso dopo il 2006 », *Rassegna Italiana di Sociologia*, n° 2, 2009, p. 301-308.

³⁸³ Fabio Gambaro, « Roberto Saviano : le pourfendeur de la Camorra », *Le Monde.fr*, 18 octobre 2007. En ligne : https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/10/18/roberto-saviano-le-pourfendeur-de-la-camorra_968220_3260.html, consulté le 18 juin 2020.

Le titre italien *Gomorra*, version italienne du nom de la ville biblique de Gomorrhe, est accompagné du sous-titre *Viaggio nell'imperio economico e nel sogno di dominio della camorra* [Voyage dans l'empire économique et dans le rêve de domination de la camorra]. Ce sous-titre est représentatif de l'hybridation générique revendiquée par Saviano, puisqu'il associe au registre de l'enquête sociale celui de l'exploration d'un imaginaire criminel, tout en convoquant une double référence intertextuelle, cette fois-ci romanesque : le *Voyage au bout de la nuit* de Céline et *Au cœur des ténèbres* de Conrad. À la différence de ce que proposent Siti et Rascón Banda, les modèles dont Saviano se réclame au nom de la « vérité » sont ceux du *New Journalism* d'après Tom Wolfe et du roman de non-fiction d'après Truman Capote. Parmi les références que Saviano cite souvent ailleurs, on trouve les récits de témoignage sur le goulag (Chalamov et Soljenitsyne) et surtout les reporters de guerre étasuniens comme Michael Herr, dont il cite l'ouvrage sur la guerre du Vietnam, *Putain de mort*, paru en 1977 sous le titre *Dispatches*³⁸⁴. En s'inspirant de ces modèles, Saviano entend dépeindre une réalité extrême, « un univers qui est devant les yeux de tous, tout en restant apparemment insaisissable³⁸⁵ ». Si *Gomorra* met la fictionnalisation du réel au service d'une entreprise de vérité, c'est parce que Saviano entend combiner les vertus heuristiques du rapport factuel à « l'indiscipline », l'énergie et la liberté romanesques, pour augmenter l'impact du propos sur le lecteur. Il appartient cependant au lecteur de choisir comment interpréter l'hybridité du texte, en l'absence d'indices de fictionnalité clairs : faut-il parler d'une mosaïque d'éléments factuels et fictionnels, comme propose de le faire Dimitri Chimenti dans la revue en ligne *Carmilla online*³⁸⁶, ou d'un fondu en « grisaille » entre les deux pôles, engendrant un « UNO »

³⁸⁴ Daniela Carosino, *Uccidiamo la luna a Marechiaro: il Sud nella nuova narrativa italiana: travestimenti e stili di fine secolo*, Rome, Donzelli, 2009, p. 56.

³⁸⁵ Fabio Gambaro, *loc. cit.*

³⁸⁶ L'analyse de Dimitri Chimenti propose une typologie des « briques » factuelles qui composent la mosaïque de *Gomorra*. Cette typologie différencie les « greffes » [*innesti*], les « prélèvements » [*prelievi*] et les ajouts [*inserti*]. Les « greffes » [*innesti*] sont définis de la manière suivante : « ces situations narratives qui s'insèrent dans des événements historiques et en recontextualisent le sens. » [*quelle situazioni narrative che si inseriscono su degli eventi storici ricontestualizzandone il senso.*] Il s'agit, par exemple, de l'histoire de Pasquale dans le chapitre « Angelina Jolie ». Si la robe portée par l'actrice étasunienne Angelina Jolie correspond à peu près à la description qu'en fait Saviano, l'existence de Pasquale dans le monde réel n'est pas prouvée. L'épisode où Pasquale découvre, à sa grande stupeur, que la robe d'Angelina Jolie à la télévision est sortie de son atelier permet néanmoins de clore une démonstration sur la mondialisation des marchandises illégales et la porosité entre la sphère publique, légale et la sphère illégale. L'expression « prélèvements » [*prelievi*] désigne « un objet qui, tout en se référant à l'histoire officielle, ne préexiste pas au récit. » [*un oggetto che, pur richiamandosi alla storia ufficiale, non preesiste alla narrazione*]. Dimitri Chimenti donne

ou « objet narratif non identifié » [*Unidentified Narrative Object*] comme le fait Wu Ming dans son manifeste du *New Italian Epic*³⁸⁷ ? La différence entre les deux attitudes ne renvoie pas seulement à deux modes de réception de l'œuvre hybride de Saviano, dont le classement éditorial suscita de nombreux débats en Italie. Il s'agit aussi de deux manières de concevoir l'hybridité générique, chacune influant sur la perception du texte et sur l'évaluation de sa valeur de vérité.

Dans un article intitulé « Frontières de la fiction : digitale ou analogique ? » Marie-Laure Ryan propose une approche de l'hybridité entre le fictionnel et le factuel fondée sur la combinaison de deux modèles complémentaires, pouvant être convoqués alternativement à propos d'un même texte selon leur pertinence et leur efficacité à rendre compte de sa forme. Il existerait un modèle « digital », dans lequel « l'hybridité est une mosaïque d'éléments noirs et blancs, avec une couleur dominante qui détermine la classification globale du texte³⁸⁸ », et un modèle « analogique », qui postule l'existence de deux pôles noir et blanc, correspondant au factuel et à l'imaginaire, et entre les deux « une infinité de teintes de gris entre le noir et le blanc, mais c'est notre idée précise du noir et du blanc qui nous permet de juger un gris plus ou moins foncé³⁸⁹ ». Le mérite de ce modèle tient à ce qu'il permet d'envisager, malgré l'instabilité des limites des champs factuel et fictionnel, plusieurs « degrés de fictionnalité » dans les œuvres. Comme le montre Françoise Lavocat dans un article sur les récits de catastrophe écrits entre le XVI^{ème} et le XVIII^{ème} siècle, l'évaluation du statut (factuel ou fictionnel) des textes perçus d'après le modèle analogique dépend d'un grand nombre de facteurs :

l'exemple d'un film amateur enregistré dans la maison de Mikhaïl Kalachnikov par Mariano, un ami du narrateur, qui a accompli son rêve de rencontrer le créateur du fusil mitrailleur le plus utilisé au monde. Enfin, « [l]es ajouts [*inserti*] sont les « documents autonomes par rapport à la narration et immédiatement reconnaissables comme tels par le lecteur » [*documenti autonomi dalla narrazione ed immediatamente riconoscibili dal lettore come tali*], comme les articles de journaux, les lettres de personnes ayant réellement existé comme don Peppino Diana ou les transcriptions d'écoutes téléphoniques. Dimitri Chimenti, « Innessi, prelievi e inserti in *Gomorra* di Roberto Saviano », *Carmilla online*, 16 mars 2009. En ligne : <https://www.carmillaonline.com/2009/03/16/innessi-prelievi-e-inserti-in/>, consulté le 30 août 2021.

³⁸⁷ « «Contamination» ? Entre quoi et quoi d'autre, de grâce ? Il est presque impossible de reconstruire *a posteriori* ce qui est effectivement entré dans les mélanges de romans comme *L'anno luce* et *Dies irae* de Genna, ou de UNO comme *Gomorra* de Saviano (à tel point que sur ce chapitre on continue de quereller, et cela risque de durer un moment). » Wu Ming, *New Italian Epic. Memorandum 1993-2008 : Littérature narrative, point de vue oblique, retour vers le futur*, traduit par Estelle Paint, Wu Ming Foundation, 2008, p. 7.

³⁸⁸ Marie-Laure Ryan, « Frontière de la fiction : digitale ou analogique ? », dans René Audet et Gefen Alexandre (dir.), *Frontières de la fiction*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », 2019, p. 20.

³⁸⁹ *Ibid.*

Pour évaluer le statut des textes en « grisaille », c'est à la fois l'expression d'une intention auctoriale testimoniale ou documentaire, la présence, le cas échéant, d'un narrateur, les indices globaux de référentialité (comme le titre), le système des noms propres, le degré d'élaboration des péripéties et leur autonomie par rapport à la catastrophe collective, l'individuation des acteurs et leur ethos qui entrent en compte³⁹⁰.

Or, l'analyse des éléments qui permettent d'évaluer le statut du texte est précisément ce qui est pris en défaut dans la lecture de *Gomorra*. Le cadrage thématique suggéré par le titre est celui du mythe, comme l'indique la référence biblique. Le point de vue du narrateur alterne constamment entre le point de vue situé du témoin et l'analyse surplombante de type historique et économique. L'auteur s'appuie en grande partie sur des documents et des témoignages, mais leurs références sont données de manière vague, sans notes de bas de page et sans bibliographie. De là découle, comme le montre Ketty Zanforlini, une ambiguïté dont le symptôme le plus évident est la « difficulté de classement » du livre sur le plan éditorial et générique³⁹¹. De là découle aussi la difficulté de distinguer entre elles les « briques » de faits et de fiction, soit les événements tirés de la chronique, les documents authentiques et les passages fictionnels insérés par Saviano dans sa trame. L'affirmation du caractère fictif de *La Contagion*, de *Résister ne sert à rien* et de *Contrabando* passait par des indices de fictionnalité plus ou moins subtils : la confession du caractère fictionnel de l'œuvre dans le paratexte, le transfert de situations et de personnages appartenant à l'univers mythologique du *corrido* dans la diégèse de *Contrabando* chez Rascón Banda³⁹², et plus subtilement encore par la figure de la métalepse dans les romans de Walter Siti. En affirmant « Je sais et j'ai les preuves », Saviano réclame d'être lu avec des critères de référentialité exacts, tout en empruntant ses procédés d'écriture au roman. La modélisation du

³⁹⁰ Françoise Lavocat, « Les récits de catastrophes entre histoire et fiction (XVIe-XVIIIe siècles) », *Écritures de l'histoire, écriture de la fiction*, EHESS, 2006. En ligne : <http://narratologie.ehess.fr/les-recits-de-catastrophes-entre-histoire-et-fiction-xvie-xviii-siecles-francoise-lavocat/>, consulté le 08 septembre 2021.

³⁹¹ Ketty Zanforlini, *loc. cit.*, paragr. 23. L'autrice de l'article remarque que tandis que *Gomorra* est classé en Italie dans la collection « Strade blu » de Mondadori parmi les romans et les récits, la traduction française figure au catalogue de Gallimard sous l'étiquette « Documents et reportages ».

³⁹² Le père du narrateur déclare ainsi connaître personnellement Emilio Varela, personnage de la célèbre chanson des Tigres del Norte *Contrabando y traición*. La présence de personnages appartenant à la mythologie populaire dans la diégèse du roman s'accompagne d'autres transferts similaires entre différents niveaux de fiction. Ainsi, le personnage du Gato Montés, fils naturel du narcotrafiquant Valente Armenta dont le narrateur retrouve une lettre autobiographique, est d'abord le héros d'un *corrido* inventé par Rascón Banda, avant d'être mentionné dans la diégèse de *Contrabando* et transformé en héros de la pièce de théâtre *Guerrero Negro*.

roman à partir des critères formels du roman de non-fiction s'avère d'autant plus insuffisante que dans le chapitre « Béton armé », Saviano inscrit son entreprise sous le signe du témoignage et accompagne cette revendication d'une profession de foi sur les effets illocutoires de « la parole » :

La parole comme geste concret, aussi compacte que la matière, pour intervenir dans les mécanismes, bâtir comme avec du mortier, creuser comme avec une pioche. [...] La parole devient alors un cri conscient, aigu et puissant, lancé contre une vitre blindée : pour la faire éclater. (*Gomorra*, 342-343)

Or, si le pacte de véridicité réclamé par Saviano est pris au sérieux, l'auteur est alors rendu moralement et juridiquement comptable de son rapport à la vérité. Cela expose l'auteur, au mieux à des reproches esthétiques d'invraisemblance, et au pire à des reproches moraux de falsification qui ont pu donner lieu à des affaires judiciaires. Plusieurs journalistes, sociologues et militants reprochent par exemple à Saviano d'avoir délibérément falsifié la réalité dans ses écrits à des fins sensationnalistes. Dans un article consacré aux procès médiatiques et juridiques intentés à l'auteur, Ketty Zanforlini commente ces affaires de façon exhaustive, en s'attardant sur les polémiques qu'ont valu à Saviano l'embellissement d'une scène à laquelle il affirme, à tort, avoir été présent : l'enterrement d'Annalisa Durante, une jeune fille tuée par une balle perdue lors d'un affrontement entre deux gangs de la camorra³⁹³. La version alternative des faits présentée par la journaliste Matilde Andolfo établit, à partir du journal intime de l'adolescente et d'autres témoignages, que Saviano a délibérément embelli certains détails à des fins mélodramatique. L'écrivain ne s'affranchit pas impunément des frontières entre fiction et non-fiction, particulièrement lorsqu'il évoque le sort des victimes de la camorra³⁹⁴. Plus critique encore, le sociologue Alessandro Dal Lago, sur les analyses duquel nous serons amenés à revenir, indique que le problème du crédit à accorder à *Gomorra* découle des difficultés à classer ce texte du côté de la fiction ou de la littérature factuelle. Alessandro Dal Lago affirme que le réalisme du récit, entretenu par la confusion entre le « je » représenté et le « je » de l'auteur, produit un effet de vérité sans certification : l'auteur se présente comme témoin et décrit comme des choses vues des

³⁹³ Ketty Zanforlini, *loc. cit.*

³⁹⁴ Matilde Andolfo et Mario Fabbroni (dir.), *Il diario di Annalisa*, Napoli, Pironti, 2005. Pour un compte-rendu plus détaillé de l'affaire en italien, voir Antonio Pascale, « Il responsabile dello stile », dans Christian Raimo (dir.), *Il corpo e il sangue d'Italia: Otto inchieste da un paese sconosciuto*, Rome, Minimum fax, 2007. Pour une analyse détaillée de cette affaire en français, voir Ketty Zanforlini, *loc. cit.*, paragr. 33

réalités qu'il met en scène dans une structure narrative stéréotypée privilégiant des effets spectaculaires. La rhétorique de la véridiction (« je sais et j'ai les preuves ») dans ce qu'Alessandro Dal Lago qualifie de « docu/fiction », créerait un brouillage qui rend méconnaissables la forme du récit et son rapport au réel : « À chaque page, la réalité romanesque et le roman de la réalité, et vice-versa³⁹⁵ .»

Le constat de ces brouillages oblige à se demander si *Gomorra*, en tant que reportage littéraire ou en tant que roman de non-fiction, est justiciable des obligations déontologiques s'appliquant au métier de journaliste, en particulier le respect et la fiabilité des sources. Le procès intenté par le journaliste napolitain Simone Di Meo contre la maison d'édition Mondadori et Saviano pour plagiat révèle cette complexité. La cour d'appel de Naples a donné raison au journaliste des *Cronache di Napoli*, en établissant que 0,6% de *Gomorra* copiait le travail de Simone Di Meo et d'autres journalistes sans les citer, et a ordonné pour ce préjudice le paiement de 60 000 euros. L'affaire se reproduit en 2015 lorsque le journaliste étasunien Michael Moynihan, citations à l'appui, accuse Saviano d'avoir plagié des articles de divers journaux dans *Extra pure*³⁹⁶.

La défense de Saviano invoque deux arguments, tous deux discutables sur le plan déontologique. Le premier consiste à qualifier les critiques dont il fait l'objet d'attaques motivées par l'envie, l'intérêt, voire d'être commandées en sous-main par la camorra. Le cas du litige qui oppose Simone Di Meo à Saviano est particulièrement complexe, puisque l'auteur de *Gomorra* tire ses informations de la presse locale napolitaine, à laquelle appartient Simone Di Meo, tout en accusant ces journaux de servir la cause des clans en désinformant le public. L'enjeu de ce litige est donc aussi, plus largement, l'honneur de la presse locale de Campanie défendu par Simone Di Meo. Contre les arguments de Michael Moynihan, Saviano affirme tirer ce qu'il écrit de la réalité elle-même, et allègue qu'il n'est pas coupable de plagiat pour s'être appuyé sur des sources publiques³⁹⁷. Contrairement à ce que pourrait laisser croire la couverture assez univoque de ces

³⁹⁵ « *A ogni pagina, la realtà romanesca e romanzo della realtà e viceversa.* » Alessandro Dal Lago, *op. cit.*

³⁹⁶ Michael Moynihan, « Mafia Author Roberto Saviano's Plagiarism Problem », *The Daily Beast*, 24 septembre 2015. En ligne : <https://www.thedailybeast.com/mafia-author-roberto-savianos-plagiarism-problem>, consulté le 19 octobre 2022.

³⁹⁷ « Dans un livre qui n'est pas un essai, mais justement un roman non-fictionnel, il n'y a pas à citer tous ceux qui ont écrit sur un sujet : surtout quand les sources sont ouvertes, comme dans le cas de ce document du FBI (rapporté par Moynihan), donc des sources communes, ou comme les documents gouvernementaux sur les organisations criminelles du Guatemala, dans le cas des Kaibiles [...]. Si, par hypothèse, je décrivais l'écroulement des *Twin Towers*,

affaires dans la presse étrangère, et notamment française, qui reconnaît en Saviano un héros de la liberté d'expression, la réception de *Gomorra* en Italie fut beaucoup plus trouble, surtout dans une partie du journalisme de gauche et chez l'antimafia sociale. Si les journalistes s'inquiètent de voir le succès de Saviano éclipser le travail d'autres journalistes sur la mafia, l'antimafia reproche plutôt à l'auteur de *Gomorra* de dépolitiser les causes qu'il défend, et d'invisibiliser le travail des militants de terrain. Dans un essai consacré à deux best-sellers des années 2000 sur la mafia, dont *Gomorra*³⁹⁸ Umberto Santino critique un passage de *La Beauté et l'Enfer* où Saviano déclare que c'est le film *Les Cent pas*, consacré au militant antimafia Giuseppe Impastato, qui aurait éveillé une conscience antimafia en Italie au niveau national. Umberto Santino rappelle que ce n'est pas le film, mais le travail concret et de très longue haleine de la famille Impastato pour la réhabilitation juridique et morale de Giuseppe Impastato, qui a permis la constitution d'une conscience civile antimafia, et que le film n'est que le résultat d'une évolution des mentalités permise par le travail des associations. En somme, l'unanimité de la reconnaissance de *Gomorra* sur le plan littéraire ne peut donc pas dissimuler les controverses qui surgissent entre Saviano, les sociologues et les acteurs de la presse et de l'antimafia. Si la dimension politique de ces controverses, dans un contexte de luttes internes à la gauche sociale italienne, ne peut pas être minorée, le problème jaillit surtout de l'indétermination des œuvres de Saviano sur le plan générique, dans la mesure où elle engendre l'ambiguïté du pacte de lecture. Cette ambiguïté fondamentale a souvent été minimisée par Saviano, qui défend une politique de la littérature fondée sur le témoignage et l'engagement social. Pierluigi Pellini remarque à juste titre que

comment ferais-je pour citer tous ceux qui ce jour-là ont décrit l'événement ? De même, quand je décrirai l'écroulement des tours, j'utiliserai des mots similaires puisque les sources sont identiques et, surtout, parce que cette source commune, c'est la réalité : l'attaque terroriste est advenue, c'est une nouvelle, et il n'y a pas mille manières de raconter une nouvelle. Les interprétations, elles, peuvent, oui, être infinies, et à elles doit être attribuée une paternité. Toujours. » Roberto Saviano, « Saviano: "Vi spiego il mio metodo tra giornalismo e non fiction" », *La Repubblica*, 25 septembre 2015. En ligne : https://www.repubblica.it/cultura/2015/09/25/news/titolo_non_esportato_da_hermes_-_id_articolo_1348375-123623968/, consulté le 22 octobre 2022. Cité et traduit par Robert Maggiori, « Copier-coller. Roberto Saviano de nouveau accusé de plagiat », *Libération*, section culture, 28 septembre 2015. En ligne : https://www.liberation.fr/culture/2015/09/28/roberto-saviano-de-nouveau-accuse-de-plagiat_1392665/, consulté le 22 octobre 2022.

³⁹⁸ L'autre étant *Vous ne savez pas*, collection des « pizzini » [petits papiers] rédigés en prison par le chef de Cosa Nostra Bernardo Provenzano, réunis et préfacés par l'écrivain sicilien Andrea Camilleri. Andrea Camilleri, *Vous ne savez pas : un abécédaire de la mafia d'après les pizzini du boss Bernardo Provenzano*, traduit par Dominique Vittoz, Paris, Fayard, 2009.

les interviews trop nombreuses dans lesquelles Saviano affiche, avec une attitude quelque peu naïve, une poétique de la représentation réaliste et une défense de l'engagement social, sont loin d'épuiser le sens de son livre majeur, dont l'écrivain a tendance à nier les ambiguïtés génériques, ainsi que les invraisemblances presque visionnaires, qui en font précisément tout l'intérêt littéraire³⁹⁹.

C'est en somme la dissimulation du travail de transformation et de mise en intrigue derrière la pétition de principe auctoriale (raconter le réel « sans médiations ») qui attire les reproches des critiques. Les effets mis en cause ne sont pas seulement littéraires, mais aussi déontologiques, éthiques et politiques, d'où le recours à la solution judiciaire. Les critiques déplorent que soient insuffisamment explicités les soubassements de ce qui reste une construction textuelle. Ils pointent aussi les ambiguïtés d'un dispositif qui joue des effets de véridicité et du réalisme, tout en dissimulant ses propres procédés de fictionnalisation, rendant ainsi problématique « la délimitation entre le vrai, le faux et le fictif⁴⁰⁰ », là où les auteurs de romans « historiques » interrogent cette délimitation dans leurs textes. Il est alors nécessaire d'étudier de plus près les modalités de déplacement des frontières génériques et de brouillage de celles-ci dans les œuvres.

3. Brouillages génériques et configurations poétiques

Notre analyse du pôle factuel du corpus convoque un cadre théorique permettant d'envisager de manière souple la distinction entre récit fictionnel et récit factuel. Ce cadre est susceptible d'éclairer la façon dont les œuvres s'efforcent de rendre intelligible les parts d'ombre de l'histoire immédiate, par un travail de « déplacement » et « d'actualisation »⁴⁰¹ de l'expérience historique dans le roman. Pointer les manières parfois problématiques dont les textes de non-fiction *manipulent* le matériau référentiel ne revient pas à ignorer la part importante de *configuration* poétique de ce matériau dans des œuvres qui revendiquent leur littéarité. Pour Florence Olivier, par exemple, la lecture des textes sur les violences du narcotrafic exige de

³⁹⁹ Pierluigi Pellini, *op. cit.*, p. 144.

⁴⁰⁰ Claudio Milanesi et Dante Barrientos Tecún, « Introduction. Territoires de la non fiction », *Cahiers d'études romanes. Revue du CAER*, n° 38, Centre aixois d'études romanes, juin 2019, p. 7-17.

⁴⁰¹ Emmanuel Bouju, *La transcription de l'histoire, op. cit.*, p. 16.

« distinguer entre information et invention de fiction, entre analyse et réflexion, entre clarté d'écriture et intention esthétique. Sans toutefois exclure », ajoute-t-elle aussitôt, « [...] que l'écriture de la chronique ou de l'enquête journalistique puisse viser des fins esthétiques dans l'art de la persuasion ou de la narration⁴⁰² ».

3.1. *Campos de amapola* et *Contrabando* face à la tradition du témoignage et de la chronique

L'hybridité générique en Amérique latine

L'hybridité générique en Amérique latine s'appuie sur des traditions littéraires anciennes, qui posent question tant du point de vue de leur inscription générique que des frontières qu'elles redéfinissent entre discours littéraire et discours savant. L'essai de Roberto González Echevarría : *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative* dévoile, dans la tradition romanesque du continent latino-américain, une fascination pour l'archive scientifique et légale, qui devient très tôt un matériau constitutif de l'écriture romanesque⁴⁰³. La tradition du journalisme littéraire, dans la continuité des prestigieux modèles du *New Journalism* étasunien comme Tom Wolfe ou du roman de non-fiction argentin comme Rodolfo Walsh, s'est institutionnalisée. Les organisations prestigieuses comme la *Fundación Gabriel García Márquez para el Nuevo Periodismo Iberoamericano* et la *Fundación Tomás Eloy Martínez* ont contribué à la diffusion et à la reconnaissance internationale du journalisme littéraire publié sur le continent⁴⁰⁴. Si l'on sait l'hommage que rend Roberto Bolaño aux chroniqueurs du crime urbain dans *2666* à travers les figures de Fate et de Sergio González, le journalisme littéraire et la chronique sont des pratiques reconnues au Mexique, de Javier Valdez Cárdenas, assassiné à Culiacán en 2016, dont les chroniques ont été étudiées comme objets

⁴⁰² Florence Olivier, « Chronique, fiction, roman de non-fiction », *loc. cit.*, p. 24.

⁴⁰³ Roberto González Echevarría, *Myth and archive: A theory of Latin American narrative*, Durham, Duke University Press, 1998, 245 p.

⁴⁰⁴ Claudio Milanesi et Dante Barrientos Tecún, *loc. cit.*

littéraires par la chercheuse étasunienne Gabriela Polit-Dueñas⁴⁰⁵, à Juan Villoro et Carlos Monsiváis, grands représentants du genre de la chronique au Mexique⁴⁰⁶.

Les écritures actuelles du narcotrafic peuvent être rattachée à deux traditions génériques importantes du continent, l'une ancienne – la chronique, l'autre plus récente – le témoignage, dans une acception restreinte du terme, spécifique à l'Amérique latine, qu'on appelle *testimonio*. On appelle « chronique », au XVI^{ème} siècle, la relation d'événements historiques majeurs auxquels l'auteur a assisté et qu'il rapporte en assumant un point de vue subjectif et parfois partisan. Ce terme a ensuite pris une autre coloration dans le contexte de la Révolution mexicaine : on parle alors d'un récit, sous forme de témoignage personnel, voire sous la forme chantée des ballades populaires (*corridos*), qui se présente comme narration épique et partisane dirigée contre la version des vainqueurs. Le sens du mot « chronique » s'infléchit dans les années 1920 avec l'essor de la presse écrite et le relâchement de la censure gouvernementale. Fort prisée des avant-gardes artistiques, puis enrichie des apports stylistiques et théoriques du *New Journalism*, la chronique s'autonomise, assumant une fonction plurielle de commentaire social, de critique, de contre-information voire de dénonciation chez les auteurs les plus engagés, sans perdre sa dimension littéraire. Mélange d'argumentation et de narration, fortement ancrée dans l'actualité la plus immédiate tout en cultivant une « transgénéricité⁴⁰⁷ », la chronique se définirait aujourd'hui comme l'écrit Hervé Le Corre comme « une tentative de saisie de l'immédiat, un récit ou une figuration de l'immédiat, se découpant sur le fond de l'Histoire, comme fond abyssal d'un sens qu'elle s'efforcerait de faire advenir.⁴⁰⁸ » Le très grand nombre d'anthologies illustres parues sur la violence d'État et la violence du narcotrafic ces dernières années au Mexique, de Martín

⁴⁰⁵ Gabriela Polit Dueñas, *op. cit.*

⁴⁰⁶ Florence Olivier, « Mexico D.F. au crible des chroniques », *América. Cahiers du CRICCAL*, n° 49, Presses de la Sorbonne Nouvelle, septembre 2016.

⁴⁰⁷ Françoise Aubès et Florence Olivier, « Introduction », *América. Cahiers du CRICCAL*, n° 49. La chronique en Amérique latine (vol. 2), Presses de la Sorbonne Nouvelle, juillet 2016, paragr. 4. En ligne : <http://journals.openedition.org/america/1781>, consulté le 16 février 2020.

⁴⁰⁸ Hervé Le Corre, « Introduction », *América. Cahiers du CRICCAL*, n° 48. La chronique en Amérique latine (XIX^e siècle-XXI^e siècle) (vol. 1), juin 2016, paragr. 3. En ligne : <https://journals.openedition.org/america/1585>, consulté le 16 novembre 2021.

Solares⁴⁰⁹ à Juan Villoro⁴¹⁰ en passant par Carlos Monsiváis⁴¹¹, en dit long sur la vitalité d'un genre qui structure le rapport au présent et accompagne les recompositions de la violence⁴¹².

Si cette labilité générique et tonale permet à la chronique de s'adapter aux transformations politiques et sociales et d'essaimer dans d'autres genres littéraires, tout en se laissant contaminer par ceux-ci, ce genre issu de la presse a aussi été le véhicule d'une démocratisation de la vie culturelle, en permettant « l'expression littéraire d'une parole citoyenne ⁴¹³ », ce qui la rapproche de la modalité du témoignage. Claudio Milanesi et Dante Barrientos Tecún rappellent qu'en Amérique latine, la violence politique des dictatures militaires et la violence sociale liée au trafic de drogues sont autant de processus qui

ont donné lieu à différentes phases de reconstruction mémorielles, à l'élaboration de témoignages, de documents et d'essais historiques impulsés par la volonté d'éviter les tentations de l'oubli et de l'impunité et contribuer à la recherche de la justice. Ce contexte historique et politique constitue un terreau extrêmement fertile pour le développement des écritures non fictionnelles⁴¹⁴.

Les violences historiques du continent ont aussi joué un grand rôle dans l'institutionnalisation littéraire du genre du *testimonio* [témoignage], sanctionnée en 1970 par la création d'un prix littéraire dédié par la *Casa de las Américas* à la Havane. La réception étasunienne du témoignage de Rigoberta Menchú (1982), figure de proue de la guérilla guatémaltèque contre

⁴⁰⁹ Martín Solares (dir.), *Nuevas líneas de investigación: 21 relatos sobre la impunidad*, México D.F., Ediciones Era, 2003, 227 p.

⁴¹⁰ Juan Villoro et Maye Primera Garcés (dir.), *La ley del cuerno: siete formas de morir con el narco mexicano*, Caracas, Ediciones Puntocero, 2011, 142 p.

⁴¹¹ Carlos Monsiváis (dir.), *Viento rojo: diez historias del narco en México*, Mexico, Plaza Janés, 2004, 189 p.

⁴¹² Avant d'aborder les œuvres de notre corpus, précisons que les parentés du genre de la chronique avec le roman noir, ont beaucoup été soulignées : les modalités de l'enquête, associées à celles de la dénonciation et de la critique sociale, se prêtent facilement à des chevauchements entre roman et chronique, dont ont beaucoup tiré parti les romanciers de l'anomie sociale à la frontière du Mexique et des États-Unis. Il suffit de mentionner le lien, très connu, que fait Roberto Bolaño dans 2666 établit avec la chronique *Des os dans le désert* de Sergio González Rodríguez, en reproduisant les fiches signalétiques des mortes de Ciudad Juárez et en faisant figurer ce journaliste comme personnage du récit. Voir sur ce sujet Florence Olivier, « Au-delà du roman noir : différence et répétition dans 2666 de Roberto Bolaño », dans Philippe Daros et Florence Olivier (dir.), *Du roman noir aux fictions de l'impunité*, Paris, Indigo, 2014, p. 95-108.

⁴¹³ Florence Olivier, « Mexico D.F. au crible des chroniques », *loc. cit.*

⁴¹⁴ Claudio Milanesi et Dante Barrientos Tecún, *loc. cit.*, p. 8.

la junte militaire⁴¹⁵, en plein essor des *subaltern studies* dans un courant politisé des études littéraires aux États-Unis, a donné lieu à une première conceptualisation du *testimonio* en tant que genre porté par un témoin oculaire défini par sa position subalterne et visant des fins pragmatiques sur le plan social et politique. Ce terme, d'abord appliqué aux récits de la guerre civile et de la violence extrême en Amérique centrale, définit un récit à la première personne assumé par un sujet politique subalterne, mais recueilli et réélaboré par un médiateur lettré qui l'adresse à un public étranger⁴¹⁶. Le genre se définit aussi par la tension constitutive de sa situation d'écriture : si le témoignage illustre une forme d'« initiative » [*agency*] du subalterne dans la production du récit, son écriture et sa publication requièrent l'assistance d'un intellectuel, d'un lettré, pour le transcrire et pour le publier⁴¹⁷. Cette définition du genre testimonial, qu'on a vue mobilisée et enrichie en France par Marie Estripeaut-Bourjac dans son essai *Écritures de l'urgence en Amérique latine*⁴¹⁸, se distingue d'une autre définition proposée par Victoria García, en référence à un paradigme argentin, et non plus centre-américain, qu'elle constitue d'après *Opération Massacre* de Rodolfo Walsh (1957)⁴¹⁹. Le témoignage endosse un rôle de divulgation et de dénonciation de l'impunité des crimes, face à la faillite des processus officiels de justice et l'inauthenticité des versions officielles. Victoria García observe que le genre a ensuite été « réactivé en contexte démocratique » [*reactivado en contexto democrático*] dans la mouvance littéraire et culturelle dite « post-dictatoriale », qu'il faut probablement compter au rang des écritures de « l'après-coup », c'est-à-dire traitant d'un trauma historique⁴²⁰. Cette modalité se rapproche du récit-enquête qui

⁴¹⁵ Elisabeth Burgos, *Moi, Rigoberta Menchú. Une vie et une voix, la révolution au Guatemala*, traduit par Michèle Goldstein, Paris, Gallimard, 1983, 336 p.

⁴¹⁶ John Beverley, *Subalternity and Representation: Arguments in Cultural Theory*, Durham, Duke University Press, 1999. La définition formalisée par John Beverley a été reprise et étoffée, en français, par Marie Estripeaut-Bourjac, *op. cit.*

⁴¹⁷ Si cette définition du *testimonio* répond à des préoccupations politiques spécifiques à la fin de la Guerre froide, le *testimonio* et le discours critique qui l'entourent conservent d'après J. Beverley une pertinence dans l'actualité. Ce genre offrirait en effet une prise sur des questionnements plus vastes portant sur le rôle de la littérature dans l'accès des voix subalternes à la représentation, et surtout, sur les formes narratives susceptibles d'accueillir le récit d'autres luttes sociales menées contre d'autres formes d'oppressions systémiques. Voir John Beverley, *Testimonio: sobre la política de la verdad*, traduit par Irene Fenoglio et Rodrigo Mier, Mexico D.F., Bonilla Artigas Editores, 2010, 151 p.

⁴¹⁸ Marie Estripeaut-Bourjac, *op. cit.*

⁴¹⁹ Victoria García, « Testimonio literario latinoamericano: una reconsideración histórica del género », *Exlibris*, n° 1, 2012, p. 371-389.

⁴²⁰ Victoria García, « Testimonio y ficción en la narrativa argentina », *Revista chilena de literatura*, n° 93, novembre 2016, p. 78.

« donn[e] à voir », comme l’écrit Annick Louis, « la résurrection du passé comme une enquête mobilisant la collecte de témoignages, les archives et la critique des sources⁴²¹ ».

C’est en référence à ces traditions entremêlées du journalisme littéraire, de la chronique et du témoignage, que la voix des journalistes et des écrivains mexicains sur la violence accède à une reconnaissance littéraire, soit par le biais de la chronique, comme chez Javier Valdez Cárdenas⁴²² ou Marcela Turati⁴²³, soit par la pratique conjointe de la fiction et de la non-fiction sous forme d’enquête ou de témoignage. Il faut ajouter à ce tableau la tradition mexicaine que construit un très large courant d’écrivains allant de la romancière Elena Poniatowska (*La Nuit de Tlatelolco : histoire orale d’un massacre d’État*) au journaliste John Gibler (*Rendez-les nous vivants ! Histoire orale des attaques contre les étudiants d’Ayotzinapa*). Ces derniers, dont les titres des œuvres se font écho à cinquante ans de distance, construisent une narration des événements de la violence politique dans une perspective « d’histoire orale », à partir de la voix des témoins⁴²⁴.

Entre l’enquête et l’histoire orale : Contrabando

Difficile de ne pas voir, dans la confrontation du sujet lettré de la capitale à sa communauté d’origine déchirée par la violence dans *Contrabando*, un écho des problématiques de l’exotisation ou de l’appropriation de la parole subalterne, qui font partie intégrante de la politique du *testimonio*. L’enquête dans *Contrabando* n’est pas tant le récit d’une quête et d’un relevé des indices ou des traces, qu’une opération d’exposition et d’agencement de celles-ci dans un dispositif qui leur donne une valeur d’attestation de la réalité de la violence. Ceci n’exclut pas nécessairement la présence de la fiction, ni celle d’un « fil rouge » narratif où l’auteur se met en scène en quête de traces ou de témoignages, mais cela suppose quand même l’effacement relatif de celui-ci pour laisser place à la polyphonie des témoignages.

« L’un des enjeux essentiels de ce type de récit », pour Annick Louis, « serait l’adoption par l’auteur de la figure du *greffier*, présenté comme étant muni d’un pouvoir critique contre des

⁴²¹ Annick Louis, « Les séductions de l’enquête », *loc. cit.*

⁴²² Javier Valdez Cárdenas, *Malayerba*, Mexico D.F., Jus Ediciones, 2016, 196 p.

⁴²³ Marcela Turati, *Fuego cruzado*, *op. cit.*

⁴²⁴ Elena Poniatowska, *op. cit.*; John Gibler, *Rendez-les-nous vivants !*, *op. cit.*

médias véhiculant une image de la réalité qui ne correspond pas à l'expérience vécue⁴²⁵. » C'est précisément cette posture d'humilité que revendique le narrateur autofictif de *Contrabando* : il se définit comme un simple « scribe » [*escribano*] qui prétend simplement « rendre compte des faits » [*dar fe de los hechos*] (*Contrabando*, 174). L'archive, orale ou écrite, joue aussi un grand rôle dans la composition de *Contrabando*, puisqu'on y retrouve des transcriptions d'enregistrements sur magnétophone, de conversations attrapées au vol sur un poste de radio, et même une lettre d'un narcotrafiquant célèbre de la région appelé Valente Armenta.

En apparence, *Contrabando* met la littérature en suspens, puisque l'auteur ne brosse pas d'intrigue complète et adopte une forme résolument non-littéraire : celle du journal de bord, sous forme d'assemblage et de notes prises sur le vif. L'œuvre affiche même ostensiblement son statut ancillaire, puisque le journal est censé accompagner la genèse d'une autre œuvre, un scénario de film. Pourtant, par l'insertion des témoignages et la fiction de document, Rascón Banda pratique un art subtil de la variation polygraphe, proche de la modulation musicale. Un enregistrement clandestin succède à la transcription de conversations radiotélégraphiques, une pièce de théâtre annonce la confession écrite d'un narcotrafiquant en prison, sur le modèle probable des *Vies des hommes infâmes* de Foucault. La liaison entre les chapitres du roman s'effectue *via* le procédé de l'anadiplose déjà mentionné par la plupart des commentateurs du roman. Le titre de chaque chapitre est une reprise des derniers mots du chapitre précédent, et qui crée dans le texte une continuité mélodique qui s'oppose à la fragmentation de l'ensemble.

Campos de amapola : faire le roman de l'histoire du narcotrafic

Nous avons vu que la démarche historique complète souvent le commentaire de l'actualité, souvent pour éclairer les zones d'ombre d'une histoire passée sous silence ou mal connue. Toutefois, cette approche de « la grande histoire » du narcotrafic, qui n'a pas forcément le même aspect de nouveauté pour le lecteur mexicain et le lecteur européen⁴²⁶, est subvertie de

⁴²⁵ Annick Louis, « Les séductions de l'enquête », *loc. cit.*

⁴²⁶ En témoignent les différences entre les éditions mexicaine et espagnole du texte, soigneusement relevées par Ivonne Sánchez Becerril dans sa recension du roman pour le SENALC. L'édition espagnole comporte un paratexte plus étendu, avec l'adjonction d'une préface expliquant la situation politique du Mexique après l'élection de Felipe Calderón en 2006 et l'ajout de deux épigraphes. Ivonne Sánchez Becerril, « Entre la saga de oro y esta intimísima tristeza », *Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea (SENALC)*, 13 septembre 2013. En ligne :

plus d'une façon par le texte, à commencer par le choix que fait la narratrice de la chronologie inversée, du présent de la « guerre contre la drogue » à l'importation de la culture de pavot par l'immigration chinoise au début du XX^e siècle.

Dans *Campos de amapola*, la narratrice donne toute sa place aux versions légendaires des événements impliquant les narcotrafiquants mais reconnaît le caractère incertain qui entoure certains des épisodes les plus débattus de la lutte contre le narcotrafic. Elle relate, par exemple, l'évasion d'« El Chapo » Guzmán d'une prison de haute sécurité en 2009, la mort d'Amado Carrillo Fuentes en pleine opération de chirurgie esthétique, suivie de folles rumeurs concernant sa survie sous une fausse identité, ou encore la célèbre réunion secrète pendant laquelle les principaux cartels mexicains aux ordres de Miguel Angel Félix Gallardo se seraient répartis le territoire national – une scène originaire qui joue un rôle clef dans la mythologie des cartels mexicains et qui a même eu, un temps, le statut de vérité factuelle⁴²⁷. Si Lolita Bosch parle ici d'événements fondateurs des mythologies contemporaines du narcotrafic, elle n'en parle pas tant comme des faits que comme des versions possibles de l'histoire de narcotrafic. Elle aborde des faits qui ont été rattrapés par leur légende et revêtus d'imaginaire, ce qui lui permet d'interroger la tension entre la part des événements effectivement arrivés et les (faux) récits qui se sont accumulés dans la mémoire collective.

En questionnant la fixation de cette mémoire composite, tissée de récits multiples et contradictoires, Lolita Bosch ne prétend pas trancher sur la véracité des différentes versions qui ont été proposées de ces événements : au lieu de statuer sur leur vérité, la narratrice soupèse la probabilité de ces versions, de manière à déconstruire l'aura mythologique qui s'est constituée autour de ces épisodes. En critiquant la croyance d'après laquelle ces épisodes mystérieux recèleraient la clé de la situation présente du Mexique, l'auteur dénonce aussi l'impasse à laquelle mène cette pulsion cryptologique, au motif qu'elle entretient un climat de spéculation stérile :

Et alors, la nouvelle légende d'El Chapo surgit comme une inertie narrative irrépressible et débordante. Notre nouvelle plante carnivore. Et nous inventons tellement de choses sur lui que nous ne sommes plus surpris lorsque d'autres versions de l'évasion disent qu'il est en réalité sorti habillé en policier avec la complicité de tous les fonctionnaires [de la prison]. [...]

<https://www.senalc.com/2013/09/13/entre-la-soga-de-oro-y-esta-intimisima-tristeza/>, consulté le 31 mai 2020.

⁴²⁷ Luis Astorga, « Géopolitique des drogues au Mexique », *loc. cit.*

Certains disent que c'est le président lui-même qui lui a ouvert la porte, et qu'il a conclu un accord pour sa liberté pendant deux mandats de six ans : de 2000 à 2012. Peu importe : nous savons que tout n'a pas pu se produire. Pas tout. Même si El Chapo est déjà devenu un muet capable de presque tout. [...] Parce que ce qui vient de se passer ne conclut, ne modifie, n'explique absolument rien.

Cela ne s'est peut-être même pas exactement passé ainsi.

Et pourtant, après ce qui s'est passé, même si nous avons du mal à le comprendre, même s'il nous semble encore invraisemblable, même si nous ne savons pas comment le penser, El Chapo Guzmán continue d'être quelqu'un de possible.

Un être humain rageusement réel⁴²⁸. (Campos, 28)

Ce double statut d'être « réel » et d'être « possible » qu'ont les narcotrafiquants du Mexique dans la mémoire collective, c'est sans doute cela qui intéresse Lolita Bosch dans sa chronique des violences du narcotrafic et sa réflexion sur la mythification des *capos* dans la mémoire collective. À lumière de ce détail, on peut comprendre son choix d'inscrire son œuvre dans le genre du roman – bien que l'édition mexicaine et espagnole diffèrent significativement sur ce point. La couverture de l'édition mexicaine de 2012 chez Océano indique en effet : *Campos de amapola antes de esto. Una novela sobre el narcotráfico en México* [Un roman sur le narcotrafic au Mexique] ce qui revient à revendiquer l'inscription générique paradoxale de l'œuvre. L'édition espagnole, en revanche, fait apparaître sur la couverture le titre suivant : *Campos de amapola antes de esto*, et, en avant-titre, *Campos de amapola antes de esto. Una novela-reportaje sobre el narcotráfico* [Un roman-reportage sur le narcotrafic]. Ici, de manière plus conventionnelle, c'est l'hybridation du roman et du reportage qui est mise en avant. Interrogée sur son intérêt pour l'histoire du narcotrafic, Lolita Bosch répond qu'elle désire étudier la construction du pouvoir au Mexique, mais qu'elle s'intéresse aussi à ce que, dit-elle, « nous avons dû inventer, écrire, comprendre,

⁴²⁸ « Y entonces brota como una imparable y desbordante inercia narrativa la nueva leyenda del Chapo. Nuestra nueva planta carnívora. E inventamos tantas cosas sobre él que ya no nos sorprende cuando otras versiones de la fuga cuentan que en verdad salió vestido de policía con la complicidad de todos los funcionarios. [...] Que hay quién dice que le abrió la puerta el mismísimo presidente y que pacto su libertad durante dos sexenios: del 2000 al 2012. No le hace: sabemos que no todo puede haber sucedido. No Todo. Aunque el Chapo ya se haya convertido en un muto capaz de casi cualquier cosa. [...] Porque lo que acaba de suceder no termina ni modifica ni explica absolutamente nada.

Tal vez ni siquiera haya sucedido exactamente así.

Y no obstante, después de lo ocurrido, aunque nos cueste entenderlo, aunque siga pareciéndonos alguien inverosímil, aunque no sepamos pensarlo, el Chapo Guzmán continúa siendo alguien posible.

Un ser humano rabiosamente real. »

nous raconter les uns aux autres pour habiter un monde si violent. [...] Quels mythes nous avons créés pour cohabiter avec une réalité si implacable⁴²⁹. »

Ces remarques nous semblent renvoyer à une modalité contemporaine de l'écriture de l'histoire comme « exercice des mémoires possibles », au sens où Emmanuel Bouju définit ce terme dans son article « Exercice des mémoires possibles et littérature “à-présent” »⁴³⁰. Pour mieux comprendre ce que signifie ce terme, rappelons que les réflexions actuelles sur le rapport entre littérature et histoire se sont d'abord développées dans le cadre d'une théorisation des ressemblances entre narration littéraire et narration historique. Celle-ci s'est développée dans le sillage du *linguistic turn* à partir des travaux de l'historien Hayden White, qui remet en question la distinction entre récit historique et récit de fiction, et dont les thèses ont été discutées par Paul Veyne et Michel de Certeau. Dans *Le roman face à l'histoire*, Sylvie Servoise souligne l'apport décisif apporté dans ce débat par la trilogie *Temps et récit* de Paul Ricoeur, pour qui « l'histoire et la fiction ne concrétisent leur intentionnalité respective qu'en empruntant à l'intentionnalité de l'autre⁴³¹. » Ricoeur défend en effet la thèse d'un « entrecroisement » de l'écriture historique et de l'écriture de fiction, en reconnaissant que l'écriture de l'histoire et l'écriture de la fiction peuvent emprunter l'une à l'autre leurs ressources narratives et symboliques. Dans un dossier consacré aux fictions de l'histoire immédiate, Charline Pluvinet et Yolande Parisot montrent combien les recherches actuelles

ont souligné la façon dont l'écriture littéraire pouvait fonctionner comme complément du récit historique ou tentative de comblement de ses failles, en montrant comment « les modalités d'écriture littéraire de « transcription » ou de fictionnalisation de l'histoire contournaient l'écueil de l'archive manquante pour s'attaquer aux traces ou aux « mémoires possibles⁴³². »

⁴²⁹ « *Qué hemos tenido que inventar, que escribir, que entender, que contarnos, para poder habitar un mundo tan violento [...] qué mitos hemos creado para poder convivir con esa estructura de poder paralela tan contundente.* » « Conversación con Lolita Bosch. “Campos de amapola antes de esto” », *Revista Leemas de Gandhi*, 2012. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=3M0QNqFsd5Y>, accessible via le site de l'auteur : <http://www.lolitabosch.com>, consulté le 19 octobre 2022.

⁴³⁰ Emmanuel Bouju, « Exercice des mémoires possibles et littérature “à-présent”. La transcription de l'histoire dans le roman contemporain », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, p. 417-438, mai 2010, p. 417-438.

⁴³¹ Paul Ricoeur, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1991, 533 p.

⁴³² Yolaine Parisot et Charline Pluvinet, *op. cit.*, p. 8.

En l'absence de sources fiables capables d'attester de l'histoire réelle du narcotrafic – entourée de silences, saturée de légendes et de versions incertaines, quand elles ne sont pas carrément fabriquées –, le roman de Lolita Bosch propose une tentative de comblement des failles du récit officiel. Cependant, le fonds archivistique hétérogène auquel renvoie la chronique de Lolita Bosch est moins traité comme un ensemble de preuves que comme un fonds *littéraire*. Au moment de citer les reportages du journaliste mexicain Jesús Blancornelas, dont nous serons amené à étudier de plus près le patronage symbolique sur l'écriture de Lolita Bosch, l'autrice insiste particulièrement sur *le style* et la *voix* que celui-ci aurait su inventer pour raconter le narcotrafic dans *El Cartel*⁴³³, *Horas extras*⁴³⁴, et surtout sa chronique hebdomadaire dans *Zeta*, « *Conversaciones privadas* » [Conversations privées] :

Même si Jesús Blancornelas nous l'a raconté à nous, avec son style hybride et précis avec lequel nous avons appris à lire les autres. [...] Il nous a montré les choses écrites à sa manière, dans son style coupé et fictionnel. Devenant notre voix indispensable. Que les choses se soient passées exactement de cette manière ou non.

Sans lui, sans doute, notre connaissance du narcotrafic aurait été encore plus obscure, encore plus emplie d'ombres, encore plus occulte, enfermée⁴³⁵. (*Campos*, 187)

L'écriture de *Campos de amapola* se rapprocherait ainsi d'une opération de « transcription de l'histoire » théorisée par Emmanuel Bouju, au sens où le comblement des failles du récit officiel cherche moins à rétablir la vérité occultée qu'à explorer des récits autres et des « mémoires possibles » de l'histoire, en les agençant de façon poétique. Pour ce faire, le « roman-reportage » de Lolita Bosch propose à la fois une enquête historique sur les origines du narcotrafic et une allégorisation de la réalité mexicaine, à travers les métaphores filées de la « graine » et de la « fleur de pavot », employées tour à tour comme image du narcotrafic, comme image de la communauté mexicaine affectée par la violence, et comme image du livre lui-même, divisé en cinq parties comme les pétales d'une fleur et selon la description du prologue. Le prologue détaille les cinq

⁴³³ Jesús Blancornelas, *El Cartel: los Arellano Félix, la mafia más poderosa en la historia de América latina*, Mexico D.F., Plaza y Janés, 2002, 287 p.

⁴³⁴ Jesús Blancornelas, *Horas extra: los nuevos tiempos del narcotráfico*, Mexico D.F., Plaza Janés, 2003.

⁴³⁵ « *aunque a nosotros nos lo contó el periodista Jesús Blancornelas con su estilo mezclado y preciso con el que aprendimos a leer a los demás. [...] nos enseñó las cosas escritas a su manera, en su estilo cortado y ficcional. Convirtiéndose en nuestra voz imprescindible. Sucieran las cosas exactamente de aquel modo o no. / Sin él, sin duda, nuestro conocimiento del narco hubiera sido todavía más oscuro, más lleno de sombras, más oculto, encerrado.* »

aliments nécessaires à la survie de la fleur et annonce les titres des chapitres qui scandent l'histoire du narcotrafic : « la lumière » [*La luz*], le temps [*el tiempo*], l'eau [*el agua*] et l'air [*el aire*]. La configuration du livre tout entier renvoie donc à l'image de la fleur de pavot, qui sert à la fois de modèle poétique et de figure allégorique :

[les fleurs] sont capables de faire quelque chose que nous, les animaux, ne savons pas faire : fabriquer leur propre nourriture.

Pourtant, pour vivre, les fleurs ont besoin que leur essence reste intacte à l'intérieur d'une graine et elles ont aussi besoin de la lumière, du temps, de la terre, de l'eau et de l'air⁴³⁶.

(*Campos*, 13)

Ces procédés donnent à lire l'histoire immédiate marquée par la violence sur un mode poétique et pas seulement référentiel. Lolita Bosch recourt fréquemment à la prose poétique et met en place des jeux très variés avec la disposition textuelle. La disposition de certains paragraphes en formes qui rappellent le verset rend évidente la volonté d'un dépassement du reportage par un travail rythmique et poétique sur la matière verbale. Le jeu s'étend à la matière textuelle elle-même et à sa proximité avec l'image, que ce soit à travers le calligramme reproduisant le visage d'Amado Carrillo Fuentes au moment de l'opération de chirurgie esthétique qui lui coûta la vie en 1997, ou la reproduction grandeur nature, sur la page, des balles de cinq centimètres de long qui traversèrent le corps du journaliste Jesús Blancornelas et son garde du corps, visés par un attentat en 1997. Lolita Bosch convoque ainsi la poésie au secours de la chronique, en concluant : « Ce livre aurait dû être un poème » [*Este libro debía haber sido un poema*] (*Campos*, 257) et en signalant l'irréductible littérarité de son projet.

3.2. Le « retour à la réalité » en Italie et l'évolution des formes factuelles :

Gomorra et Sandokan

Le « retour à la réalité » dans le champ littéraire italien

Autrefois représentées par le genre policier ou le récit biographique plus ou moins romancé des chefs criminels, du *Parrain* de Mario Puzo à *Il Camorrista* de Giuseppe Marrazzo, mafia

⁴³⁶ « [*las flores*] son capaces de hacer algo que los animales no sabemos hacer: fabricar su propio alimento. Y aun así, para vivir, las flores necesitan que su esencia se mantenga intacta al interior de una semilla y necesitan también la luz, también el tiempo, también la tierra, el agua y el aire. / Privar a una flor de cualquiera de sus elementos vitales sería matarla. »

et la camorra semblent aujourd’hui intégrer les voies ouvertes au récit par un retour du récit aux problématiques sociales. Cependant, les résultats de cette intégration de la mafia aux représentations collectives hors des stéréotypes traditionnels sont davantage visibles au cinéma, avec *Les Cent pas* de Marco Tullio Giordana (2000), qui diffuse auprès d’un public international la mémoire du militant antimafia Giuseppe Impastato, *Gomorra* de Matteo Garrone (2008), ou *Le Traître* de Marco Bellochio (2019), *biopic* sans complaisance du collaborateur de justice Tommaso Buscetta qui recrée de manière virtuose les images d’archive pour interroger une mémoire des Maxiproccès constituée de façon spectaculaire par les médias de l’époque. S’il s’agit là de retraitements cinématographiques de figures publiques de la criminalité et de l’antimafia, un traitement décalé et plus oblique de cette réalité par le prisme de l’intime peut aussi être relevé dans le documentaire *Selfie* d’Agostino Ferrente, autoportrait de deux adolescents vivant dans un quartier napolitain contrôlé par la camorra, ou le drame *A Chiara* de Jonas Carpignano (2021) qui ressaisit, sur un mode très proche du documentaire et avec des comédiens amateurs, la vie quotidienne d’une famille déchirée par la disparition d’un père dont la fille découvre l’appartenance à la mafia calabraise. Ce bref aperçu témoigne des expérimentations formelles et narratives permettant aux auteurs d’explorer la réalité contemporaine et l’histoire immédiate, en tirant parti de diverses manières des outils que leur fournissent le documentaire et la fiction.

L’expérimentation littéraire, à travers l’hybridation des modes factuel et fictionnel, est aussi présente chez Antonio Franchini dans *L’Abusivo* (2001), un roman qui croise récit autobiographique et enquête sur l’assassinat d’un jeune journaliste, Giancarlo Siani, par la camorra⁴³⁷, ainsi que chez les auteurs de notre corpus – Balestrini, Saviano et Siti qui tous, mettent en jeu l’hybridité générique et la confrontation du roman aux problématiques du présent. Le nouveau rapport au réel qui s’invente à travers le réalisme documentaire et le récit de non-fiction a souvent été analysé en Italie au prisme d’un « retour à la réalité » dans la littérature et les arts. Alors que la tradition littéraire latino-américaine reconnaît et valorise depuis longtemps l’hybridité générique, l’irruption de ces formes en Italie a été perçue et théorisée comme événement au tournant du XXI^{ème} siècle⁴³⁸. La critique italienne a perçu l’importance, depuis le 11 septembre 2001 et les violences policières au G8 de Gênes la même année, d’une rhétorique

⁴³⁷ Antonio Franchini, *L’abusivo*, Venise, Marsilio, coll. « Farfalle », 2001, 251 p.

⁴³⁸ Au point d’inspirer des manifestes, comme chez Maurizio Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, Roma, Laterza, coll. « I Robinson », 2012, 113 p. Voir aussi Sarah Amrani, *op. cit.*

de « rejet », tant épistémologique qu'esthétique, avec le « panfictionnalisme » et le « relativisme » qui seraient l'apanage de la culture postmoderne et des nouveaux médias. Le rejet des postulats postmodernes au sens large, selon lequel il n'y aurait pas de faits, mais seulement des interprétations, s'accompagne d'une réhabilitation de la valence référentielle de l'écriture littéraire. Dans l'introduction des actes d'un colloque consacré aux « Nouveaux réalismes » italiens, les éditrices soulignent l'importance de ce tournant culturel :

Dans cette tension réaliste, on a reconnu un tournant culturel essentiel qui signale le dépassement, si ce n'est le rejet, de la double modalité postmoderniste qui s'accomplit, dans le champ politique, à travers l'oblitération du vrai au profit du principe nietzschéen de la construction / interprétation (« il n'y a pas de faits, seulement des interprétations »), qu'il faut entendre comme une forme de pouvoir mystificateur sur la représentation de la réalité ; dans le champ littéraire, comme mise en débat de toute prétention référentielle de l'écriture en faveur de l'ironie ou du jeu citationnel⁴³⁹.

Malgré cette apparence de nouveauté dans l'affirmation des formes de la non-fiction (ou leur incorporation dans le roman), il convient de rappeler l'importance d'une tradition testimoniale italienne, représentée par *Si c'est un homme* de Primo Levi (1947). Un tour d'horizon du paysage éditorial italien témoigne néanmoins de la vitalité et de la grande visibilité médiatique et éditoriale des pratiques non-fictionnelles et autres écritures du réel, souvent publiées en anthologies⁴⁴⁰. Ces pratiques attirent aussi de plus en plus l'attention de la critique universitaire⁴⁴¹.

⁴³⁹ « In questa tensione realistica è stata riconosciuta una svolta culturale essenziale che segna il superamento, se non il rifiuto, della doppia modalità postmodernista che si espleta, nel campo politico, mediante l'obliterazione del vero a vantaggio del principio nietzschiano della costruzione/interpretazione ("non ci sono fatti, ma solo interpretazioni") da intendersi quale forma di potere mistificante sulla rappresentazione della realtà; nel campo letterario, come messa in discussione di ogni pretesa referenziale della scrittura a favore dell'ironia e del gioco citazionistico. » Silvia Contarini, Maria Pia De Paulis-Dalembert et Ada Tosatti, « Introduzione », *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Massa, Transeuropa, coll. « Pronto intervento », p. 14.

⁴⁴⁰ Voir par exemple Mario Desiati et Federica Manzon (dir.), *A occhi aperti: le nuove voci della narrativa italiana raccontano la realtà*, Milan, Mondadori, coll. « Piccola biblioteca Oscar », 2008, 197 p., ou encore Roberto Saviano, Carlo Lucarelli, Valeria Parrella, et al., *Sei fuori posto: storie italiane*, Torino, G. Einaudi, coll. « Einaudi stile libero. Big », 2010, 207 p.

⁴⁴¹ Martine Bovo-Romœuf et Stefania Ricciardi (dir.), *Frammenti d'Italia. Le forme de la non-fiction 1990-2005*, Florence, Franco Cesati Editore, 2006, 148 p.

Cependant, le cas italien est aussi remarquable, du fait des résistances⁴⁴² et parfois du malaise qui accueille ces propositions formelles variées qui toutes, semblent réduire voire brouiller les frontières entre fiction et non-fiction. « Rien de plus ambivalent », déclare Pierluigi Pellini,

que ce penchant de la littérature pour une actualité aussitôt revêtue d'imaginaire, pour un reportage qui donne dans la fiction, et souvent même dans l'autofiction, que ce mélange systématique de genres littéraires et de styles différents. S'agit-il d'un retour à la réalité (et à l'engagement) ? D'une ouverture de l'espace littéraire, à nouveau capable d'intégrer les thématiques les plus concrètes et les plus brûlantes de l'actualité criminelle ? Ou bien s'agit-il de l'aboutissement logique des expérimentations post-modernistes, visant à confondre systématiquement le réel et le fictif, avec, finalement, un effet de déréalisation généralisée⁴⁴³ ?

On peut rapprocher ce jugement d'une autre hypothèse sur le succès des formes hybrides en Italie, formulée par le chercheur italien Gianluigi Simonetti. Ce dernier fait l'hypothèse d'une « crise du romanesque » pour expliquer le succès de ce qu'il appelle « à une époque friande d'histoires vraies [...] les “écritures de frontière”, c'est-à-dire ces formes promptes à mélanger des genres narratifs différents pour mieux en absorber différents types d'énergie sémiotique⁴⁴⁴. » L'exemple des récits de la lutte armée pendant les « années de plomb » permet à Gianluigi Simonetti d'exposer les « contradictions » d'une écriture romanesque qui, tout en prétendant s'inspirer directement de la réalité, recourt malgré tout à « un filtre spectaculaire – qui pourrait sembler son exact contraire⁴⁴⁵ ». Ce constat rappelle la formule cinglante d'Yves Citton contre le triomphe des histoires vraies en « médiacratie » : « Et plus ça se prétend une “histoire vraie”, et

⁴⁴² « Le « retour à la réalité » semble être le concept central et le facteur polarisant aussi bien de la création littéraire et artistique que des études critiques et philosophiques des années deux mille en Italie. Concept controversé, il a été au cours des dernières années débattu et passé au crible des perspectives littéraires, historico-sociales et anthropologiques de nombreux critiques, en tant qu'il investit, dans ses multiples manifestations, les écritures aussi bien fondées sur le système des signes verbaux que sur les représentations iconiques (images fixes et animées). » [*Il “ritorno alla realtà” sembra essere il concetto centrale e il fattore polarizzante sia della creazione letteraria e artistica sia dei studi critici e filosofici degli anni Zero in Italia. Concetto controverso, esso è stato negli ultimi anni discusso e sottoposto al vaglio di prospettive letterarie, storico-sociali e antropologiche da parte di numerosi critici, in quanto investe, nelle sue molteplici risultanze, le scritture fondate tanto sul sistema di segni verbali quanto sulle rappresentazioni iconiche (immagini fisse e in movimento).*] » Silvia Contarini, Maria Pia De Paulis-Dalembert et Ada Tosatti, *op. cit.*, p. 8

⁴⁴³ Pierluigi Pellini, *op. cit.*, p. 143.

⁴⁴⁴ Gianluigi Simonetti, « La geste terroriste : relecture des années de plomb dans le roman italien contemporain », *op. cit.*, p. 126.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 126-127.

plus ça pue la fiction à plein nez⁴⁴⁶ ! » L'appropriation d'une réalité extrême se résoudrait alors, pour reprendre une expression de Florence Olivier et Philippe Daros, en une « épopée à bon marché⁴⁴⁷ » dont les effets ne doivent rien à une quelconque prise sur le réel, mais tout, au contraire, à l'exploitation des codes de la communication médiatique. Il convient alors, d'après Gianluigi Simonetti, de déplacer la réflexion sur les *effets* de réalité ou de véridicité que ces dispositifs se voulant « réalistes » sont susceptibles de produire⁴⁴⁸. Cette étude conduit également Gianluigi Simonetti à préférer à l'illusion réaliste du *docu-fiction* l'obliquité évocatrice du roman : « le roman, genre parfaitement adapté à l'expression de points de vue indirects et tous légitimes [...] a plutôt tendance à se tenir à l'écart de l'Histoire ; à parler de ce qui ne se voit pas⁴⁴⁹. »

Gomorra : une faim de réel, au risque du spectaculaire

Gianluigi Simonetti n'a d'ailleurs pas été le seul à signaler les ambiguïtés d'une approche littéraire qui mobilise sans cesse la notion de vérité, mais dont les effets reposent moins sur l'exactitude de ce qui est représenté que sur des « effets de réel » particulièrement puissants, et dont le succès doit peut-être moins à ses révélations politiques qu'à la conjoncture socio-culturelle qui confère leur succès aux formes hybrides. Dans un essai philosophique intitulé *Senza trauma*, le philosophe italien Daniele Giglioli suggère que *Gomorra* ne parle pas tant de la réalité qu'il ne cherche à combler, par des voies spectaculaires, la crise contemporaine de l'expérience en contexte médiatique grâce aux séductions d'un réalisme viscéral dans la peinture d'un monde caché :

Ce dont parle son livre, ce n'est pas seulement, et peut-être même pas principalement, de la terrible réalité de la camorra, mais plutôt de notre besoin d'y être et de notre peur de ne pas y être. Et pas seulement là où les choses se passent réellement (là où les gens choisissent, décident, risquent et souffrent, dans le monde de la *praxis* séquestré et renvoyé comme un spectacle par l'industrie culturelle) : mais dans nos vies quotidiennes, qui sont d'autant plus

⁴⁴⁶ Yves Citton, « Contre-fictions en médiocratie », *Fixxions*, n° 6, 2013, p. 132.

⁴⁴⁷ Philippe Daros et Florence Olivier, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁴⁸ Gianluigi Simonetti, « Gli effetti di realtà. Un bilancio della narrativa italiana di questi anni », *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Massa, Transeuropa, coll. « Pronto intervento », 2016, p. 149-166.

⁴⁴⁹ Gianluigi Simonetti, « La geste terroriste : relecture des années de plomb dans le roman italien contemporain », *op. cit.*, p. 139.

abstraites, informes et insaisissables qu'elles prétendent être concrètes. Si son "j'y étais" nous passionne, c'est qu'il fait contrepoids à notre "je n'y étais pas"⁴⁵⁰.

Arturo Mazarrella dénonce un recours aux images extrêmes confortant un « culte de l'évidence » [*culto dell'evidenzia*], associé à une défense de valeurs esthétiques et morales consensuelles dont la valeur mobilisatrice pose question⁴⁵¹. Accusé par des sociologues, des philosophes et des critiques littéraires de plaquer sur la réalité napolitaine des filtres spectaculaires dignes de cette « épopée bon marché », Saviano, paradoxalement, s'était précisément inscrit en faux contre l'esthétique postmoderne et prétendait, avec *Gomorra*, revenir à une réalité à laquelle la littérature italienne avait selon lui tourné le dos. Son « plaidoyer » pour une relance de la lutte contre la mafia dans un territoire dont les activités mafieuses n'avaient pas, jusqu'ici, bénéficié de l'attention politique et médiatique qu'elles ont eu en Sicile⁴⁵², est aussi une protestation contre le désengagement de la littérature italienne contemporaine. En ce sens, les circonstances ultérieures à la publication du livre, dont les menaces de mort dont fit l'objet l'auteur, consolident l'autorité de Saviano sur le plan moral et sur le plan littéraire, puisqu'elles lui permettent d'affirmer la nécessité d'une littérature aux prises avec les problématiques sociales du temps. D'où l'intérêt, dans l'Italie des années Berlusconi, que suscite cette profession d'engagement chez la critique littéraire et universitaire, qui n'hésite pas à reprendre les postulats de Saviano. Dans le dossier consacré à *Gomorra* de la revue littéraire *Allegoria*, Raffaele Donnarumma lit dans l'enquête de Saviano l'exigence morale d'un rapport direct à la réalité la plus urgente, en rupture absolue avec l'esprit postmoderne :

Gomorra (2006) est une reconstruction exacte des affaires et des mécanismes de la criminalité organisée napolitaine, mais c'est aussi un récit ; une narration avec un personnage qui dit « je », mais, au sens propre, ni une autobiographie ni un roman. Saviano transforme le

⁴⁵⁰ « Cio di cui il suo libro parla non è solo e forse non è nemmeno in primo luogo la realtà terribile della camorra, quanto piuttosto il nostro bisogno di esserci e la nostra paura di non esserci. E non solo là dove le cose accadono davvero (là dove si sceglie, si rischia e si soffre, nel mondo della prassi sequestrato e restituito come spettacolo dall'industria culturale): ma nella nostra vita di ogni giorno, tanto più astratta, informe e inafferrabile quanto più ci si spaccia per concreta. Se ci appassioniamo al suo "Io c'ero", e perché fa da contraltare al nostro "Io non c'ero". » Daniele Giglioli, *Senza trauma: scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 61.

⁴⁵¹ Arturo Mazarrella, *Politiche dell'irrealtà: scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib*, Turin, Bollati Boringhieri, 2011, 116 p. Sur les valeurs mobilisées par Saviano dans sa dénonciation, voir notre chapitre 8, *infra*.

⁴⁵² Marcella Marmo, « La camorra comme Gomorrhe », *La Vie des idées*, mai 2005. En ligne : <https://laviedesidees.fr/La-camorra-comme-Gomorrhe.html>, consulté le 10 décembre 2021.

reportage en une histoire dont le fonctionnement repose sur le montage de scènes mémorables, sans continuité ; mais sa première intention consiste à rompre la rhétorique de la transformation de tous les discours en fiction. [...] Ce sont des pages comme celles-là qui révèlent, de la façon la plus explicite, que le postmodernisme a perdu son hégémonie : il a été balayé par l'urgence de questions qui n'admettent ni délai, ni ironie, ni travestissement⁴⁵³.

Pour le critique littéraire italien Raffaello Palumbo Mosca, *Gomorra* emblématise le rôle que la non-fiction aurait à jouer dans l'effort d'atteindre un « horizon de vérité » [*orizzone di verità*] sur son référent, « opposé aux mécanismes d'esthétisation et d'évacuation du réel mis en œuvre par les médias d'information de masse⁴⁵⁴ ». Enfin, pour la critique italienne Carla Benedetti, l'intérêt principal de ce livre reposerait sur sa force « illocutoire » : en abolissant les frontières entre récit de reportage, témoignage et roman, Saviano aurait reconquis la force perdue du verbe littéraire, dans un dépassement des apories du postmodernisme doublé d'une reconquête du droit de l'intellectuel-écrivain à intervenir sur l'arène des questions politiques⁴⁵⁵. La réception du récit-enquête hybride en général, et de *Gomorra* en particulier, doit donc beaucoup à des préoccupations spécifiques à l'Italie des années 2000 sur la valence politique de la littérature et la « déréalisation » engendrée par les médias aux temps de la « politique-spectacle » de Berlusconi.

On peut ainsi comprendre l'intérêt suscité par une écriture comme celle de Saviano, qui associe à la dramaturgie de l'enquête la mise en scène d'une véritable obsession pour le réel. Cela passe, tout d'abord, par la dramatisation, probablement fictionnelle, des gestes de captation et d'enregistrement du réel, afin de motiver la présence de certains témoignages dans le récit. Dans

⁴⁵³ « [...] *Gomorra* (2006) è una ricostruzione esatta degli affari e dei meccanismi della criminalità organizzata napoletana, ma anche un racconto; una narrazione con un personaggio che dice io ma, propriamente, non un'autobiografia né un romanzo. Saviano trasforma il reportage in una storia che funziona per scene memorabili, montate senza continuità; ma il suo intento primo è rompere la retorica della tra-sformazione di ogni discorso in fiction. [...] Sono pagine come queste a rivelare nel modo più esplicito che il po-stmoderno ha perduto la sua egemonia: esso è spazzato via dall'urgenza di questioni che non ammettono dilazioni, ironie, travestimenti. » Raffaele Donnarumma, « Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi », *Allegoria*, n° 57, 2008, p. 26-54.

⁴⁵⁴ « opposto ai meccanismi di estetizzazione e svuotamento del reale promossi dai mezzi di informazione di massa ». Raffaello Palumbo Mosca, « Prima e dopo *Gomorra*. Non-fiction novel e impegno », dans Pierpaolo Antonello et Florian Mussnug (dir.), *Postmodern "Impegno": ethics and commitment in contemporary Italian culture*, Oxford, Peter Lang, coll. « Italian modernities », 2009, p. 313.

⁴⁵⁵ Carla Benedetti, Franco Petroni, Gilda Policastro, et al., « Roberto Saviano, *Gomorra* », *Allegoria*, n° 57, 2006, p. 173-195.

la scène suivante, le narrateur engage la conversation avec des jeunes employés des clans et, dans un geste qu'il déclare irréfléchi, il les invite à parler dans un magnétophone :

C'est à ce moment que j'ai fait un geste qui aurait pu me valoir une sévère correction, mais je sentais que je pouvais me le permettre, car je n'avais face à moi que des gamins. Qui portaient des plaques de plomb, certes, mais des gamins tout de même. J'ai posé un magnétophone sur la table et, d'une voix forte, je me suis adressé à tout le groupe, en essayant de croiser le regard de chacun d'eux : « Allez, parlez là-dedans, dites ce que vous voulez... » Personne n'a été surpris par mon geste, personne n'a eu l'impression de se trouver face à un flic ou à un journaliste. Quelques-uns ont hurlé des insultes dans le magnétophone, puis l'un d'eux, encouragé par mes questions, a commencé à raconter sa « carrière ». Comme s'il n'avait attendu que ça. (*Gomorra*, 171-172)

Outre l'intérêt qu'il porte aux histoires des jeunes camorristes et aux expériences de la marge, le narrateur de *Gomorra* entretient une pulsion scopique tout au long du récit, comme s'il devait voir par lui-même :

Je m'étais retrouvé là non par hasard, mais parce que j'avais la présomption de croire qu'en respirant l'haleine du réel, chaude et aussi authentique que possible, on pouvait arriver à comprendre.

Cette obsession du réel se retrouve dans tous les chapitres de *Gomorra*. La scène du début du chapitre « Kalachnikov », chargée de connotations sexuelles, où le narrateur se blesse le doigt en tâtant l'orifice causé par un impact de balle sur une vitre en verre⁴⁵⁶, est emblématique d'une volonté d'annuler la médiation de la trace, comme s'il fallait absolument se blesser au contact de la réalité. Il importe d'opposer cette blessure à celle du narrateur de *Contrabando*, où la main blessée symbolisait une difficulté à écrire la violence. Dans le récit non-fictionnel, en revanche, cette blessure symbolise le désir d'un contact immédiat avec la réalité. L'image du doigt se coupant sur le verre effilé reflète, en symétrie inverse, la métaphore de la « lame de l'écriture »

⁴⁵⁶ « J'ai passé les doigts sur la surface. J'ai même fermé les yeux. Je faisais glisser le bout de l'index de haut en bas et, au niveau du trou, l'ongle s'enfonçait à moitié. Je faisais ça sur toutes les vitrines. Parfois le bout du doigt entraînait tout entier, parfois la moitié seulement. Puis je faisais la même chose, mais plus vite : je caressais la surface comme si mon doigt était une sorte de ver surexcité qui entraînait et sortait, franchissant les trous à toute vitesse. Jusqu'à ce que je me coupe profondément. J'ai alors continué à frotter mon doigt sur la vitre, laissant une trace aqueuse et pourpre. J'ai ouvert les yeux. Une douleur sournoise, instantanée. Le trou s'était rempli de sang. J'ai cessé mes idioties et léché la plaie. » (*Gomorra*, 247)

dans le passage où le narrateur s'interroge sur les pouvoirs de la parole à changer le réel. Ces images, reflets de la poésie réaliste de l'auteur, s'associent à une rhétorique de l'engagement sur laquelle nous serons amenés à revenir. Saviano cherche à persuader le lecteur de la possibilité de rejoindre un « réel » extérieur à la représentation textuelle. Outre que ce « réel » se confond souvent avec la matière, le pouvoir et la mort, soit à tout ce qui fait obstacle à l'expression verbale, la conception du « réalisme » chez Saviano s'avère beaucoup plus proche de la notion traditionnelle, qui postule un réel en dehors de la représentation, que du réalisme documentaire, caractérisé par l'attention aux médiations qui permettent d'avoir accès à ce réel⁴⁵⁷.

Le précédent des avant-gardes : Nanni Balestrini et Sandokan

Cette conception du réalisme comme « retour » aux problématiques politiques ne doit pas faire oublier la préoccupation constante des auteurs italiens pour la réalité politique et sociale, du vérisme de la fin du XIX^e siècle au réalisme documentaire contemporain, en passant par le néoréalisme au cinéma et par les expérimentations formelles de l'avant-garde littéraire à la fin des années 1960. *Sandokan*, paru deux ans après *Gomorra*, reprend et actualise ces expérimentations pour en éprouver la valeur et l'efficacité. On peut ainsi comparer la poétisation de la chronique chez Lolita Bosch aux réagencements stylistiques et typographiques du matériau testimonial par Balestrini. Pour commencer, Balestrini refuse de donner à son œuvre une étiquette générique stable. Il intitule son roman *Storia di camorra* [Une histoire de camorra⁴⁵⁸], en jouant, grâce à la suppression des articles, sur l'équivoque du sens du mot « histoire » comme récit ou comme discipline historique. Enfin, le roman *Sandokan* de Nanni Balestrini – en réalité le témoignage authentique d'un habitant de la région de Casal di Principe retranscrit par l'auteur sous forme de

⁴⁵⁷ La différence entre les deux types de réalisme est précisée dans l'article de Marie-Jeanne Zenetti intitulé : « L'effet de document : diffractions d'un réalisme contemporain ». Marie-Jeanne Zenetti définit « l'effet de document » comme une variation de « l'effet de réel » défini par Roland Barthes dans son article du même titre de 1968. « L'effet de document » serait caractéristique d'une évolution contemporaine de la conception du réalisme au moment du tournant documentaire : « La focale semble ainsi s'être déplacée d'un réel entendu comme un dehors de la représentation, qui existerait en soi, aux gestes et aux artefacts qui nous permettent d'y avoir accès. » Le pacte de référentialité caractéristique du réalisme se fonde sur le recours à la forme-document. Marie-Jeanne Zenetti, « L'effet de document : diffractions d'un réalisme contemporain », dans Aline Caillet et Frédéric Pouillaude (dir.), *Un art documentaire : enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Aestetica », 2017, p. 68.

⁴⁵⁸ D'après la traduction française choisie par Ada Tosatti pour les éditions Entremonde.

prose poétique – conjugue le projet d’une écriture de l’histoire, au prisme du témoignage, et le déploiement d’une prose poétique. Ce que met en exergue le mot « *storia* » sans déterminant, ce serait à la fois le caractère ordinaire et l’exemplarité du témoignage anonyme que le récit donne à lire : le récit d’une destinée singulière (une « histoire ») enchâssée dans l’Histoire collective du sud de l’Italie, marquée du sceau de l’expansion camorriste.

Il s’agit là d’une pratique romanesque tout à fait propre à Balestrini : il l’avait déjà mise en œuvre en 1971, dans un roman à la première personne, *Nous voulons tout*, témoignage sur les grèves ouvrières chez FIAT à la fin des années 1960⁴⁵⁹. La forme de *Sandokan* et son dispositif énonciatif rappellent aussi le *testimonio*, bien que la présence du médiateur lettré se limite à la figuration du nom d’auteur sur la page de couverture. S’il nous faudra étudier plus loin d’autres enjeux esthétiques et politiques de cet usage de la première personne, ancré dans la pratique du témoignage, la construction de *Sandokan*, sur le mode des « vies parallèles », permet à Balestrini de proposer un point de vue critique sur la camorra ainsi que sur l’extension de ses sphères de complicité. Ce dispositif en miroir, qui met en valeur un point de vue interne à la réalité sociale de la Campanie, souligne l’importance d’une expérience subalterne ignorée par les discours politiques et les médias traduit l’intérêt de Balestrini pour les victimes de la mafia plutôt que pour les chefs criminels⁴⁶⁰. La recomposition des faits, à travers le découpage chronologique et thématique des chapitres, permet à Balestrini de relater son « histoire de camorra » en suivant une progression thématique signifiante. *Sandokan* commence, paradoxalement, par le récit par la chute du parrain, avec le récit de son arrestation. Il accompagne ensuite son ascension violente vers le sommet de la camorra, et fait concorder sa montée au faîte de de l’organisation (« La victoire de Sandokan ») avec une évocation des morts causées par les incessants règlements de compte (« La morgue »).

Balestrini associe aussi le témoignage à un travail formel très poussé sur le rythme et la composition textuelle. Comme on l’a déjà vu plus haut, la matière testimoniale est recomposée en unité de longueur à peu près égale, que la critique a appelées « laisses » en référence au style

⁴⁵⁹ Nanni Balestrini, *Nous voulons tout*, traduit par Pascale Budillon-Puma, Genève, Entremonde, 2012.

⁴⁶⁰ Le modèle choisi par Balestrini s’avère aussi très proche de celui du « greffier » chez Rascón Banda, puisque le roman est issu du geste de transcription d’une voix subalterne. Comme dans *Contrabando*, la disparition de la mention « roman » permet une mise en suspens de la littérature, l’auteur prétendant évacuer toute marque de littérarité dans son œuvre.

épique des chansons de geste⁴⁶¹. Dans le chapitre 1, l'usage des techniques du *cut-up* et du montage, qui font du roman un collage de plusieurs discours politiques et médiatiques, se rapproche de la poétique des formes littéraires produites par collages textuels et iconographiques que Marie-Jeanne Zenetti a proposé de définir comme « factographies⁴⁶² ». Ces œuvres ont recours à des techniques de « captation » et de « réagencement » des données factuelles. Ainsi, comme dans *Campos de amapola*, dans *Sandokan* « [l]e principe qui préside à l'écriture n'est donc pas celui de la *composition* narrative, mais celui de la *recomposition*⁴⁶³. » . Ce procédé, déjà employé dans d'autres œuvres comme *La violence illustrée*, permet de « mettre à mal la consommation passive » du fait divers en « suscit[ant] une prise de conscience critique de la part du lecteur », comme l'écrit Ada Tosatti⁴⁶⁴. L'incipit surexpose le spectacle morcelé de la victoire de l'État de droit et la déchéance de Francesco Schiavone, pour mieux mettre en perspective la violence quotidienne, ignorée par les médias, dans cette région de la Campanie. Ainsi, l'écriture de l'histoire, qui relativise les versions officielles et médiatiques en rendant leur place aux « mémoires possibles » de la guerre contre le narcotrafic, l'enquête au cœur des rouages économiques du capitalisme et des espaces contrôlés par la camorra, et enfin le témoignage d'un habitant de ces zones sous contrôle mafieux, marginalisées politiquement et économiquement, fonctionnent comme autant de manières possibles de renvoyer le lecteur à une réalité méconnue ou occultée de l'histoire immédiate de l'Italie et du Mexique, en contournant l'invisibilité et l'ignorance qui peuvent entourer ces phénomènes.

⁴⁶¹ C'est le critique italien Mario Spinella qui propose, le premier, de qualifier les paragraphes des textes en prose de Balestrini en « laisses », à partir d'une comparaison de ces romans avec la chanson de geste médiévale. L'appellation fait depuis autorité. Voir Mario Spinella, *loc. cit.*

⁴⁶² Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littérature, histoire, politique », n° 12, 2014, 378 p.; Marie-Jeanne Zenetti, « Factographies », *op. cit.*

⁴⁶³ Marie-Jeanne Zenetti, « Factographies », *op. cit.*, paragr. 4. En ligne : <http://books.openedition.org/pur/56127>, consulté le 23 février 2022.

⁴⁶⁴ Ada Tosatti, « Fragments d'un discours politique. *La violenza illustrata* de Nanni Balestrini », *Arzanà. Cahiers de littérature médiévale italienne*, n° 15, avril 2012, p. 208.

4. Le prisme allégorique dans *Malacarne* et *Les Travaux du Royaume*

4.1. Le détour allégorique comme refus du réalisme

Dans d'autres romans du corpus, le détour allégorique permet aux auteurs de délier les significations de leurs œuvres de fiction d'une lecture purement référentielle. Le retraitement d'une actualité violente par la caricature, le grotesque ou la fable initiatique, qui peut impliquer l'usage de signes et de conventions rattachées à la culture populaire⁴⁶⁵, traduit la volonté des auteurs d'élargir la transcription de l'histoire à une réflexion d'ordre beaucoup plus général. L'écriture fictionnelle implique, dans une certaine mesure, une simplification de la réalité. Dans *L'Acte de lecture*, Wolfgang Iser rappelle que les textes de fiction sont « des systèmes dans lesquels la contingence et la complexité du monde sont réduites et qui présentent une construction spécifique du sens du monde⁴⁶⁶. » Mais cette simplification apparente permet de construire des objets et des situations à valeur allégorique, qui rayonnent dans leur polysémie.

Issue de la rhétorique antique, la notion d'allégorie désigne un discours structuré par une suite de métaphores, dont la forme la plus connue est la personnification d'entités abstraites comme les arts, la vertu ou la philosophie. C'est avec les Pères de l'Église que la notion d'allégorie acquiert, dans le cadre de la lecture de l'Ancien Testament, la signification de sens second ou caché⁴⁶⁷. Dévaluée par la tradition poétique et critique de la modernité, l'allégorie fait aujourd'hui l'objet d'un regain d'intérêt de la part des chercheurs et des écrivains. Des conceptualisations plus souples de l'allégorie permettent aujourd'hui d'envisager cette figure comme un instrument de déstabilisation du sens aux effets visionnaires souvent puissants, loin de la représentation figée que l'allégorie avait acquises à la fin de l'âge classique⁴⁶⁸.

⁴⁶⁵ Nous reviendrons sur ce point dans la troisième partie.

⁴⁶⁶ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*, traduit par Evelyne Sznycer, Sprimont, Pierre Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1976, p. 131.

⁴⁶⁷ François Trémoières, *ALLÉGORIE, notion d'*, Encyclopædia Universalis. En ligne : <http://www.universalis.edu.com/encyclopedie/allegorie-notion-d/>, consulté le 12 juillet 2022.

⁴⁶⁸ Nicolas Surlapierre et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *op. cit.*

Le traitement allégorique de l'actualité permet de creuser les significations des exemples concrets offerts par la chronique mafieuse, trop souvent simplificatrice. Cette dimension allégorique n'est pas absente des récits hybrides du corpus. Comme nous nous le verrons de façon plus détaillée dans la deuxième partie, le défi que pose la figuration d'un phénomène social aussi complexe que le crime organisé rend nécessaire la médiation d'images susceptibles de figurer des processus qui résistent à la description⁴⁶⁹. Comme nous l'avons vu plus haut, dans *Campos de amapola* de Lolita Bosch l'image de la fleur de pavot offre un symbole du narcotraffic en même temps qu'une métaphore de l'histoire du Mexique. Cette fleur est aussi l'image de la structure en cinq parties du texte et renvoie au lecteur l'image idéale d'une communauté refondée par la lecture et le dialogue (la fleur rouge sang du narcotraffic devenant à la fin du livre la graine à partir de laquelle peuvent germer de nouveaux possibles). Le motif de la « contagion », dans le roman du même titre de Siti, s'applique aussi bien à la description du fonctionnement de l'économie informelle des *borgate* qu'à l'expérience du narrateur immergé dans le milieu dont il cherche à s'imprégner : « plus qu'un enseignement ce fut une contagion : [...] les bacilles se sont infiltrés dans mon sang. » (*Contagion*, 284) L'étude qu'Emmanuel Bouju consacre aux figures de la contamination met aussi en évidence un principe de « contagion » hypertextuelle, à travers de subtils jeux d'échos intertextuels et d'allusions à la plus grande tradition littéraire italienne (Sciascia, Pasolini, Calvino...) sur lesquels nous reviendrons. Images du crime organisé et images autoréflexives de la structure du texte, ces métaphores, nous y reviendrons plus loin, tiennent à chaque fois lieu de *pharmakon* : elles figurent le mal à combattre, tout en fournissant à l'écriture un modèle.

Mais ce recours ponctuel à la métaphore peut être distingué des cas où la clé de lecture allégorique est livrée dès le début du récit. Dans *Malacarne* et *Les Travaux du Royaume*, le traitement décalé ou métaphorisé des problématiques criminelles signale de façon encore plus explicite la dimension allégorique des textes. Dans *Malacarne*, la reprise du *topos* sicilien s'avère conforme à la

⁴⁶⁹ Pierluigi Pellini démontre par exemple que dans *Gomorra*, l'intertextualité biblique et le recours systématique aux hyperboles invite le lecteur à superposer à la lecture référentielle « une interprétation allégorique, qui verrait dans la force envahissante des affaires criminelles, dans leur rayonnement planétaire, une image visionnaire du triomphe d'un marché sans règles, dans le sillage de la thématique typiquement postmoderniste du complot universel. » Pierluigi Pellini, *op. cit.*, p. 145. Nous reviendrons, dans le chapitre 6, sur les images de la décharge et du labyrinthe comme métaphores de la débâcle sociale et économique et de la dissémination des ramifications mafieuses dans le tissu de l'économie légale.

tradition littéraire d'une « Sicile comme métaphore » des violences et des abus de pouvoir partout dans le monde, pour reprendre la célèbre expression de Leonardo Sciascia⁴⁷⁰. Elle permet à Calaciura de parler, à travers la mafia, d'une violence universelle qui traverse le temps. À propos des *Travaux du Royaume*, Françoise Aubès, Marie-Madeleine Gladieu et Sébastien Rutés reprennent à Claude Fell et Claude Cymerman⁴⁷¹ l'idée d'une « symbolisation des fictions » pour décrire la capacité des fictions à métaphoriser une situation historique concrète, à travers un « processus d'allégorisation qui vise l'universalité et l'atemporalité⁴⁷². »

4.2. La transfiguration de l'histoire dans *Malacarne*

La figure de l'allégorie est mobilisée chez Calaciura sous la forme d'une prosopopée de la mafia. La confession du petit délinquant [*malacarne*] n'est pas un récit de vie autobiographique, mais embrasse un demi-siècle de l'histoire de la mafia, depuis la Seconde guerre mondiale aux Maxiproccès de Palerme. Cette histoire racontée du point de vue du mafieux ne prétend à aucune objectivité, puisqu'elle est précisément grandie et déformée par la perception mythique que la mafia a d'elle-même :

[N]otre horloge s'était arrêtée bien des siècles auparavant et nous vivions dans des siècles d'inexistence, parce qu'il nous avait vus, monsieur le juge, et c'était encore nous qui tissions la trame du monde, avec les méthodes de notre infamie séculaire, avec les cicatrices balafrees dans les rixes, nos combines de survie [...] (*Malacarne*, 149)

Calaciura articule cette représentation transfigurée de la mafia à des questions métaphysiques ayant trait à la propension de l'être humain à la violence, à l'éternel retour de l'Histoire et au désespoir que produit l'absence de transcendance. La mafia n'apparaît donc pas uniquement dans le texte comme sujet d'actualité ou comme un protagoniste obscur et méconnu de l'histoire italienne. Grâce à l'opération romanesque qui la convertit d'*objet* d'histoire en *sujet* de parole, la mafia que Calaciura fait parler exprime plutôt une conscience singulière de l'Histoire comme répétition tragique :

⁴⁷⁰ Leonardo Sciascia et Marcelle Padovani, *La Sicile comme métaphore : conversations en italien avec Marcelle Padovani*, Paris, Stock, 1979, 187 p.

⁴⁷¹ Claude Cymerman et Claude Fell, *op. cit.*, p. 62.

⁴⁷² Françoise Aubès, Marie-Madeleine Gladieu et Sébastien Rutés, *op. cit.*, p. 94.

Nous continuâmes à redescendre l'échelle du temps, monsieur le juge [...]. Nous remontâmes jusqu'au pacte scélérat des morts bibliques, et encore au-delà, avec un effort de mémoire qui nous ramena nouveau-nés pieds nus dans le ventre de nos mères [...] jusqu'à la préhistoire de notre espèce phénicienne de peuples envahisseurs, aux hommes en turban qui commerçaient avec les juifs levantins [...] Nous reconnûmes nos ancêtres de croisements de race, moitié wisigoths moitié byzantins, et nous étions remontés si avant dans le temps que nous découvrîmes notre ville comme nous ne l'avions jamais connue [...] Et nous repartîmes en avant, monsieur le juge, relisant notre histoire jour après jour, dans la certitude d'avoir saisi, d'avoir compris la répétitivité sans issue des cycles, le sens même de l'histoire des hommes qui avance sur la pointe du couteau et sur le calcul d'un profit à moindre coût. (*Malacarne*, 114-116)

L'abstraction des instances énonciatives, à savoir le « nous » du narrateur et l'appellation « monsieur le juge » qui désigne le narrataire, permet encore d'élargir le sens du roman à un niveau métaphysique : à travers la prosopopée de la mafia, c'est toute une communauté humaine de laissés-pour-compte et de marginaux qui semble s'adresser à un Juge suprême pour lui demander des comptes sur sa propre violence et exiger qu'il leur donne la réponse à « l'énigme de [leur] destin » (*Malacarne*, 19). La mafia en vient à symboliser la forme extrême d'une condition humaine insoutenable, orpheline de la transcendance, vouée à des cycles infinis de destructions et de renaissances. Le dessein allégorique du roman apparaît encore dans le paragraphe suivant, pourvu d'une fonction de commentaire métatextuel :

Nous nous sentions des instruments, les roues dentées du destin déjà écrit du moment qu'il n'en existait pas d'autre, responsables du dessein universel et encore illisible car il avait besoin des temps longs et du mythe, des métamorphoses d'une époque. (*Malacarne*, 150)

Loin de figer leur objet en stéréotype réducteur, ces représentations transfigurées du pouvoir criminel, grâce à la richesse des métaphores, se prêtent à des lectures variées et constituent un réservoir inépuisable de significations susceptibles de valoir au-delà du contexte qui leur a donné naissance. Cette transfiguration permet de désencombrer la fable de matériaux factuels qui pourraient en restreindre la portée. On peut l'interpréter comme une tentative de déchiffrer, comme l'écrit Calaciura, « [l]es métamorphoses d'une époque », en scrutant à travers un prisme allégorique les mécanismes universels du pouvoir et de la perpétuation de la violence. Ce que la fable met en évidence, tout en l'exorcisant à travers le lyrisme de la fiction, c'est le pouvoir d'un crime organisé qui figure aussi, dans le roman, en tant que symbole de dérives

beaucoup plus vastes de nos systèmes politiques et économiques⁴⁷³. C'est par ces moyens que les fictions commentées ici nous semblent échapper aux reproches « d'escapisme » ou de poétisation du crime organisé. À l'élucidation d'une condition marquée par la sujétion, la violence, l'abus de pouvoir, l'éclatement de toute forme d'autorité symbolique susceptible d'ordonner un monde commun, le romancier associe l'invention d'une forme littéraire nouvelle, déprise des contraintes de l'urgence mais entretenant toujours un lien avec une situation historique et politique concrète.

4.3. La polysémie des Travaux du Royaume

Rien ne semble plus éloigné de *Malacarne* que la sobriété stylistique du roman de Herrera. *Les Travaux du Royaume* est une fable racontée à la troisième personne dont l'originalité tient à un traitement singulier de l'espace romanesque. Herrera donne à analyser les lieux en fonction de leur rôle dans la trame et de leur dimension symbolique, davantage qu'en référence à des *realia*. Ainsi, « [...] le Palais [...] symbolise l'espace national pour le donner à interpréter hors de tout réalisme⁴⁷⁴. » Et les narcotrafiquants représentés dans le roman servent à l'auteur de prétexte pour interroger, à travers qu'il appelle des « archétypes actualisés », la problématique transhistorique de la violence des élites :

À une époque où les institutions génèrent autant de conflits qu'elles n'en résolvent, ou ne gèrent les conflits qu'en fonction des autres priorités de l'agenda des puissants, on a tendance à attribuer des pouvoirs extraordinaires à ceux qui se fraient un chemin en dehors des règles, et cela ne s'applique pas seulement au crime organisé. Ainsi, ces archétypes actualisés servent

⁴⁷³ Le parallèle que Bruno Blanckeman établit entre les fictions contemporaines et la forme de l'épopée peut aussi éclairer le fonctionnement de *Malacarne* : « Il ne s'agit pas d'ajouter des images horribles ou pathétiques aux images dont nos yeux saturés de reportages débordent, mais de dégager simultanément l'actualité politique et l'empreinte anthropologique d'une situation donnée : considérer ce que la langue des médias nomme pauvrement un phénomène de société comme une question de civilisation. [...] Cette inscription de l'événement dans une mémoire ouverte, le texte ne cesse de la penser en jouant littérairement avec des identifiants anciens, composition qui emprunte ses motifs à la tragédie ou à la statuaire comme aux récits d'épopée, liant ainsi la question du droit, du juste, du légitime, du politique, fondatrice de la tragédie antique, à celle de la fuite, de l'errance, de la lutte pour la survie, récurrente dans les épopées. » Bruno Blanckeman, « L'écrivain impliqué : écrire (dans) la cité », dans Barbara Havercroft et Bruno Blanckeman (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle : Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Fiction/Non fiction XXI », 2017, p. 74.

⁴⁷⁴ Françoise Aubès, Marie-Madeleine Gladieu et Sébastien Rutés, *op. cit.*, p. 94.

à discuter du fonctionnement des élites. Le fait de m’inspirer de celles-ci m’a paradoxalement permis de relier les problèmes actuels à des impulsions ancestrales⁴⁷⁵.

Oswaldo Zavala déplore que le roman de Herrera dépeigne le narcotrafic sous un jour abstrait et monstrueux, et considère que la peinture du narcotrafic s’y conforme aux stéréotypes du discours officiel⁴⁷⁶. Cette approche semble peu pertinente car elle néglige, précisément, la dimension allégorique revendiquée par l’auteur des *Travaux du Royaume*. Herrera cherche justement à réinterpréter les réalités dont il parle depuis le symbolique, tout en évitant une surdétermination du sens de son œuvre par l’actualité – détermination à laquelle le roman, classé par la critique universitaire parmi les œuvres représentatives de la « narcolittérature », n’a pourtant pas échappé. Là où Herrera élargit le spectre des significations possibles de son récit, l’interprétation strictement contextuelle d’Oswaldo Zavala referme le sens de la fable sur l’idée d’une adhésion inconsciente de l’auteur au discours officiel sur le narcotrafic. La référence au narcotrafic s’avère *in fine* secondaire par rapport à l’enjeu principal du livre : l’élucidation romanesque de rapports transhistoriques entre le pouvoir et sa représentation artistique⁴⁷⁷. Les lectures comme celles d’Oswaldo Zavala nous semblent relever de ce que Hans Robert Jauss

⁴⁷⁵ « Esta es una novela que está hablando de la realidad pero no en el sentido en que sea un reflejo o una representación fiel de ella, el asunto del narcotráfico es el medio por el cual se habla de temas que no se limitan a una época o un lugar específico. Para mucha gente, se ha ido creando últimamente una mitología en torno a los capos del narcotráfico; pero las historias de narcotraficantes son una actualización de los códigos por medio de los cuales seguimos reproduciendo los mitos. De ahí la fuerza que llegan a cobrar algunas figuras y la facilidad con que se repiten sus hazañas, por más disparatadas que puedan sonar. En una era en la que las instituciones generan tantos conflictos como los que resuelven, o que sólo atinan a administrar los conflictos en función de otras prioridades en la agenda de los poderosos, existe la tendencia a atribuir facultades extraordinarias a aquellos sujetos que se labran un camino por fuera de las normas, y esto se aplica no sólo al crimen organizado. Así, estos arquetipos actualizados sirven para discurrir sobre el funcionamiento de las elites. Acudir a ellos, paradójicamente, me permitió conectar problemas actuales con pulsiones ancestrales. » Rubén Arribas et Yuri Herrera, *loc. cit.*

⁴⁷⁶ Oswaldo Zavala, « Imagining the U.S.-Mexico Drug War », *loc. cit.*

⁴⁷⁷ Avant d’être lu comme un récit du narcotrafic, à la lumière de l’actualité violente des dernières années, lors de sa parution en 2004 ce roman a été lu comme une satire de la corruption de l’appareil d’État mexicain – et non du narcotrafic –, comme le montre la lecture qu’en proposait à l’époque pour *La Jornada* l’écrivaine mexicaine Elena Poniatowska : « *Les Travaux du Royaume* est une critique sociale et son contenu est absolument politique. Il s’agit d’une dénonciation directe de la dictature déguisée issue de la Révolution, que nous subissons depuis plus de soixante-dix ans, la dictature du PRI et sa manière si efficace de consolider la corruption. » [Trabajos del reino es una crítica social y su contenido resulta absolutamente político. Es una denuncia directa de la dictadura disfrazada surgida a raíz de la Revolución, que hemos padecido durante más de setenta años, la dictadura del PRI y su forma tan eficaz de consolidar la corrupción.]. Elena Poniatowska, « Trabajos del reino, libro del escritor Yuri Herrera », *La Jornada*, 5 décembre 2004.

appelle la « première lecture » : elles sont justement ancrées dans un contexte politique qui oriente la réception du texte et à partir duquel ses enjeux sont déchiffrés.

L'inévitable lecture contextuelle n'interdit pas pour autant d'autres interprétations moins immédiates et plus généralisantes : s'il est incontestablement une satire du pouvoir au Mexique, le roman propose aussi, simultanément, une réflexion sur le rapport entre pouvoir et représentation, ainsi qu'une réflexion philosophique sur l'État, la loi et le droit. Avec son héros orphelin et naïf, ce roman initiatique autorise de nombreuses lectures (politiques, métaphysiques et psychanalytiques), tout en jouant de façon littéraire d'un intertexte très riche, aussi bien philosophique que littéraire, du conte de fées au *corrido* en passant par la mythologie précolombienne. Ivonne Sánchez Becerril insiste très justement, à cet égard, sur la simultanéité des références convoquées par Yuri Herrera, aucune ne prenant le pas sur l'autre puisque son travail « se nourrit aussi bien de l'horizon immédiat que de constantes historiques et littéraires⁴⁷⁸ ». L'allégorie permet de circuler entre différents niveaux de lecture, ce qui garantit l'ouverture du sens de la fable à des significations plus vastes, et sa capacité à résister à l'épreuve du temps, au-delà de l'anecdote.

Ce travail d'effacement des références politiques et de mobilisation de l'intertextualité s'associe à l'affirmation d'une éthique romanesque, dont les valeurs sont énoncées à la fin du récit :

Dire quelque chose, rêve, cruche, terre, percussion.

Dire n'importe quoi.

Écouter l'addition de tous les silences.

Nommer la largesse prometteuse.

Puis se taire. (TR, 99)

La poétique de l'allusion à laquelle renvoie ce programme esthétique peut être liée au refus du sensationnalisme médiatique qui entoure le narcotraffic au Mexique. Nous verrons d'ailleurs, dans les chapitres suivants, quel jeu nos auteurs ménagent avec les clichés de la presse, Herrera opposant au « bruit » médiatique la musicalité d'une prose lyrique qui sait jouer des silences et de l'obliquité. Il convient aussi de mentionner l'importance du motif de la « caresse »

⁴⁷⁸ « Se nutre tanto del horizonte inmediato como de las constantes históricas y literarias. » Ivonne Sánchez Becerril, « No por taparse los ojos las cosas desaparecen. La obra cuentística de Yuri Herrera », *De la alegoría a la palabra: El reino de Yuri Herrera*, Mexico D.F., Universidad Nacional Autónoma de México / Proelium Editorial Virtual, coll. « ESchola », 2019, p. 131.

dans *Les Travaux du Royaume*, chaque fois qu'il est fait mention de l'écriture. En découvrant la lecture des œuvres littéraires, le chanteur se fait la réflexion suivante sur les mots :

Ils ne sont pas seulement là pour amuser le regard et nourrir l'oreille. Ils sont une lumière constante. Ils sont un phare dont la lumière se déverse sur les pierres, à leur merci, ils sont une lanterne qui se promène, s'arrête, caresse la terre et lui révèle comment remplir pleinement le service qui lui incombe. (*TR*, 38)

Le langage est ici doté d'un pouvoir de dévoilement particulier : en effet, la « caresse » implique une esthétique de l'effleurement, mais engage aussi une éthique de la tendresse et de la douceur. Nous pouvons ainsi faire l'hypothèse que l'écriture de Herrera, en effleurant les problématiques très générales du pouvoir, de l'art et de la frontière, privilégie certaines formes de correspondances superficielles avec la réalité sociale et politique du Mexique pour élaborer des significations plus profondes que ne pourrait le faire un roman réaliste. Sans forcément faire de Herrera un « épimodern » au sens où Emmanuel Bouju théorise ce terme dans un essai du même titre⁴⁷⁹, on peut néanmoins s'appuyer sur les notions de « superficialité » et de « contact de surface » convoquées dans cet essai pour formuler l'hypothèse suivante : l'allégorie permettrait de multiplier ces « contacts de surface » avec une réalité mexicaine opaque, marquée par la violence, l'abus de pouvoir et la dissémination de la souveraineté. En somme – et pour reprendre encore les termes d'Emmanuel Bouju, la « superficialité » de tels textes serait une « vertu » qui « permet de faire apparaître en surface ce qui était caché en profondeur. [...] le jeu des citations, des allusions et des réécritures fait apparaître le discours de la littérature à la surface du texte, tout en convoquant (en provoquant), en profondeur, le commentaire du monde⁴⁸⁰. »

Conclusion

Les questions poétiques posées par l'inscription littéraire pour ainsi dire « à chaud » des crises de violence criminelle en Italie et au Mexique versent de nouvelles pièces à un dossier ouvert depuis quelques années par l'essor des formes hybrides à la charnière des XX^{ème} et XXI^{ème} siècle. C'est surtout par métaphores que se dévoile la pensée d'un contact avec l'histoire immédiate et

⁴⁷⁹ Emmanuel Bouju, *Épimodernes*, *op. cit.*

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 12.

le monde, entre la « caresse » de la fiction chez Herrera et la pénétration du réel par la « lame de l'écriture » chez Saviano. Outre le roman de non-fiction qui emprunte à la chronique et à l'écriture de l'histoire, pour en assembler les archives et les témoignages, le récit de crime organisé semble particulièrement bien accueillir la fiction « istorique », ouvrant de ce fait des perspectives énonciatives et éthiques que nous serons amenés à approfondir dans le chapitre 8 de ce travail. La transcription de l'histoire par l'allégorie est un autre mode de transposition de l'histoire immédiate privilégié par les auteurs. Il n'est d'ailleurs pas impossible de voir, dans cette écriture-là, une réminiscence des réflexions de Walter Benjamin sur l'allégorie :

Dans l'allégorie, c'est la *facies hippocratica* de l'histoire qui s'offre au regard du spectateur comme un paysage primitif pétrifié. L'histoire, dans ce qu'elle a toujours eu d'intempestif, de douloureux, d'imparfait, s'inscrit dans un visage – non : dans une tête de mort⁴⁸¹.

Mais précisément, sous quelle figure se présente cette « tête de mort » dans notre corpus ? Quelles configurations de pouvoir sont données à lire lorsqu'on parle de crime organisé, dans ces dispositifs textuels dont la complexité reflète souvent celle de leur objet ? Et quels prismes idéologiques, mais aussi théoriques et imaginaires, les auteurs emploient-ils dans leur prise en charge du phénomène ?

⁴⁸¹ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, traduit par Sibylle Muller et André Hirt, Paris, Flammarion, 1985, p. 179.

Chapitre 3 : Des prismes pour aborder l'histoire immédiate

Introduction

Les textes de notre corpus sont des œuvres plus ou moins fictionnelles qui introduisent l'actualité, le factuel : le chapitre précédent nous a permis de poser un lien l'hybridité générique, la complexité des phénomènes décrits, et l'ambition politique et éthique de ces textes. Nous avons affaire à des représentations immédiates d'espace-temps bien circonscrits, mais que complexifie une grande sophistication narrative et l'encodage de plusieurs discours dans un contexte de retour à la réalité politique et sociale. L'ouverture à l'histoire publique et l'histoire secrète de la mafia et du narcotrafic, envisagés dans leurs rapports avec l'économie et la politique, tout cela permet aux auteurs de souligner la pertinence de ces questions pour eux-mêmes et pour leur public.

La logique du crime dont rendent compte nos récits relève pour partie d'une expansion incontrôlée menant à « la débâcle des prétentions civiles de la cité⁴⁸² ». Ou, pour le dire comme Jean Baudrillard, dans *La Transparence du mal*, ces textes pourraient bien nous offrir « le miroir de notre propre disparition en tant que société politique, que les pseudo-événements « politiques » cherchent désespérément à camoufler⁴⁸³. » L'évolution de l'imaginaire du crime organisé et de sa représentation par les textes nous amène à rappeler avec Florence Olivier et Philippe Daros que

la fiction romanesque, mais aussi l'enquête et la chronique, *actualisent* le crime, interrogeant son caractère à la fois irréductible et banal tout en le dénonçant comme emblème sanglant de notre monde, et par ce geste même attestent d'une volonté de croire en l'existence d'un lien social pourtant mis à mal par le pouvoir de dissolution de cette violence⁴⁸⁴.

⁴⁸² Louise Ibañez-Drillières, « L'urbanité barbare. Ville, désert et féminicides dans l'œuvre de Roberto Bolaño », *CECIL*, n° 6, 2020.

⁴⁸³ Jean Baudrillard, *La transparence du mal: essai sur les phénomènes extrêmes*, Paris, Galilée, coll. « Collection L'Espace critique », 1990, p. 86.

⁴⁸⁴ Philippe Daros et Florence Olivier, *op. cit.*, p. 11.

Mais pour comprendre la manière dont nos récits actualisent le crime organisé, encore nous faut-il dégager les paradigmes (philosophiques, sociologiques, etc.) à partir desquels se déploient les mises en texte de ce phénomène. Or, les perspectives construites par les textes ne sont pas homogènes, notamment parce que les auteurs saisissent le crime organisé à différents moments de son histoire, et aussi parce qu'ils ne convoquent pas forcément les mêmes imaginaires et les mêmes paradigmes. Une vision commune se dégage néanmoins. Chaque texte fait en effet ressortir le caractère axiomatique du crime organisé dans l'organisation politique et économique, même si ce thème se complique dans l'économie des livres. Les auteurs explorent ici cinq dimensions de l'histoire immédiate, comme autant de « prismes » qui en structurent la compréhension. Le premier est l'exploration des angles morts de l'histoire immédiate : en palliant les oublis de la chronique et de la mémoire collective, ces textes corrigent des approximations médiatiques et politiques de leur objet, même s'il arrive que ce refoulé de la violence se manifeste de façon hallucinatoire. Dans une deuxième section, nous verrons comment les auteurs traitent l'expansion du crime organisé et le rapport entre mafias et pouvoirs officiels, pour problématiser l'inscription des mafias dans le tissu de la société légale. Nos auteurs approfondissent cette question en explorant les marges sociales et territoriales, pour scruter les « formes de vie » précaires qui les occupent. Le dernier prisme que nous avons identifié est celui d'un régime temporel paradoxal, entre accélération et dilatation du temps, précipitation vers la catastrophe et retour cyclique.

1. Les angles morts de l'histoire

1.1. Le « côté obscur » de l'histoire

Les récits du corpus investissent des franges de l'histoire de l'Italie et du Mexique ignorées ou refoulées. C'est pour explorer cette histoire secrète des équilibres politico-mafieux que nos auteurs recourent à l'hybridation entre fiction et non-fiction. Les angles morts de l'histoire des mafias sont désignés d'une façon qui met souvent en cause l'aveuglement des responsables politiques ou des médias. Le récit de crime organisé éclaire l'actualité en corrigeant l'oubli institutionnel et médiatique qui entoure certains des processus décisifs de l'histoire récente. Annick Louis montre que cette promesse d'élucidation fait toute la séduction de genre d'œuvre :

Comme si le « roman sans fiction », c'est-à-dire un roman qui se présente comme un roman sans fiction (puisque aujourd'hui la formalisation de ses traits permet une *mimesis* du genre) apportait une vérité historique ignorée, non rendue par l'histoire, que l'histoire ne parvient pas à dire, ou n'arrive pas à transmettre au grand public⁴⁸⁵.

Dans *Gomorra*, la réapparition subite de la camorra lors des *faide di Scampia* amène des experts sidérés à prendre conscience de la refondation structurelle des clans, sans toutefois parvenir à en prendre la mesure : « Tout a changé au cours des dernières années. Tout. D'un coup. Brutalement. Certains ont deviné les changements à venir, mais ils ne les comprennent toujours pas réellement. » (*Gomorra*, 33). L'irruption des nouvelles logiques de la guerre mafieuse oblige les experts à prendre conscience de la péremption de leurs schèmes interprétatifs :

Après des années de silence, la camorra existait de nouveau. D'un seul coup. Mais les critères d'analyse étaient obsolètes, il n'y avait pas eu d'attention constante. Comme si l'on avait congelé un cerveau il y a vingt ans et qu'on le décongelait maintenant. Comme si l'on se trouvait face à la camorra de Raffaele Cutolo et aux logiques mafieuses qui avaient conduit à poser des bombes sur des autoroutes et à tuer des magistrats. Aujourd'hui tout a changé, mais pas le regard des observateurs, plus ou moins experts. (*Gomorra*, 151)

Siti écrit dans des termes proches l'histoire d'un tournant international des mafias au tournant du XXI^e siècle, qui aurait été permis par la financiarisation de l'économie :

Entre 1998 et 2001, opère cette soudure entre les diverses âmes de la criminalité organisée qui a été à peine effleurée par les forces d'investigation et très peu soulignée par les médias. [...] Les mots d'ordre étaient "raisonner en grand" et "changement de génération" : vieilles rouilles et crimes de sang gisaient sous la peau, couverts non sans un peu de peine par l'euphorie du nouveau cours de l'argent. Comme des rivières qui depuis des sources lointaines sont amenées par la force de l'orographie à confluer dans une plaine centrale, tous ces trente-quarante ans avaient étudié chacun pour son compte l'économie et la finance dans de bonnes écoles et se trouvaient maintenant d'accord pour repartir unis ; l'abstraction même de l'instrument financier contribuait à amortir les oppositions, qui avaient été de lieux et de hiérarchies locales [...]. (*Résister*, 237).

Le mélange des genres (roman / reportage chez Saviano et roman / essai chez Siti) permet ainsi de dévoiler ce que les auteurs considèrent comme des angles morts de l'histoire économique et

⁴⁸⁵ Annick Louis, « Les séductions de l'enquête », *loc. cit.*

sociale. Ce qui intéresse les auteurs est la « face cachée » ou le « côté obscur »⁴⁸⁶ de la mondialisation économique dont les mafias sont des acteurs clés. La narration historique de *Campos de amapola* fait mention des principales figures qui ont marqué l'histoire criminelle, comme Miguel Angel Félix Gallardo, chef du cartel de Guadalajara, Rafael Caro Quintero ou Amado Carrillo Fuentes. Mais la démarche historique permet aussi de mettre en évidence certaines figures moins connues de cette histoire, comme dans l'exemple suivant le narcotrafiquant Rafael Chao, ignoré des médias et protégé par ses relations politiques :

Et bien que son nom puisse nous sembler le moins connu de tous ceux qui se sont partagés les morceaux du Mexique, le seul dont on n'a pas trouvé de parents dans cette grande famille des quelques personnes qui ont pris racine dans le pays comme des lianes, il est en vérité le plus scandaleux, le plus rusé et le plus fourbe de tous. Car avant cette étrange division du Mexique, Rafael Chao n'était qu'un membre corrompu de la DFS, sans place consignée dans la mémoire de notre presse. Une excroissance de la plante pourrie qu'est la corruption des autorités⁴⁸⁷.
(*Campos*, 195)

Dans cet exemple, le narcotrafiquant Rafael Chao, dont la mémoire collective n'a pas retenu l'existence, incarne le véritable scandale de l'histoire du narcotrafic : la corruption des forces de sécurité mexicaines. La révélation du « caché » de l'histoire dans le récit peut prendre plusieurs formes, et parfois changer les données initiales du pacte de lecture. Dans *Résister ne sert à rien*, par exemple, inspiré d'après Siti des confessions d'un repentir de la mafia, la mention des sources factuelles dans les notes de bas de page suspend le contrat fictionnel et permet de faire affleurer les faits sous l'édifice de la fiction. Au moment de l'essai sur l'organisation de la criminalité transnationale, de rares notes signées de l'auteur (NdA) indiquent que le discours de l'essai inséré dans la fiction doit être lu comme un discours factuel :

NdA – Une allusion au nouveau type d'organisation se trouve dans la déclaration spontanée de Leonardo Messina faite le 15 avril 2002 : « Nous nous asseyons à une table mondiale avec

⁴⁸⁶ Pour paraphraser le titre d'un récent ouvrage sur les réseaux criminels internationaux : Leila Simona Talani et Roberto Roccu (dir.), *The Dark Side of Globalisation*, Berlin, Springer, 2019, 232 p.

⁴⁸⁷ « Y aunque su nombre nos parezca el menos conocido de todos los que se repartieron México, el único al que no se le hallaron parentescos en esta gran familia de pocas personas que se han enraizado en el país como enredaderas, en verdad es el más escandaloso, confabulador y tramposo de todos. Porque antes de esta estrambótica división de México, Rafael Chao era sólo un miembro corrupto de la DFS, sin plaza registrada en nuestra memoria de prensa. Un brote de la planta podrida de la corrupción de las autoridades. »

les autres organisations... mais votre seigneurie ne doit pas penser à une coupole (une direction centrale – NdT), disons que maintenant on a adopté la méthode transversale. » Malheureusement, l'allusion fut considérée comme une vantardise et on ne lui accorda pas le poids qu'elle méritait. (*Résister*, 240)

Pour élucider les processus inaperçus du développement de la criminalité organisée, les auteurs s'intéressent souvent aux figures d'*intermédiaires* entre les organisations mafieuses et d'autres sphères de complicité. L'exemple des *stakeholders*, dans *Gomorra*, est représentatif des perspectives adoptées par les auteurs. En pleine crise du traitement des déchets à Naples, Saviano souligne l'importance de ces intermédiaires entre acteurs illégaux et économie légale qui « mettent en relation les entreprises avec les clans et gèrent, même de loin, chaque étape du processus d'écoulement des déchets. » (*Gomorra*, 441) Dans *Résister ne sert à rien*, la narration met l'accent sur le rôle des fonds d'investissement privés dans le blanchiment d'argent pour la mafia – et dont le rôle n'avait commencé à être éclairé par la presse qu'à l'occasion de la crise financière de 2008, avant de faire l'objet de fictions littéraires et cinématographiques. C'est parce que Tommaso, *via* son propre fonds d'investissement (ironiquement nommé *Persona*, comme le nom latin du « masque »), est un intermédiaire entre la mafia et la finance, qu'il peut jouer auprès du narrateur, Walter, ce rôle d'intermédiaire et d'*interprète* de la nouvelle criminalité financière, en balayant les lieux communs et les éléments de langage qui la désignent :

En premier lieu, il convient de se libérer d'un vieux lieu commun, le schéma de l'argent sale qui doit être lavé dans des paradis fiscaux ; avec le cortège pittoresque des îlettes brumeuses ou des improbables micro-États tropicaux – Guernesey dans le canal de la Manche (firmes financières et bovins de race, salon nautique et affairistes bulgares), sa voisine Sark, tellement épargnée par la pollution lumineuse qu'elle peut se vanter d'avoir le plus beau firmament d'Europe [...]. Le problème, ce n'est pas l'argent sale au sens traditionnel, celui de la criminalité maxi et mini, mais l'"argent chaud" – les fonds sans patrie qui errent de par le monde en ayant perdu toute trace de leur origine. (*Gomorra*, 201)

Dans *Campos de amapola*, Lolita Bosch ne s'intéresse pas seulement aux criminels, mais aussi aux intermédiaires entre le grand banditisme et les institutions publiques. La participation de l'armée mexicaine au narcotraffic nourrit une critique politique contre l'autoritarisme, mais révèle également la dimension systémique du crime organisé. Les pages consacrées au général Jesús Gutierrez Rebollo et à Guillermo González Calderoni, officiers de la lutte antidrogue arrêtés pour

leurs liens avec le narcotrafic, éclairent les relations complexes entre l'État-major mexicain et les différents cartels de la drogue qui se sont affrontés pendant les années 1990. La période troublée du mandat du président Carlos Salinas de Gortari, qui fut aussi une violente période d'affrontements internes au narcotrafic, les autorités favorisant une faction criminelle aux dépens d'une autre en fonction de leurs intérêts du moment, semble fortement inspirer Herrera pour l'intrigue des *Travaux du Royaume*.

L'enjeu est aussi de corriger, outre l'oubli de l'histoire, l'oubli médiatique et institutionnel où ces réalités ont été reléguées. Pour ce faire, Lolita Bosch met en évidence les nombreuses contingences internes à l'univers des narcotrafiquants et les hasards de la lutte contre le trafic de drogues. Les erreurs, les coups du sort, jouent un rôle très important dans sa narration de l'histoire du narcotrafic :

Ils ont voulu nous convaincre que l'arrestation du Güero était un triomphe. Sans dire que le *Señor de los Cielos* [Amado Carrillo Fuentes] et son complice, le général Gutiérrez Rebollo, étaient derrière tout cela. Que c'était aussi, très probablement, une lutte interne pour se protéger. Pas pour nous protéger. Un triomphe, ont-ils dit. Sans nous dire que ce n'était que du hasard, une coïncidence, un pur coup de veine, de la chance⁴⁸⁸. (*Campos*, 108)

Cette insistance sur le hasard, l'évocation des potentialités non réalisées de l'histoire, permettent de combattre la perception d'une inéluctabilité de la violence au Mexique. Cela permet aussi à la narratrice de remettre en cause certaines vérités prémâchées de la communication officielle des forces armées, capables de présenter comme « triomphe » de l'État sur le narcotrafic ce qui n'était rien d'autre que le résultat d'un changement d'alliances.

1.2. La contestation des représentations dominantes

Lolita Bosch s'interroge aussi sur l'image des narcotrafiquants, telle qu'elle nous est parvenue reproduite et transformée par les médias. Elle dénonce l'illusion d'immédiateté, de proximité voire d'intimité que procurent certaines représentations des protagonistes du trafic de drogue. Elle étudie également les effets du ressassement voire du recyclage des mêmes images et

⁴⁸⁸ « [N]os quisieron convencer de que la detención del Güero era un triunfo. Sin decir que el Señor de los Cielos y su cómplice, el general Gutiérrez Rebollo, estaban detrás de todo. Que aquello también era, muy probablemente, una lucha interna para protegerse. No para protegernos. Un éxito, dijeron. Sin decirnos que todo fue casualidad, coincidencia, pura suerte, azar. »

des mêmes récits par la presse, rappelant la dépendance à l'égard du pouvoir, la fragilité économique et la vulnérabilité de ces personnages par rapport aux menaces et aux représailles. Le propos de *Campos de amapola* ne concerne pas seulement la représentation des criminels par eux-mêmes, mais interroge la sédimentation d'une certaine image du narcotrafic à travers les discours politiques et médiatiques. Au sein de ce dispositif, la citation *in extenso* des *corridos*, dont la mythologie côtoie les citations sérieuses de la chronique journalistique, participe d'une logique d'élucidation de la mémoire collective. Il s'agit de recueillir les multiples manières dont les Mexicains ont raconté cette histoire, et d'associer les lecteurs, les citoyens, les artistes et les critiques, à une discussion sur le narcotrafic à partir des seuls indices dont le public dispose : les représentations et les récits. Une lettre de Rafael Lemus, reproduite en épigraphe d'un des derniers chapitres de *Campos de amapola*, parle ainsi de « discuter et disputer les signes, les représentations, les discours liés à ce conflit, encore plus lorsque l'État et les médias de masse se sont accordés pour diffuser un seul récit sur ce problème⁴⁸⁹. » (*Campos*, 238)

Ce que remet en cause Lolita Bosch n'est pas tant l'appartenance des représentations conventionnelles du narcotrafic à la sphère hégémonique du *mainstream*, mais aussi leur origine étrangère – c'est-à-dire étasunienne – et leur possible instrumentalisation dans le contexte géopolitique de la « guerre contre la drogue ». Lolita Bosch s'intéresse moins au statut des productions de la narcoculture (représentation ou apologie) qu'elle ne critique l'infusion dans la mémoire collective mexicaine de représentations galvaudées du Mexique issues des États-Unis. Elle rappelle, comme le fait Sébastien Rutés dans un article de la revue *Caravelle*, que les représentations médiatiques et fictionnelles du narcotrafic sont fonction d'un contexte géopolitique brûlant et s'insèrent dans une forme de bataille culturelle. Par conséquent, la perspective qu'adoptent les récits sur le narcotrafic est susceptible de renvoyer, selon leur provenance, à une conception déterminée de la responsabilité politique et sociale dans le développement de la délinquance armée. Ainsi, selon Sébastien Rutés, la représentation du trafic de drogues dans les fictions étasuniennes est susceptible d'être mise au service de l'élaboration de mythes culturels racistes (le « *México bárbaro* » de l'ultra-violence et des cartels de la drogue), voire de légitimer auprès du grand public la nécessité morale des opérations armées de « guerre contre la drogue ». Sébastien Rutés joint sa voix à celle d'intellectuels mexicains, comme l'écrivain Jorge

⁴⁸⁹ « hay que discutir y disputar los signos, las representaciones, los discursos vinculados a este conflicto, más aún cuando el Estado y los medios de comunicación masiva han acordado difundir un solo relato sobre el asunto. »

Volpi, qui dénonce dans l'actuel essor des *narconovelas* la constitution d'un exotisme bon marché à destination d'un lectorat étranger⁴⁹⁰. Il rejoint aussi en partie les analyses d'Oswaldo Zavala : ce dernier considère que ce type de production culturelle s'insère dans un « ordre du discours », pour reprendre l'expression de Foucault, formalisant un langage et un système de représentations à travers lequel une vision monolithique et fantasmée du « narco » prend forme et s'impose comme « réalité » pour le public⁴⁹¹.

Lolita Bosch s'inscrit donc dans le projet d'une critique culturelle, déjà entreprise avant elle par les sociologues mexicains Luis Astorga et Fernando Escalante Gonzalbo. Elle analyse par exemple les reportages et les séries télévisées inspirés par l'assassinat de l'agent de la DEA Enrique Camarena : le *best-seller* d'Elaine Shannon sur le combat de la DEA contre le cartel de Guadalajara, *Desperados*, et la série télévisée *Drug Wars : The Camarena Story*, où un jeune et séduisant Benicio del Toro joue le rôle de Rafael Caro Quintero, réduisent la complexité du narcotraffic à des thèmes moraux, à des emblèmes abstraits, et surtout le ramènent à une seule source paradigmatique :

Presque toutes les références mènent à un livre unique qui n'a pas été écrit ici, dans notre langue : *Desperados*, d'Elaine Shannon, publié en 1989 aux États-Unis, avec un préjugé binational très manifeste et quelques informations mythifiées et inévitablement répétées chaque fois qu'on parle, à l'étranger, du Mexique : les intromissions de la DEA sur le sol mexicain, la personnalité disproportionnée de Caro Quintero, l'apparente soumission de Sarita Cosío, les excès, l'orgueil, l'impuissance.

L'argent.

La peur.

Le pouvoir.

La mort.

⁴⁹⁰ Sébastien Rutés, « La narcoculture », *loc. cit.*, p. 11. À noter, cependant, que Sébastien Rutés tend à considérer l'ensemble des fictions et des reportages étasuniens sur le narcotraffic en bloc, comme si le propos de celles-ci était d'un seul tenant idéologique. La conclusion du film *Traffic* de Steven Soderbergh, qu'il cite pourtant en exemple, tend à lui donner tort. Les répliques prononcées à la fin du film par le magistrat Robert Wakefield, joué par l'acteur étasunien Michael Douglas, indiquent en substance que faire la guerre à la drogue revient à la faire contre ses propres enfants.

⁴⁹¹ Oswaldo Zavala, *La guerra en palabras: una historia intelectual del "narco" en México (1975-2020)*, Ciudad de México, Debate, coll. « Ensayo », 2022, 503 p.

Les auteurs de notre corpus cherchent à corriger les approximations, les simplifications des causes systémiques de la violence. La fascination de la presse pour les figures charismatiques du grand banditisme est particulièrement épinglée. Lolita Bosch consacre plusieurs pages de *Campos de amapola* à la fabrique du récit médiatique de la cavale du narcotrafiquant Rafael Caro Quintero en 1985. Suspecté d'avoir assassiné l'agent de la DEA Enrique Camarena, le narcotrafiquant s'était enfui en 1985 avec Sara Cosío, fille du Secrétaire national de l'Éducation à l'époque, que les médias ont présenté comme sa maîtresse, bien qu'il l'eût probablement kidnappée. Lolita Bosch dénonce à propos de cette affaire la complaisance d'une presse corrompue, sexiste, indulgente à l'égard des criminels. À travers le récit de la cavale rocambolesque de Rafael Caro Quintero, Lolita Bosch critique le surcodage fictionnel de la représentation médiatique des grandes figures du narcotrafic, et sa grille de lecture sexiste, mais elle dénonce encore plus fortement l'imposition hégémonique d'une catégorisation étasunienne du phénomène, en montrant que celle-ci a été facilitée par le succès des *best-sellers* et des séries télévisées.

Saviano fustige de son côté la complicité passive des médias et des responsables politiques dans l'occultation des réalités napolitaines :

Peu importe comment cette richesse est produite, ce qu'il faut c'est que cette chair à canon reste engluée dans les banlieues, écrasée entre les bétons et les ordures, dans les ateliers clandestins et les entrepôts de coke. Et que personne n'en parle, que tout ça ressemble à une guerre des gangs, une guerre de pauvres. (*Gomorra*, 190)

C'est l'indignation face au scandale des êtres humains sacrifiés pour le profit économique, nouveaux « damnés de la terre », qui pousse le narrateur de *Gomorra* à fustiger l'immoralité d'un

⁴⁹² « [C]asi todas las referencias llevan a un único libro que no escribió aquí, no en nuestra lengua: *Desperados*, de Elaine Shannon, publicado en 1989 en los Estados Unidos, con un evidentísimo prejuicio binacional y algunas informaciones mitificadas e inevitablemente repetidas cada vez que se habla, en el extranjero, de México: las intromisiones de la DEA en suelo mexicano, la personalidad desproporcionada de Caro Quintero, la aparente sumisión de Sarita Cosío, los excesos, la soberbia, la impotencia.

El dinero.

El miedo.

El poder.

La muerte.

México Visto Desde Alla. »

système économique opprimant les dominés et effaçant même leur existence dans l'ordre de la représentation, comme en témoignent les métaphores (« cette chair à canon [...] écrasée entre les bétons et les ordures »). D'où l'importance, pour le narrateur, de « donner les noms » mais aussi de révéler les « mécanismes » cachés de cette oppression structurelle. On est cependant frappé du paradoxe que représente, au sein d'une œuvre où l'auteur prétend « donner les noms », l'impersonnalité des métaphores choisies par Saviano pour désigner les responsables : « les dynamiques de la camorra », « les mécanismes du pouvoir », « l'odeur de l'argent ».

Dans un article paru dans la revue en ligne *Nouveaux Cahiers de Marges*, Marie-Jeanne Zenetti montre qu'une partie de la production littéraire actuelle s'emploie à répondre aux « dévoiements des faits par les discours médiatiques et politiques » en produisant des « contre-discours sur l'actualité et l'histoire » pour restituer aux faits leur complexité :

Une partie de la production littéraire se définit d'abord, explicitement ou implicitement, *contre* certains discours dominants, qu'ils soient médiatiques, publicitaires ou politiques. [...] Le discours littéraire, parce qu'il n'est pas soumis aux mêmes impératifs de condensation, apparaît souvent dans le discours des écrivains comme une alternative à cette perspective nécessairement réductrice et possiblement mensongère⁴⁹³.

Cette dimension contre-discursive n'est toutefois pas absente des récits de fiction, et participe même à la reconnaissance publique et critique de l'œuvre. Dans *Les Travaux du Royaume*, Herrera critique l'incommensurabilité des clichés culturels et médiatiques sur le nord du Mexique aux enjeux réels de cette région. La fin du roman, où Lobo, qui a abandonné le Palais au moment de la chute du Roi, découvre dans la presse un faux récit des événements flatteur pour le Roi, est représentative de ce hiatus. Comme l'écrit Isabelle Tauzin,

Le narcotrafic est ainsi l'arrière-plan honni et inéluctable pour écrire sur les relations entre l'art et le pouvoir, au moment où la mythification des chefs de gang s'amplifie dans tous les moyens de communication (presse, chanson, cinéma, Internet). Les *mass media* tirent de substantiels profits grâce à cette question qui empoisonne la vie de millions de Mexicains. Les

⁴⁹³ Marie-Jeanne Zenetti, « Trouble dans le pacte », *loc. cit.*

représentations sensationnalistes ou propagandistes sont sans rapport avec l'invisibilité de l'assujettissement et l'expansion illimitée de ces zones de non-droit⁴⁹⁴.

La mise en regard du discours littéraire et des versions partiales, approximatives ou fabriquées des événements confère ainsi aux œuvres du corpus un effet de véridicité, tout en favorisant une réception de ces textes comme des textes engagés contre la violence et la désinformation. Cet effet est susceptible de faire percevoir le discours des œuvres comme une alternative à des discours officiels considérés comme mensonger, réducteurs, ou à des versions de l'histoire qui éclipsent les véritables rouages du monde actuel. Mais cela participe aussi, incontestablement, à l'attrait commercial de ces livres, qui promettent une représentation « décalée », « inédite » ou « originale » d'une réalité mille fois représentée et pourtant méconnue. Il convient donc de voir comment cette contestation des discours dominants s'intègre au propos général des œuvres, et quelle image du crime organisé elle construit.

1.3. De la chronique à la vision

Avant d'aborder plus précisément l'image du crime organisé construite par nos récits, il faut nous arrêter sur une caractéristique commune à *Sandokan*, à *Gomorra*, à *Contrabando* et à *La Contagion*. D'une façon symptomatique de l'hybridité de ces ouvrages et de leur intentionnalité de dévoilement des processus de l'histoire immédiate, la chronique et la description du lieu se déportent ponctuellement vers la vision ou l'hallucination. *Malacarne* est l'exemple le plus extrême de ce débordement de la chronique vers la métaphore, comme on l'a vu plus haut. Mais ce type de débordement visionnaire, étonnant dans le cadre d'une poétique documentaire, se donne à lire de plus d'une manière. Si *La Contagion* inscrit fortement la sociologie et l'histoire dans son récit, il faut toutefois remarquer une tendance simultanée au « déraillement visionnaire⁴⁹⁵ », comme l'indique Gianluigi Simonetti. C'est, par exemple, l'apparition dans la *borgata* d'une effigie de la déesse Kali, emblématique de l'ambiguïté du texte « avec dans son poing gauche un corps

⁴⁹⁴ Isabelle Tauzin, *L'Amérique latine écartelée, pouvoir et violence à l'épreuve de la fiction : « Lituma en los Andes », « Abril rojo », « Trabajos del reino »*, Paris, Presses universitaires de France, 2012, p. 114.

⁴⁹⁵ Gianluigi Simonetti, « La fin de l'ailleurs. Siti, Pasolini, la borgata », *Critique*, vol. 867-868, n° 8, traduit par Martine Segonds-Bauer, septembre 2019, p. 719.

décapité tandis que l'autre main est levée en signe de paix », et qui « guette l'arrivée du souffle des autres dieux, eux aussi insomniaques, qui fouillent en nombre les ordures. » (*Contagion*, 324)

Dans *Gomorra*, les épisodes invraisemblables et visionnaires jouent le même rôle. Le narrateur assiste ainsi à une scène extraordinaire, la résurrection miraculeuse d'un drogué par une jeune fille lui urinant au visage : « j'aurais crié au miracle » (*Gomorra*, 117). La description du port de Naples, surchargée d'hyperboles et de métaphores organiques, et la description apocalyptique des « Terres de feux » déportent la chronique vers la vision. Les allusions au sang, les métaphores organiques, le lexique de la maladie, les descriptions des plaies ouvertes auxquelles répondent fissures et brèches du tissu urbain, envahissent le texte pour mieux symboliser l'horreur d'un capitalisme mafieux qui empoisonne la terre et ses habitants⁴⁹⁶.

Les déchets avaient fait enfler le ventre du sud de l'Italie. Un ventre gravide qui s'arrondissait mais dont rien ne sortait jamais, sinon de l'argent, avant d'être de nouveau gravide et d'accoucher d'autres sommes colossales, et ainsi de suite, jusqu'à ce que le corps se dégrade, que les artères se bouchent, que les bronches soient obturées et les synapses détruites, encore et toujours. (*Gomorra*, 428)

On trouve dans *Sandokan* des passages proches de l'hallucination hyperréaliste, avec l'envahissement du récit par la puanteur du « pourrissoir » et de la « morgue » : « c'est une puanteur qui te donne mal au cœur et en même temps une sensation de froid de sang congelé dont t'as l'impression que ça te pénètre à l'intérieur partout t'as l'impression que ça pénètre sous ta peau dans les os » (*Sandokan*, 126). À la fin du roman, le narrateur entend, « dans un demi-sommeil », la crucifixion des chouettes et des pigeons sur les portes des maisons de son village la nuit de l'assassinat d'Antonio Bardellino, avant de les voir :

Une nuit dans un demi-sommeil il a l'impression d'entendre des sons horribles des cris d'animaux très aigus un boucan de hurlements sinistres d'oiseaux comme si quelqu'un était en train de les dépecer et le lendemain matin il se réveille avec la sensation d'avoir fait un cauchemar épouvantable [...] il voit il comprend ce que c'était les cris horribles qu'il avait entendus dans son demi-sommeil il voit que devant lui sur la porte sont crucifiés deux grands oiseaux on les avait cloués vivants sur le bois de la porte avec des branches pointues dans les

⁴⁹⁶ « Tout le livre est habité par une angoisse régressive et écœurante qui tord l'estomac, et qui apparaît dans les innombrables métaphores corporelles liées à un dedans/dehors véritablement viscéral. » Marcella Marmo, *loc. cit.*

ails pour qu'elles restent ouvertes et dans les pattes aussi on avait accroché là une chouette vivante et un pigeon vivant et on les avait laissés là crier pendant toute la nuit

La dimension onirique du passage, renforcée par l'énallage de personne, associe à la chronique de l'ascension et de la chute de Bardellino le pressentiment d'une catastrophe généralisée. De ce point de vue, les passages les plus intéressants, pour nous, sont les séquences de *Contrabando* qui associent les émotions prémonitoires du narrateur à des souvenirs cinématographiques, tandis que la narration dilate l'événement sur le mode du cauchemar. Le récit est ponctué par les pressentiments sinistres du narrateur : « Hier, j'ai mal dormi. Je me réveillais à tout moment, avec la peur, mais je ne sais pas de quoi, puisque je suis chez moi, dans mon village, avec mes parents⁴⁹⁷. » (*Contrabando*, 27). Dans le quinzième chapitre de *Contrabando*, « El río de la muerte » [Le fleuve de la mort], le narrateur échappe de peu à une fusillade tirée sur des cultivateurs depuis un hélicoptère (*Contrabando*, 100-101). Le narrateur compare l'événement « [aux] films de guerre quand les avions ennemis rasant les campements, c'est ainsi que tombaient les gens qui couraient sur la rive à la recherche d'un refuge entre les arbres et les pierres.⁴⁹⁸ » (*Contrabando*, 100) Dans le dénouement, le narrateur est blessé lorsque le chauffeur de sa camionnette force par accident un barrage militaire. La fusillade est précédée d'un cauchemar qui anticipe la catastrophe, tout en brouillant les repères entre fiction et réalité : « J'ai rêvé que mon père et moi étions parmi les acteurs d'un film de guerre qu'on tournait au San Salvador. Nous étions dans les rues, au milieu d'une fusillade, et on entendait clairement les mitraillettes, tandis que nous courions nous réfugier dans un campus universitaire⁴⁹⁹. » (*Contrabando*, 207) L'agrégation de ce genre de détails oniriques, qui portent le récit aux frontières du fantastique, permettent de symboliser une violence nouvelle dont l'auteur cherche encore le nom.

⁴⁹⁷ « Anoche dormí mal. Desperté a cada rato, con miedo, pero no sé de qué, si estoy en mi casa, en mi pueblo, con mis padres. »

⁴⁹⁸ « Las películas de guerra cuando los aviones enemigos arrasan los campamentos, así caía la gente que corría en los arenales buscando refugio entre árboles y piedras. »

⁴⁹⁹ « Soñaba que mi padre y yo andábamos entre los actores de una película de guerra que se filmaba en San Salvador. Estábamos en las calles, en medio de una balacera, y clarito se escuchaban las ametralladoras, mientras corríamos a refugiarnos en el campo de una universidad. »

2. Le côté obscur de la mondialisation

2.1. L'expansion du crime

La mise à distance d'un récit médiatique jugé réducteur et d'un imaginaire criminel jugé folklorisant permet aux auteurs de bâtir un propos sur la modernisation du crime organisé. La figure de l'expansion internationale du crime est le thème le plus récurrent du corpus. La géographie narrative souligne cette tension entre l'ancrage territorial des mafias d'Italie et du Mexique, et l'extension internationale de leurs ramifications. Dans *El lenguaje del juego*, c'est aux États-Unis que les narcotrafiquants Virgilio et Mónico Zorrilla vont trouver refuge après avoir été chassés de San Gregorio par Flavio Benavides. Dans le chapitre « Aberdeen, Mondragone » de *Gomorra*, Saviano évoque l'internationalisation des filières industrielles de la camorra en Écosse, et dans le chapitre « Kalachnikov », l'exemple du célèbre fusil-mitrailleur permet de prendre conscience de l'étendue du trafic d'armes et des complicités qui gravitent autour de cette activité. Les récits thématisent ainsi l'expansion diffuse des capitaux et des activités qui fait du crime organisé un phénomène globalisé. La conception d'une mafia comme organisation internationale structurée en réseaux et intégrée au capitalisme mondialisé est bien antérieure à *Gomorra*⁵⁰⁰, mais les révélations apportées par Saviano au grand public donnent à cette conception une très forte assise empirique ; moins d'un an après la sortie du livre, elles seront même confirmées par l'affaire très médiatisée du massacre de Duisburg en Allemagne, le 15 août 2007, qui mit en évidence la présence de la camorra au-delà des frontières italiennes.

Ce qui caractérise ces récits est surtout la place dévolue aux sphères institutionnelles et économiques gravitant autour de la criminalité organisée, sans pour autant lui appartenir directement. Les conditions de possibilité des crimes sont souvent rapportées à l'État, qu'il s'agisse de dénoncer une faillite de la souveraineté, l'abandon des territoires marginaux livrés aux mafias ou les calculs des élites politiques et économiques au détriment du bien commun. Contrairement à ce que pourrait laisser croire la focalisation de la plupart de ces récits sur les chefs de gang et les *capos*, l'un des axes forts de la critique politique formulée par les textes du corpus, comme on sera souvent amenés à l'éprouver dans le reste de notre étude, est au contraire la

⁵⁰⁰ Voir *supra*, notre introduction

critique des institutions. On mentionnera donc le rôle-clé joué par l'armée dans *Les Travaux du Royaume* et *El Lenguaje del juego*, ainsi que par le monde des affaires, représenté chez Sada par le personnage grotesque et menaçant d'Ernesto de la Sota, qui devient au milieu du roman le second employeur du jeune héros Candelario. On peut encore mentionner la pyramide des soutiens politiques, institutionnels et économiques des narcotrafiquants, évoquée de façon allusive dans une inquiétante confession enregistrée clandestinement dans *Contrabando* :

C'est comme une cascade.

Comment ?

Une pyramide.

Et toi...

Une chaîne.

Et tu crois que...

*Je vais y parvenir*⁵⁰¹. (*Contrabando*, 77 ?)

La succession des comparaisons – « cascade », « pyramide » et « chaîne » – laisse le détail des complicités dans le vague, mais évoque le fonctionnement d'une continuité entre le monde du crime et celui du pouvoir. On trouve souvent l'intuition ou le soupçon d'un « pouvoir à double fond », pour reprendre une expression de Siti dans *Résister ne sert à rien*, où l'extrême visibilité médiatique des uns – mafieux, narcotrafiquants, figures du grand banditisme – occulte la participation au crime d'autres élites, laissées dans l'impunité.

Si dans *Contrabando*, Rascón Banda ne détaille pas les complicités institutionnelles du trafic de drogue et se contente de les évoquer, dans *Sandokan* le narrateur pointe beaucoup plus directement les complicités des institutions comme « les agents de la garde de finance et les flics » (*Sandokan*, 78), et surtout le rôle de la bourgeoisie économique locale associée à la camorra pour faire des affaires. L'accusation vise surtout les notables du village, ironiquement désignés par

⁵⁰¹ « Es como una cascada.

¿Cómo?

Una pirámide.

Y tú...

Una cadena.

Y tú crees que...

Lo voy a lograr. »

l'expression « les soi-disant personnes comme il faut ». Véritable réquisitoire, *Sandokan* intègre aussi, de manière très explicite, les apports de la sociologie criminelle et des enquêtes des magistrats, qui ont mis en évidence, comme nous le mentionnions dans le premier chapitre, l'importance stratégique de la « bourgeoisie mafieuse⁵⁰² » dans le développement des activités criminelles. Rapportée au contexte italien, cette focalisation sur les auxiliaires de la criminalité mafieuse montre que les auteurs reposent à travers leurs textes la question politique et juridique du concours externe au délit d'association mafieuse. Balestrini prend soin de faire le distinguo entre cette complicité des élites et la participation au crime de ceux qui n'ont pas d'autres opportunités économiques. Pour eux, rappelle Balestrini, la mafia reste la seule issue :

en réalité l'organisation bien qu'elle puisse être considérée un phénomène contraire à la légalité à l'ordre à une vie paisible à la paix sociale par ici toutefois pour beaucoup de gens c'est comme une sorte de voie de salut parce qu'une personne qui naît ici sans moyens ou bien elle est vouée à rester pauvre toute une vie ou à partir dans le nord pour travailler donc beaucoup de gens surtout des jeunes qui travaillent occasionnellement ou qui n'ont pas du tout de travail voient là-dedans la seule possibilité de survie. (*Sandokan*, 32)

La vision des auteurs concorde souvent avec celle que nous avons trouvée chez le journaliste Carlos Fazio, lorsqu'il distingue d'une part ce qu'il appelle les « entrepreneurs de la violence », détenteurs du capital économique, de ressources financières et logistiques, et véritables bénéficiaires des activités criminelles, et d'autre part les « intermédiaires armés » comme les cartels et leurs chefs, qui attirent davantage l'attention des médias⁵⁰³. La plupart des récits du corpus resituent les mafias à l'intérieur des réseaux internationaux où les revenus illégaux alimentent les milieux d'affaires, la finance et les hommes politiques. Lolita Bosch écrit par exemple :

[Le] narcotrafic est une corde dorée qui réduit au silence les membres des classes politiques et économiques du monde entier. Gold. La nourriture inépuisable de l'ego des banquiers, des

⁵⁰² Umberto Santino, Paolo Jedlowski et Renate Siebert, *op. cit.*

⁵⁰³ Carlos Fazio, *loc. cit.*, p. 69-70.

usuriers et des génies de la finance. Feu qui enrichit quelques-uns et appauvrit des communautés entières [...] ⁵⁰⁴ (Campos, 227)

La criminalité organisée n'est donc pas interrogée comme marginalité, mais essentiellement comme phénomène de pouvoir constitutif de nos sociétés. Siti peint la criminalité organisée transnationale comme une oligarchie mondialisée, composées de membres de la mafia, de certaines grandes fortunes et de chefs d'entreprise, capable de déléguer la violence aux organisations moins sophistiquées et plus exposées à l'attention des pouvoirs publics :

– La violence est un asset comme les autres, une *extrema ratio*, à part que désormais nous la déléguons presque toujours aux désespérés... disons qu'elle sert à rendre plus attrayant et fonctionnel le produit, en éliminant les lenteurs... nous nous considérons comme une holding du tertiaire avancé, nous offrons un paquet de services complets... protection, prêts à taux réduits, main-d'œuvre à prix fixe, décongestion des procédures administratives, assistance juridique... [...] les autorités nous aident en éliminant ceux qui sont devenus les plus mauvais, les plus entêtés, ceux qui n'ont pas saisi, ou n'ont pas pu soutenir, l'obligation de la mutation... si tu tailles une plante, tu la fais mieux respirer. (*Résister*, 225)

La parenté des mécanismes de la mafia et de l'économie de marché mondialisée renvoie à la célèbre affirmation de Guy Debord d'après laquelle « la mafia est partout chez elle » dans la société contemporaine et qu'elle serait même, dans la société du spectacle, « le modèle de toutes les entreprises commerciales avancées ⁵⁰⁵. » Dans le corpus italien sur la camorra, en particulier, on trouve plusieurs mentions de l'extension de l'empire économique de la mafia napolitaine : « Partout où je posais les yeux, on aurait dit que tout leur appartenait. Tout : terrains, animaux d'élevages, fermes, carrières, garages, fromageries, hôtels et restaurants, je ne distinguais plus rien qui ne soit à eux » (*Gomorra*, 321-322), écrit Saviano pris de vertige. « Il [Sandokan] contrôle tout le territoire [...] », renchérit le narrateur de *Sandokan*, « tout ce qui se passe sur son territoire c'est l'affaire de Sandokan on parle de milliards en pots-de-vin versés au clan » (*Sandokan*, 124).

⁵⁰⁴ « [E]l narcotráfico es una saga dorada que tiene silenciados a miembros de la clase política y empresarial alrededor del mundo. Gold. alimento del ego inagotable de banqueros, usureros y genios de las finanzas. Fuego que enriquece a unos pocos y empobrece a comunidades enteras [...] »

⁵⁰⁵ Guy Debord, *Commentaires sur « La société du spectacle », 1988 ; suivi de Préface à la quatrième édition italienne de « La société du spectacle », 1979, Paris, Gallimard, 1992, 112 p.*

En plus du constat de la réussite économique des organisations criminelles, il est beaucoup question, dans ces textes, d'une substitution des modèles hiérarchiques figés qui étaient ceux des anciennes mafias par des modèles horizontaux, souples et réticulaires. La notion de « Réseau », paradigmatique dans l'analyse du monde contemporain⁵⁰⁶, est centrale dans le propos des auteurs, mais aussi dans l'imaginaire qu'ils déploient autour des organisations criminelles. Dans *Résister ne sert à rien*, Siti écrit par exemple :

C'est cela, la réponse du nouveau siècle : non plus des cuirassés et des barrages mais des structures agiles, des nœuds reliés par des toiles d'araignées. Les remèdes à la crise sont les SIV, les véhicules d'investissement structuré, et puis les dark pools, plates-formes par où l'argent passe sans laisser de trace ; là, l'appartenance des Fonds s'efface dans un brouillard de sigles, de sociétés emboîtées les unes dans les autres, de risques à faire disparaître et d'argent qui s'auto-engendre au moyen d'opérations successives en levier. (*Résister*, 241)

Les récits qui déplacent la focale sur les acteurs criminels non-étatiques et sur leurs réseaux posent des questions profondément politiques sur l'efficacité de ces réseaux et le conditionnement qu'ils exercent sur la vie publique. Nos œuvres explorent les questions politiques de la maîtrise du territoire et du contrôle des flux économiques par la puissance publique. Les problématiques abordées par nos œuvres sont principalement la manière dont ces réseaux d'une part confisquent aux États l'autorité en matière d'attribution de la valeur économique, et d'autre part détournent à leur avantage le monopole de la violence physique légitime⁵⁰⁷.

2.2. Mafias et pouvoirs

Les récits du corpus déconstruisent la dichotomie Loi/Crime en mettant en évidence des exemples de corruption au sein de l'État et des alliances entre les forces de l'ordre et les cartels. Ils suggèrent de façon plus large la complexité et les « interpénétrations » comme l'écrit le politologue Didier Bigo des « jeux » politico-mafieux, dans lesquels l'État tolère l'existence de

⁵⁰⁶ Voir Manuel Castells, *"La société en réseaux - Tome 1, op. cit.*

⁵⁰⁷ Pour reprendre la fameuse définition wébérienne de l'État selon laquelle la puissance publique revendique avec succès, par elle-même ou par délégation, le monopole de la violence physique légitime. Max Weber, *Le savant et le politique. La profession et la vocation de savant. La profession et la vocation de politique*, traduit par Catherine Colliot-Thélène, Paris, La Découverte, coll. « Poche. Sciences humaines et sociales », 2003, 206 p.

marges criminalisées susceptibles de servir ses intérêts⁵⁰⁸. Paraphrasant une phrase du chef « repenté » Carmine Schiavone, Saviano déclare, par exemple : « Le binôme État/ anti-État n'existe pas, il n'y a qu'un territoire sur lequel on fait des affaires : avec l'État, grâce à l'État, sans l'État. » (*Gomorra*, 292). La dichotomie État-mafia est aussi au cœur des *Travaux du Royaume*, mais elle n'apparaît dans le récit que pour être subvertie : à la fin du roman, Lobo découvre à sa grande stupéfaction que le Roi qu'il croyait tout-puissant traite avec les représentants de l'État qu'il prétendait combattre, et devine qu'il leur est peut-être même soumis. Comme l'écrit Christopher A. Uribe :

Le texte de Herrera, dans ce sens, met en tension deux lectures sur les structures et les territoires du pouvoir : une enquête sur l'espace du crime, qui conduit à s'interroger sur l'espace normatif de l'État⁵⁰⁹.

L'exemple des *Travaux du Royaume* montre combien cette dialectique de tension et de confusion entre la Loi et le crime, entre l'institution légale et l'institution criminelle, est structurante dans les récits de crime organisé. Pour Marie-José Hanaï, toute l'intrigue des *Travaux du Royaume* « propose une variation sur le thème de la ligne qui marque une frontière : entre deux cartels, celui du nord et celui du sud ; entre deux statuts, celui de Roi et celui d'un « pauvre type trahi » ; ou encore entre deux espaces, celui de la vie et de la mort⁵¹⁰. » C'est aussi la ligne État/mafia, légal/illégal, pouvoir/marginalité qui est interrogée ici.

En cela, les récits de crime organisé pourraient bien actualiser ce que Luc Boltanski appelle la « métaphysique politique » des sociétés occidentales. Il désigne par là une représentation sociale fondée sur l'opposition entre un ordre fixe, territorialisé, celui de l'État, chargé de garantir la stabilité de l'ordre et des représentations sociales, les flux de l'économie capitaliste déjouant

⁵⁰⁸ Didier Bigo et Michel Dobry, *loc. cit.*

⁵⁰⁹ « *El texto de Herrera, en este sentido, tensiona dos lecturas sobre las estructuras y territorios del poder: una indagación sobre el espacio delictivo, que lleva a preguntarse por el espacio normativo del Estado.* » Christopher A. Uribe, « Fronteras de la violencia en la narrativa de Yuri Herrera », *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, vol. 31, n° 2, 2016, p. 26.

⁵¹⁰ Marie-José Hanaï, « La frontière entre Mexique et États-Unis », *HispanismeS. Revue de la Société des Hispanistes Français*, n° Hors-série 4. Frontières mouvantes dans l'Amérique hispanique (XVI^e-XXI^e siècles), Société des Hispanistes Français, mai 2022, paragr. 30. En ligne : <http://journals.openedition.org/hispanismes/14547?lang=en>, consulté le 24 octobre 2022.

toutes les frontières⁵¹¹. Dans *Énigmes et complots*, on sait que Luc Boltanski fait des romans policiers et des romans d'espionnage les véhicules culturels d'une mise à l'épreuve de la stabilité de la réalité instituée par l'État-nation. Tandis que la figure de l'énigme fragilise l'ordre constitué par le pouvoir politique, celle du complot « focalise des soupçons qui concernent l'exercice du pouvoir. Où se trouve réellement le pouvoir et qui le détient, *en réalité*⁵¹² ? »

Ce modèle est semblable à celui du chercheur britannique Andrew Pepper lorsqu'il relie la poétique du récit policier à la manière dont ce récit pense le rôle de l'État dans la répression, la contention, ou bien le développement de la criminalité⁵¹³. Mais il évolue, d'après l'introduction de *Globalization and the State in Contemporary Crime fiction*, dans une direction décisive pour notre analyse. Andrew Pepper et David Schmidt considèrent qu'avec la fragilisation de l'État-nation et l'expansion mondiale de l'économie en réseaux, les termes de la contradiction initiale se brouillent, ce qui entraîne la nécessité d'autres formes narratives à même de saisir ces bouleversements. Les auteurs font ainsi l'hypothèse d'une specularité entre l'évolution des formes du récit du crime à l'ère de la globalisation et la diffusion du pouvoir entre les mains d'acteurs paraétatiques faisant pièce aux souverainetés nationales. Ainsi : « les implications globales des crimes qui sont décrits [...] requièrent de nouvelles formes et de nouvelles stratégies de représentation, afin de rendre justice à un monde changé et changeant⁵¹⁴ ».

Les analyses de ce chapitre et des suivants nous permettront d'indiquer si l'on a affaire à une rupture par rapport aux modèles précédents, ou bien à une continuité. Précisons que

⁵¹¹ Comme l'écrit Luc Boltanski, « c'est à l'État-nation, tel qu'il se développe à la fin du XIX^e siècle, que l'on doit le projet d'organiser et d'unifier la réalité ou, comme le dit aujourd'hui la sociologie, de la construire, pour une population, sur un territoire. Mais ce projet doit faire face à une pluralité d'obstacles parmi lesquels le développement du capitalisme, qui se joue des frontières nationales, occupe une place centrale. » Luc Boltanski, « Les conditions d'apparition du roman policier. *Énigmes et complots* dans les métaphysiques politiques du XX^e siècle », *Communications*, vol. 99, n° 1, 2016, p. 20.

⁵¹² *Ibid.*

⁵¹³ Dans *Unwilling Executioner: Crime Fiction and the State*, Andrew Pepper place au cœur du roman policier cette tension entre deux ordres. L'auteur fait cependant l'hypothèse que la démonstration de l'efficacité du système politico-juridique dans le roman policier cohabite toujours avec l'exploration des contradictions et de l'instabilité de ce système de pouvoir. Le discours du roman policier sur l'État comme garant du droit se charge d'une ambivalence fondamentale, qui permet au genre de devenir le site privilégié de questions hautement politiques, relatives à la maîtrise par l'État des agents économiques dans l'État-nation capitaliste. Andrew Pepper, *Unwilling executioner. Crime fiction and the State*, First edition, Oxford, Oxford University Press, 2016, 269 p.

⁵¹⁴ Andrew Pepper et David Schmid (dir.), *Globalization and the State in Contemporary Crime Fiction: a World of Crime*, Basingtoke / Londres, Palgrave Macmillan, coll. « Crime files », 2016, p. 3.

lorsqu'on parle de nouveaux modèles, il s'agit là encore d'une vision située historiquement. Inscrite dans les paradigmes philosophiques de la « seconde modernité » d'après Ulrich Beck et de la « modernité liquide » d'après Zygmunt Bauman⁵¹⁵, l'interprétation du crime organisé par nos auteurs convoque des schèmes interprétatifs qui orientent l'appréhension de la mondialisation en réseaux étudiée par Manuel Castells⁵¹⁶. Ils semblent également s'appuyer sur les analyses de Susan Strange : dans un ouvrage qui fit date, *The Retreat of the State*, publié en 1996, cette économiste étasunienne était l'une des premières à critiquer « la diffusion du pouvoir de l'État au profit du crime transnational organisé⁵¹⁷ » et à penser leur retrait face à des forces capables d'orienter l'économie à leur avantage. Dans une préface à *La face cachée de l'économie* de Clotilde Champeyrache, Antoine Garapon montre comment les réseaux criminels déstabilisent une représentation stable du monde : « Les réseaux criminels mettent à mal les principaux postulats de l'économie classique : la déterritorialisation, la modélisation des comportements, la dépolitisation, enfin l'unification du monde par le système⁵¹⁸. »

Ces réflexions en tête, nous aurons ainsi l'occasion de vérifier que les représentations du crime organisé s'adosent presque toujours à une représentation négative de l'État (passif, « failli⁵¹⁹ », complice ou criminel selon les cas), mais surtout que les auteurs complexifient considérablement les termes de cette opposition dans leur discours, ainsi que dans l'économie des œuvres. Ainsi, la thèse d'un *renversement* des rapports de force entre États et mafias se superpose,

⁵¹⁵ Zygmunt Bauman, *op. cit.*

⁵¹⁶ Manuel Castells, *L'Ère de l'information 1. La société en réseaux*, traduit par Philippe Delamare, Fayard, 2001, 674 p.

⁵¹⁷ Susan Strange, *The Retreat of the State: The Diffusion of Power in the World Economy*, New York, Cambridge University Press, 1996, p. xiv., cité et traduit par. Richard Friman, « Prise au piège de la folie ? Le pouvoir étatique et le crime organisé transnational dans l'œuvre de Susan Strange », *Cultures & Conflits*, n° 42, juin 2001. En ligne : <https://journals.openedition.org/conflits/564?lang=es>, consulté le 07 avril 2022. Voir aussi, dans le même article, le résumé suivant : « La thèse la plus importante de *The Retreat of the State* et de *Mad Money* est que les États perdent le contrôle de l'autorité en matière d'attribution de valeur au profit d'autres États, d'acteurs non-étatiques et du marché. Elle [Susan Strange] soutient que le crime organisé transnational se place à une extrémité de ce continuum comme « une autorité non-étatique qui conteste et défie, ou menace de supplanter l'État ». » *Ibid.*

⁵¹⁸ Antoine Garapon, « Préface », dans Clotilde Champeyrache, *La face cachée de l'économie*, Paris, Presses universitaires de France, 2019, p. 5.

⁵¹⁹ Traduction littérale, mais entrée dans l'usage, du terme espagnol *fallido*, pour parler d'un État faible, qui n'est pas en mesure d'assurer ses fonctions régaliennes et la sécurité sur son propre territoire, ce qui le rend vulnérable à l'infiltration par des groupes criminels. Pour une discussion approfondie de ce concept dont l'usage est fort controversé, voir François Gaulme, « “États faillis”, “États fragiles” : concepts jumelés d'une nouvelle réflexion mondiale », *Politique étrangère*, n° 1, printemps 2011, p. 17-29.

sans complètement s'en distinguer, à la thèse d'une *indistinction* de ces sphères de pouvoir. Dans *Gomorra*, le marché des biens légaux ne s'oppose pas aux marchés des biens illégaux, mais bien au contraire, la vitalité du secteur formel repose sur les solides fondations du secteur informel contrôlé par les mafias – c'est ce que démontre tout le chapitre « Angelina Jolie », consacré aux ateliers clandestins produisant pour les maisons de haute couture. Saviano suppose pour cette raison un renversement de la hiérarchie des économies légale et illégale, en écrivant « Je sais quelle est la véritable Constitution de mon temps et d'où vient la richesse des entreprises. » (*Gomorra*, 337). La thèse de l'impuissance du politique face à la toute-puissance de l'économie, elle-même confondue avec la mafia, n'est pas toujours explicitement formulée, mais elle hante toutes les pages de *Gomorra*, ce dont témoignent l'omniprésence des métaphores impersonnelles : « mécanismes », « dynamiques » et les analogies entre lois de la mafia et lois de la physique : « Mais la maxime de Lavoisier est on ne peut plus juste : rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme. Dans la nature mais plus encore dans les mécanismes de l'économie de marché. » (*Gomorra*, 34). Les chefs de la camorra, aussi cruels, puissants et sanguinaires qu'ils soient, se succèdent donc au sein d'un « Système » qui reste, lui, éternel et intouchable, et qui, pour reprendre les termes de l'historienne Marcella Marmo, « prospère dans son autonomie presque métaphysique⁵²⁰ ».

Dans *Résister ne sert à rien*, l'analogie entre les règles de la finance et les lois de la nature conforte le sentiment de toute-puissance de Tommaso⁵²¹. Mais comme l'observe le narrateur, c'est toute une « oligarchie mondiale qui impose ses propres règles comme si elles étaient d'indiscutables lois de la nature ou carrément des postulats scientifiques » (*Résister*, 290). Siti présente, quant à lui, la criminalité financière transnationale comme la meilleure « alliée » et « collaboratrice » des États :

Les États, aussi longtemps que la criminalité se manifeste comme accroc ou carrément comme défi et outrage aux règles de la vie en commun civilisée, ne peuvent que montrer un visage féroce en se mobilisant et en emprisonnant ; mais si la criminalité devient pour ainsi dire clandestine à la criminalité elle-même et met à la disposition des États sa propre énergie

⁵²⁰ Pierluigi Pellini, *op. cit.*, p. 146.

⁵²¹ « Les modèles pour la gestion du risque, s'enthousiasme-t-il, sont les mêmes modèles mathématiques qui illustrent la pénétration des atomes de calcium dans les os. De même que les cycles financiers, considérés à grande échelle, respectent l'évolution de la spirale de Fibonacci ("nous sommes au cœur de la nature"). » (*Résister*, 34)

antibureaucratique, sa propre flexibilité et immédiateté d'application, ses propres techniques plus soft d'intimidation et de chantage, alors les États ne peuvent que la reconnaître comme une précieuse collaboratrice et une alliée dans la lutte contre l'immobilisme et l'anarchie. (*Résister*, 257)

Il est difficile de ne pas voir ici un reflet des analyses d'Alain Supiot dans *La Gouvernance par les nombres*⁵²². On y retrouve en particulier l'idée que la dérégulation financière aurait permis la substitution du « gouvernement par les lois » par un « gouvernement par les hommes », capables de mettre au service des États leur force de frappe économique et logistique, mais aussi d'obtenir des gouvernements élus de se plier à leurs impératifs en cas de divergences d'intérêts⁵²³. Siti remarque :

Au lieu de se limiter à financer les campagnes électorales, le Fonds aide les hommes politiques à réaliser des œuvres publiques réclamées par la collectivité (ce qui a évidemment une influence positive sur leur réélection) et à leur faire une bruyante publicité ; il facilite le placement de prêts étatiques à bons taux d'intérêt en échange de l'assurance qu'on n'approuvera pas des lois restrictives sur les dérivés et que les drogues ne seront pas libéralisées. En manipulant la notation la finance peut faire survivre un gouvernement ou le mettre en sérieuse difficulté ; un macro-fonds avec des milliards à disposition peut repayer "sous la table" des parties de la dette non déclarées aux citoyens et éviter ainsi des coups de massue fiscaux ou des attaques contre la protection sociale. (*Résister*, 250)

Dans cette gouvernance réglée sur les ententes entre les détenteurs du pouvoir représentatif et les détenteurs du capital, on assiste à une profonde perversion du contrat social, qui oblige à repenser l'exercice même du pouvoir politique. Entre les mains des nouvelles mafias, l'économie devient d'après Siti le véritable instrument de la gouvernance néolibérale moderne. Les organisations criminelles sont rarement représentées comme des organisations clandestines qui exploitent à la marge les failles des systèmes politiques et économiques, mais plutôt comme des phénomènes profondément inscrits dans le tissu même des sociétés et des systèmes

⁵²² Alain Supiot, *La Gouvernance par les nombres*, Fayard, coll. « Poids et mesures du monde », 2015, 520 p.

⁵²³ La recension de cet ouvrage par Jean-Luc Metzger comporte cette formule éclairante : « [V]assalisation et inféodation se substituent progressivement à l'élaboration démocratique des lois, plaçant les États sous la dépendance d'instances non élues [...] ». Jean-Luc Metzger, « Alain Supiot, La gouvernance par les nombres. Cours au collège de France (2012-2014), Fayard, col. Poids et mesures du monde, 2015, 520 p. », *La nouvelle revue du travail*, n° 15, Durand, Jean-Pierre, novembre 2019. En ligne : <http://journals.openedition.org/nrt/6431>, consulté le 05 avril 2022.

économiques et politiques. « Il ne s'agit pas là seulement de l'exploitation marginale des failles du néo-capitalisme par quelques organisations clandestines », remarque Emmanuel Bouju, mais « d'une forme même de constitution de l'économie contemporaine » qui permet « l'inscription "naturelle" des mafias dans le tissu politique des sociétés⁵²⁴ ».

L'auteur de *Résister ne sert à rien* suggère que le contrôle mafieux s'exerce avec le plus d'efficacité là où le lien économique (celui de l'échange marchand et de la dette) s'est entièrement substitué au lien politique (celui de la représentation démocratique). Cette interprétation s'applique à d'autres récits du corpus. Par exemple, les mafieux de *Gomorra* incarnent à l'excès « un monde où rien n'a de valeur en soi, puisque tout est fongible, et par conséquent interchangeable, rien n'est nécessaire, sinon le flux des marchandises et de l'argent⁵²⁵. » L'existence entière et la relation à l'autre sont réglées selon la logique suprême du profit, de la domination et de la vengeance. Les récits du corpus sont ainsi porteurs d'une réflexion économique, sur les valeurs respectives de la marchandise et de la vie humaine, en tant que celle-ci devient souvent l'objet des trafics mafieux (ce qui a valu au phénomène d'être souvent abordé au prisme théorique de la biopolitique, comme on l'a vu plus haut).

Dans *Les Travaux du Royaume*, l'illusion du lien politique entre le chanteur et son Roi dissimule la plus sordide exploitation économique. Le chanteur se sent lié au Roi par une dette morale qu'il voudra honorer en se mettant à son service. Dans la première scène du roman, en effet, le Roi assassine devant Lobo un ivrogne qui l'a défié juste après avoir refusé de payer l'artiste pour ses chansons : nous serons amenés à revenir plusieurs fois sur cette scène capitale dans l'agencement des significations du roman. Au Palais, théâtre d'une mise en scène ostentatoire du pouvoir « narco » dans toute sa splendeur, Lobo est invité à être l'historiographe de cet univers en composant des *corridos* à la gloire du Roi. Il occupe cette fonction avec bonheur car il estime avoir trouvé là sa place. Or, sur le plan politique, la relation qui lie Lobo au Roi est perverse, et de plus d'une manière. Lobo se croit un *sujet* du Royaume, mais il est en réalité *l'employé* d'une organisation criminelle. Il ne touche même pas de salaire, il est simplement autorisé à vivre en *parasite* dans l'enceinte du Palais⁵²⁶. Bien qu'il s'illusionne un temps sur sa fonction au Palais, il est

⁵²⁴ Emmanuel Bouju, « Le *Credit Crunch* de la démocratie », *op.cit.*, p. 88.

⁵²⁵ Pierluigi Pellini, *op. cit.*, p. 145.

⁵²⁶ Ce dernier est autorisé à rester au Palais à condition qu'il ne consomme que les restes de la table du Roi, puis il est envoyé comme espion dans une cour rivale, dans laquelle il doit feindre la loyauté à l'ennemi du Roi.

détrompé de la façon la plus violente, lorsque le Roi lui rappelle sa condition d'instrument : « Tu n'es qu'un souffle, rien qu'une boîte à musique à la noix, un truc qu'on casse, puis on n'en parle plus, petit merdeux. » (TR, 90)

La réflexion de ces romans porte aussi sur les mécanismes anthropologiques de la dette⁵²⁷, qu'il s'agisse de « règlements de compte » entre criminels, selon la célèbre loi du talion, ou qu'il s'agisse de réfléchir, plus profondément, aux implications de l'assujettissement des citoyens à un système mafieux qui conditionne et gouverne. C'est dans le roman *La Contagion* que ces dimensions apparaissent le plus explicitement, notamment grâce à l'articulation entre roman et essai, qui permet d'éclairer l'un par l'autre. L'auteur de *Résister ne sert à rien* y abordait déjà le fossé entre les détenteurs du capital et du savoir et les « investis⁵²⁸ » de la société capitaliste moderne – soit les « gagnants » et les « perdants » de la société liquide. Emmanuel Bouju voit même dans ce roman un commentaire sur la condition contemporaine de « l'homme endetté » tel que le définit le sociologue et philosophe Maurizio Lazzarato⁵²⁹. La « condition néolibérale » dont parle Siti à travers les habitants des *borgate* nous paraît proche de celle que décrit le philosophe Dany Robert-Dufour : celle d'« un sujet ouvert à tous les branchements marchands et à toutes les fluctuations identitaires⁵³⁰ », privé par là de *lieu commun* à partir duquel il pourrait se ressaisir et se relier à l'autre.

⁵²⁷ Emmanuel Bouju remarque le lien fondamental entre récit et dette, en donnant l'exemple du célèbre *Gomorra* de Saviano : « [L]e récit de la dette est lié de façon ambivalente aux questions non seulement de la culpabilité, du pouvoir, de l'autorité, mais aussi de la violence, de la sexualité, de la domination. Il suffit, sur cette question, de penser à l'étrange "morale" de la dette qui prévaut, encore aujourd'hui, dans la vendetta sicilienne, napolitaine ou calabraise, en héritage du "prix du sang" antique ou du droit coutumier germanique ou balkanique. On en mesurera la tragique actualité dans le grand récit documentaire, interdisciplinaire par nature, qu'est *Gomorra* de Roberto Saviano (2009); et aussi dans l'excellent roman d'un autre italien, Walter Siti, *Résister ne sert à rien* (2014) portrait biographique fictionnel d'un as de la haute finance lié depuis une dette paternelle à la mafia romaine. Emmanuel Bouju, « Être ou ne pas être (en dette). Un récit interdisciplinaire », *Cadernos de Literatura Comparada*, n° 37, 2017, p. 53-72.

⁵²⁸ Dans son article « Survie mode d'emploi », Emmanuel Bouju emprunte cette expression à Michel Feher, *Le temps des investis*, La Découverte, coll. « Sciences humaines », 2017.

⁵²⁹ Maurizio Lazzarato, *La fabrique de l'homme endetté : essai sur la condition néolibérale*, Paris, Amsterdam, 2011, 128 p.

⁵³⁰ Dany-Robert Dufour, « À l'heure du capitalisme total. Servitude de l'homme libéré », *Le Monde diplomatique*, octobre 2003. En ligne : <https://www.monde-diplomatique.fr/2003/10/DUFOUR/10605>, consulté le 29 avril 2022.

3. L'exploration des marges.

Les thèmes de la prolifération et de la contamination ne suffisent pas à épuiser le problème de la mise en mots de la violence mafieuse. L'étude du « chronotope », au sens que Mikhaïl Bakhtine donne à ce mot : « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature⁵³¹ », nous permettra de préciser l'image que nos auteurs construisent du crime organisé comme système de pouvoir.

3.1. Topiques frontaliers

Le choix des marges territoriales comme chronotopes du récit relance des questionnements culturels et identitaires anciens, comme on l'a vu dans le premier chapitre. Il permet également la mise en résonance des questions de criminalité organisée avec les questions sociales et politiques en lien avec la modernisation économique. La mise en espace des romans nous paraît donc représentative de cette « condition néolibérale » critiquée par les auteurs, comme nous l'avons vu dans la section précédente.

La frontière représentée dans les récits du corpus est un lieu privilégié de déploiement sans frein des activités criminelles : c'est en effet là que prospèrent la contrebande, le trafic de drogues et d'êtres humains. Encore faut-il distinguer la frontière terrestre, site géographique hétérogène à la croisée de représentations contradictoires, qui soulève de très nombreux enjeux politiques, culturels et historiques⁵³², et les frontières comme zones de contact et d'échanges qui ne sont pas nécessairement situées dans les marges géographiques des États, comme le port de Naples en ouverture de *Gomorra*.

Véritable *topos* géographique, culturel et critique contemporain, la frontière du Mexique et des États-Unis a d'abord été théorisée comme un lieu d'hybridation et d'échanges culturels

⁵³¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit par Olivier Daria, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1978, p. 237.

⁵³² Voir la thèse de Geneviève Dragon, « La mesure et le mausolée. Le roman de la frontière entre Mexique et États-Unis », Thèse de doctorat en littérature comparée, sous la direction d'Emmanuel Bouju et de Bertrand Gervais, Rennes, Université Rennes 2 - Haute Bretagne, 2018, 528 f.

dans le célèbre essai *Culturas híbridas* de Nestor García Canclini⁵³³. À cause de l'actualité, cette frontière se trouve aujourd'hui « indéfectiblement associée à la modernité dysphorique du chaos urbain, à l'industrie de sous-traitance, à l'inégalité sociale, à la migration intérieure et extérieure, au crime et à son double, l'impunité⁵³⁴ », au risque d'être réduite à ces poncifs dans la production culturelle actuelle, comme le dénoncent Oswaldo Zavala et Viviane Mahieux à travers l'expression de « *nomos* » du Nord⁵³⁵. Un parallèle peut être dressé avec la Sicile, à laquelle les historiens reconnaissent le statut de « laboratoire » des idéologies politiques et des pratiques de gouvernement dans l'histoire italienne. Comme l'indique l'historien Jean-Yves Frégné, « la grande île méditerranéenne n'occupe pas une place marginale dans l'histoire italienne mais elle y joue, bien au contraire, un rôle politique et idéologique central⁵³⁶. » Mais comme le nord du Mexique, elle incarne en même temps, dans l'imaginaire national et mondial, une altérité sociale, linguistique, politique et économique renforcée par la condition insulaire. Terrain de la répression d'État après l'Unification et pendant la période fasciste, la Sicile, mise à l'écart du développement économique de la péninsule, a aussi été écrasée par des discours stéréotypés qui ont figé l'image d'un territoire situé hors de l'Histoire. L'historien italien Salvatore Lupo, montre que l'île a constamment fait l'objet d'une « représentation de type métaphorique », au sens où la Sicile a souvent « été considérée comme un objet de description, d'analyse et de représentation qui renvoie à autre chose, à des choses plus générales que l'île-même, par exemple à la représentation

⁵³³ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Mexico D.F., Random House Mondadori, coll. « Debolsillo », 2009, xxiii+13+365 p. La ville de Tijuana, initialement considérée comme « laboratoire de la postmodernité », devient vingt ans plus tard, d'après le même Nestor García Canclini « un laboratoire de la désintégration sociale et politique du Mexique due à une non-gouvernabilité cultivée ». Fiamma Montezemolo, « Cómo dejó de ser Tijuana laboratorio de la posmodernidad. Diálogo con Néstor García Canclini », *Alteridades*, vol. 19, n° 38, décembre 2009, p. 143-154., cité et traduit par Florence Olivier, « Une frontière n'est pas une frontière est une frontière. La *Border Theory* et le concept des cultures hybrides à l'épreuve de la fiction mexicaine contemporaine », *América. Cahiers du CRICCAL*, n° 53. Frontières et migrations en Amérique latine au tournant du XXI^e siècle, octobre 2019, p. 35.

⁵³⁴ Florence Olivier, « Une frontière n'est pas une frontière est une frontière. », *loc. cit.*, p. 39.

⁵³⁵ Viviane Mahieux et Oswaldo Zavala, « El *nomos* del norte », dans Viviane Mahieux et Oswaldo Zavala (dir.), *Tierras de nadie: el Norte en la narrativa mexicana contemporánea*, Mexico D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, coll. « Fondo Editorial Tierra Adentro », 2012, p. 9-24.

⁵³⁶ Jean-Yves Frégné, *loc. cit.*, p. 195.

du pouvoir⁵³⁷. » Salvatore Lupo déplore, à partir de là, le rôle que ces discours ont joué dans la sédimentation d'une représentation anhistorique de l'île : « Ces nombreuses représentations ont figé, dans la dimension d'une essence, le devenir historique et culturel de la Sicile ; elles en ont fossilisé la réalité et la complexité autour de noyaux éternels et universels⁵³⁸ ».

Comme la Sicile, depuis longtemps Naples est saturée d'imaginaires contradictoires qui se sont construits par l'entremise d'une longue tradition iconographique et littéraire, entre magie du dépaysement (« voir Naples et mourir »), fascination des écrivains-voyageurs pour la *malavita* napolitaine et ses sectes criminelles – une fascination renforcée, d'après Francesco Benigno, par la littérature de voyage et par la vogue littéraire des Mystères urbains⁵³⁹ – et préjugés contre la supposée arriération politique et économique du Mezzogiorno. La réception immédiate de *Gomorra* en pleine crise de la violence criminelle consécutive aux *faide di Scampia* et en pleine crise politique, liée à la gestion catastrophique des déchets ménagers et industriels, relance donc auprès du public italien la question méridionale, en même temps qu'elle fait découvrir la camorra au grand public international. À propos de *Gomorra*, l'historienne Marcella Marmo rappelle la centralité de Naples dans la réflexion politique de l'Italie moderne et contemporaine :

Dans la longue histoire de celle qu'on a pu appeler l'ex-capitale, la « question de Naples » peut capter les humeurs souterraines de l'Italie, en particulier au moment des crises du système politique, dont elle devient un reflet, un méta-discours qui indique tantôt la montée des possibilités, tantôt le dangereux signal d'échec⁵⁴⁰.

En ce sens, les chronotopes frontaliers, associés à l'imaginaire du crime organisé et de la mafia, participent au renouvellement des représentations de l'espace national en lien avec l'expansion du crime et les mutations de la souveraineté.

Le dialogue du roman du corpus avec les *topoi* culturels prend une importance cruciale au moment d'interroger ces territoires marginaux à partir de leur condition de « pôle », de « plaque tournante » voire « d'origine » des flux et des trafics illégaux mondialisés. Pour Saviano, « Le

⁵³⁷ Salvatore Lupo, « La Sicile entre métaphore et histoire », dans Dominique Budor et Maria-Pia De Paulis-Dalembert (dir.), *Sicile(s) d'aujourd'hui*, traduit par Louise Pommeret, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Études italiennes », 2018, p. 33.

⁵³⁸ *Ibid.*

⁵³⁹ Francesco Benigno, *La mala setta: alle origini di mafia e camorra*, Turin, Einaudi, 2015, xxxvi+403 p.

⁵⁴⁰ Marcella Marmo, *loc. cit.*

Système a levé en banlieue, comme la pâte à pizza dans une boîte en bois » (*Gomorra*, 79), et son dynamisme a permis à la périphérie de Naples de devenir le poumon industriel de l'Italie et le « trou noir » de l'économie mondiale :

La mode des défilés, le lustre des soirées mondaines : tout vient d'ici. De la région de Naples et du Salento, les principaux centres de production textile au noir. Les villages de Las Vegas et ceux qui sont « *dintra lu Capu* », près du cap : Casarano, Tricase, Taviano, Melissano, c'est-à-dire Capo di Leuca, la partie sud du Salento. C'est de là que les marchandises partent, de ce trou noir. Toutes ont une origine obscure, c'est la loi du capitalisme. Mais quand on observe ce trou, qu'on l'a devant soi, on ressent une drôle d'impression. Un poids angoissant. Comme une vérité qui reste sur l'estomac. (*Gomorra*, 55-56)

Les marges urbaines de Naples sont pour Saviano le lieu où l'on peut lire le coût (économique, social et humain) caché de la marchandise, pour reprendre les termes qu'emploie Guy Debord dans *La société du spectacle*. L'image du « trou noir » employée à propos des ateliers clandestins nous renvoie aux nombreuses analogies entre le port de Naples et toutes sortes d'orifices par lesquels transitent les marchandises :

La métaphore biblique semble en l'occurrence appropriée : le port joue le rôle du chas d'une aiguille et les bateaux celui du chameau qui passera au travers. Proues qui se heurtent, énormes bâtiments en file indienne qui attendent à l'extérieur du golfe de pouvoir entrer, chaos de poupes qui tangent et émettent des plaintes métalliques : tôles et boulons qui pénètrent lentement dans le petit trou napolitain, un anus de mer qui s'élargit et martyrise les sphincters. (*Gomorra*, 19)

Cette image de l'orifice, dans laquelle s'unissent la référence biblique et la référence corporelle, peut aussi évoquer le motif borgésien de l'*Aleph*, le mystérieux point de l'espace à travers lequel l'on peut observer tout l'univers. Saviano veut montrer comment la globalisation fait des territoires périphériques des zones de contact et des carrefours auxquels l'économie confère une dimension centrale dans la « société en réseaux » globalisée.

On retrouve cette perturbation de la hiérarchie centre/périphérie dans le corpus mexicain. Dans *El lenguaje del juego*, les routes du trafic de drogues convergent à San Gregorio, ce qui fait de ce village périphérique un nouveau centre qui attire toutes les convoitises. C'est donc à l'insu des habitants que ce village prend une importance stratégique aux yeux des groupes criminels qui s'y disputent le contrôle du trafic, ce que le narrateur souligne de façon comique en

singeant le style d'un promoteur immobilier : « Considérez, alors, sa situation géographique, toutes les stratégies qu'elle pourrait susciter. Tout bien considéré, ce lieu parviendrait bien vite à être un centre fabuleux pour apporter, entreposer et distribuer de la drogue⁵⁴¹. » (*ELJ*, 72) C'est ainsi que la requalification des espaces, à travers les microcosmes du « village » du narrateur de *Sandokan*, du « Palais » chez Herrera, de San Gregorio chez Sada et de l'ancien village minier Santa Rosa dans *Contrabando*, prolonge, dans une perspective analogue à la micro-histoire, une réflexion de fond sur la localisation du pouvoir et sur la superposition des logiques territoriales de l'État et du crime organisé. Mais cette étude s'enrichit de l'exploration d'un *imaginaire* spatial, richement renouvelé, de la ville et de la ruralité.

3.2. Topiques urbains et péri-urbains

La ville fait partie de ce que Mikhaïl Bakhtine appelle les « chronotopes secondaires » qui constituent l'élément central d'un genre ou d'une tendance littéraire en particulier. On connaît ainsi l'importance du thème urbain dans la modernité littéraire, du proto-roman policier européen de la fin du XIX^e siècle à la *crime fiction* contemporaine à l'échelle globale, en passant par le roman noir étasunien de l'entre-deux-guerres. Cette littérature a particulièrement développé la dualité du *topos* urbain : entre lieu de culture, de richesse, et d'opportunités, et *locus horribilis* du vice, de la perdition et de la déréliction. Le motif de la ruine urbaine, qui dénote le délitement économique et social des villes frontalières du Mexique, affectées par la délinquance et la misère⁵⁴², s'ouvre à des visions du territoire comme tombeaux à ciel ouvert – littéralement. Avec l'habitude qu'a prise la camorra d'enfouir le corps de ses victimes dans le béton des constructions illégales, tout se passe comme si les cadavres devenaient eux-mêmes les fondations de la ville, comme le rapporte une « blague » transcrite par Balestrini dans *Sandokan* :

en profitant de ces marchés publics et du ciment qui commence à couler comme de l'eau ils l'utilisent aussi pour cimenter leurs ennemis dans des blocs de ciment il y a une blague qu'on raconte qui dit que le jour où il y aura un tremblement de terre bien puissant comme ce qu'il

⁵⁴¹ « Téngase, desde luego, su ubicación geográfica, la bola de estrategias que podía suscitarse. Bien visto ese lugar, pronto llegaría a ser un centro fabuloso para traer, guardar y distribuir drogas. »

⁵⁴² « C'est comme si le droit à la beauté n'existait pas, pensa-t-il, et il se dit alors que cette ville-là, il fallait la brûler, depuis les caves, car partout où la vie cherchait à se frayer un chemin, elle était immédiatement outragée. » (*TR*, 71)

y a eu à Pérouse et Assises et que la voie rapide qui passe par chez nous s'écroulera il en sortira plus de morts que le jour du jugement dernier (*Sandokan*, 80)

La comparaison des deux romans fait apparaître de manière plus éclatante un thème qui n'est évoqué qu'en creux dans *Les Travaux du Royaume* : la perte des liens – historiques, familiaux, et intimes – à la ville défigurée, à la fois aimée et haïe. L'enfouissement et l'affleurement des cadavres et des déchets reproduit, en les actualisant, les motifs de l'« urbanité barbare⁵⁴³ » dont la Naples de *Gomorra* et la Santa Teresa de 2666 sont devenues des emblèmes. En référence au paradigme de la société liquide, les métaphores de la dissémination, de la fluidité, viennent signifier une débâcle culturelle et sociale : « Le secret d'une civilisation en débâcle est une consistance fluide : une géographie collante, une histoire qui s'évapore, une identité fondante et une criminalité liquide » (*Contagion*, 305).

3.3. La société en miettes : fragmentations du commun

Le paradigme anthropologique de la surmodernité

Dans *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, l'anthropologue français Marc Augé définit le « non-lieu » par la négative en l'opposant à une définition du « lieu anthropologique » qui retiendra notre attention dans les prochaines pages. Distincte de la notion d'« espace », la notion de « lieu » renvoie à une « construction concrète et symbolique de l'espace qui ne saurait à elle seule rendre compte des vicissitudes et des contradictions de la vie sociale mais à laquelle se réfèrent tous ceux à qui elle assigne une place, si modeste soit-elle. Le lieu anthropologique est principe de sens pour ceux qui l'habitent⁵⁴⁴ ». En d'autres termes, le « lieu anthropologique » est « identitaire, relationnel et historique⁵⁴⁵ » : l'individu peut s'identifier à lui, y nouer des relations sociales significantes et inscrire une histoire. Ce modèle topologique, fondé sur l'opposition entre « lieu anthropologique » et « non-lieu », peut nous servir de prisme pour

⁵⁴³ Louise Ibañez-Drillières, *loc. cit.*

⁵⁴⁴ Marc Augé, *op. cit.*, p. 68.

⁵⁴⁵ Marc Augé, *ibid.*

une étude des représentations du territoire dans laquelle domine le thème d'une disparition du lieu et des médiations qui permettent de s'y rapporter, d'y inscrire une mémoire⁵⁴⁶.

S'inspirant de la terminologie de Marc Augé, Saviano inscrit le *topos* urbain dans le paradigme de la surmodernité en recourant au terme de « néo-lieux ». Il parle alors des grandes structures commerciales en marge de la ville, servant à blanchir l'argent sale, dont la taille est inversement proportionnelle à l'utilité, et dont l'existence contribue à brouiller toute frontière entre le proche et le lointain, le centre et la périphérie, le légal et l'illégal :

Sur un coin de terre de quelques kilomètres carrés, de véritables cathédrales de béton ont été construites au cours des cinq dernières années : un des plus grands complexes cinématographiques du pays, à Marcianise ; le plus grand centre commercial du sud de l'Italie, à Teverola ; puis le plus grand d'Europe, toujours à Marcianise. Le tout dans une région où le chômage est très élevé et où l'émigration est une véritable hémorragie. De gigantesques structures commerciales qui, plus que des non-lieux – comme pourrait les définir Marc Augé –, semblent être des néo-lieux. Des hypermarchés où tout ce qu'il est possible d'acheter et de consommer doit donner une sorte de baptême officiel à l'argent sale, une origine légale qu'il ne pourrait s'attribuer autrement. Plus on construit de centres commerciaux, plus on ouvre de chantiers, plus les marchandises circulent, plus les fournisseurs travaillent, plus les biens voyagent, et mieux l'argent parvient à passer la frontière séparant ce qui est illégal de ce qui est légal. (*Gomorra*, 320)

On retrouve là l'anticipation de la saisissante formule du personnage de Cipriano à la fin du récit : « vous faites le vide autour de vos villes » (*Gomorra*, 369). Au constat de la dégradation urbaine s'ajoute une prolifération des environnements artificiels, caractéristiques du *kitsch* associé aux mafias et au style « narco ». Dans *Campos de amapola*, la luxueuse demeure d'El Mayo Zambada située en plein désert s'associe à une démonstration sur le mode de vie des narcotrafiquants :

Palma de Mallorca : une collection d'automobiles de luxe, chapelles, jardins silencieux, maison de poupées en taille réelle, des dizaines de perroquets et un ensemble de trois habitations,

⁵⁴⁶ Nous ne commenterons pas ici les motifs de la décharge et du labyrinthe, qui peuvent être interprétés comme figuration extrême du « non-lieu » dans les récits du corpus. Nous leur consacrerons un développement à part dans le chapitre 5, « L'illisible ».

prudemment séparées les unes des autres, qui furent construites dans un style surchargé, vulgaire et médiocre. Pas narco, mais excessivement décoré. Ugly / laid⁵⁴⁷. (*Campos*, 46-47)

La villa luxueuse en plein désert, l'hypermarché vide bâti en pleine banlieues, sont des aberrations exemplaires qui symbolisent le triomphe d'une société de consommation dont les mafieux savent tirer profit.

La disparition du lieu commun

Siti emprunte à l'*Ère du vide* de Gilles Lipovetsky⁵⁴⁸ la critique de l'individualisme et de l'atomisation des individus et des impasses morales et politiques auxquelles conduit l'exaltation de l'autonomie individuelle :

[M]ot d'ordre « évasion », au sens propre comme au sens figuré, s'esquiver en flottant entre les peines du plus grand nombre, en donnant vie à une humanité pétrie d'oubli. [...] Désormais les masses sont atomisées et dispersées, les jeunes qui pillent les magasins volent les iPad et se contemplent satisfaits en différé ; les banderoles dans les manifestations des indignés disent « partageons le pognon » (*Résister*, 263-264)

Cette fragmentation caractéristique de la société postmoderne où, selon les auteurs, les mafias prospèrent, est parfois envisagée de façon littérale, comme dans *Gomorra* : « Les entreprises d'extraction [...] éventrent et dévorent des montagnes entières. Des montagnes et des collines en miettes, transformées en ciment, qu'on retrouve partout. [...] La déportation des choses a suivi celle des hommes. » (*Gomorra*, 331) Cette atomisation est appréhendée métaphoriquement, au prisme de la disparition ou de la destruction des références communes. Dans *Sandokan*, la place du village, qui n'est même « pas une vraie place » de l'aveu du narrateur, comporte un monument aux morts que la population a défiguré par désœuvrement :

là au milieu il y a la mairie le Café de la Mairie il n'y a pas une vraie place il y a seulement à un certain point juste à côté de la mairie cette toute petite place un renforcement qui n'est rien d'autre que le parvis de l'église principale autrefois la municipalité y avait fait construire

⁵⁴⁷ « *Palma de Mallorca : una colección de automóviles de lujo, capilla, silenciosos jardines, casa de muñecas tamaño real, decenas de guacamayas y un conjunto de tres viviendas, prudentemente separadas la una de la otra, que fueron construidas en un vulgar y mediocre estilo recargado. No narco, sino sobredecorado. Ugly. / Feo.* »

⁵⁴⁸ Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain* / Gilles Lipovetsky, Nouvelle édition augmentée d'une postface, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1993, 327 p.

une sorte de monument aux morts qui était une sorte de grand obélisque avec au-dessus un aigle les ailes déployées mais il n'a pas duré un jour car le soir même après l'inauguration ils ont commencé tous à jouer au tir au pigeon avec cet aigle à lui tirer dessus avec n'importe quoi fusils pistolets fusils à pompe fusils à canon scié avec n'importe quoi tout le village lui a tiré dessus toute la nuit et le lendemain matin il n'y avait que les petites pattes de l'aigle puis cet obélisque à la fin ils l'ont abattu parce qu'il était franchement laid cet obélisque (Sandokan, 21-22)

Bien souvent, les auteurs ne s'adonnent à la description des rituels, des coutumes et des traditions locales que pour en signaler la dégradation ou la disparition. Dans *Contrabando*, le narrateur visite une église abandonnée datant de l'époque coloniale. Il se rappelle, à cette occasion, que son village est divisé entre deux clans : les catholiques traditionnels, dont l'origine remonte à la mission franciscaine qui fonda le village, et les protestants évangéliques, récemment convertis par les missions venues des États-Unis. Le vol d'une statuette de l'Enfant-Jésus vénérée par les catholiques du village exacerbe les tensions entre ces deux communautés. Cette disparition précède de quelques jours celle de l'autorité locale, Julián, le maire de Santa Rosa. La seconde disparition est d'ailleurs interprétée comme un châtement divin, parce que le maire n'aurait rien fait pour punir les coupables du vol :

Et l'Enfant Jésus d'Atocha a disparu après, sans que personne ne puisse dire où il était passé. Cela s'est passé quelques jours avant la disparition de mon cousin Julián et de ses deux policiers. De nombreux catholiques ont établi un lien entre les deux disparitions, affirmant que celle de Julián était une punition divine, parce qu'en tant que président municipal, il n'avait pas fait grand-chose lorsque l'Enfant Jésus d'Atocha avait disparu, qu'il n'avait même pas payé des gens pour le chercher, ni envoyé chercher des enquêteurs spéciaux de Chihuahua. Certains disent que les disparitions des habitants de Santa Rosa vont continuer⁵⁴⁹. (Contrabando, 75)

La disparition de la statue, que la croyance populaire relie symboliquement à celle du maire ainsi qu'à d'autres disparitions survenues avec la violence armée, devient ainsi le symbole d'une perte

⁵⁴⁹ « Y el Santo Niño de Atocha desapareció después, sin que nadie pueda dar razón de él. Esto pasó unos días antes de la desaparición de mi primo Julián y sus dos policías. Muchos católicos han relacionado las dos desapariciones diciendo que la de Julián fue un castigo divino, porque como presidente municipal no hizo gran cosa cuando desapareció el Santo Niño de Atocha, ni siquiera pagó gente para que lo buscaran ni mandó traer de Chihuahua investigadores especiales. Hay quien asegura que van a seguir las desapariciones de la gente de Santa Rosa. »

du lieu commun lié à l'autorité et à la tradition. Les espaces où la communauté se regroupait et les institutions civiles et religieuses ne comportent plus de signes permettant de définir une appartenance collective.

Sada, lui aussi, inscrit le lieu commun sous le signe de la disparition, en mettant en scène l'échec des langages officiels à réunir une communauté capable de se relier et de résister à la violence collective. Après le scandale des élections truquées, qui dénonce la démocratie mexicaine comme « jeu » et comme « simulacre », deux séquences du roman (*ELJ*, 117-119 et *ELJ*, 138-139) sont centrées sur les tentatives infructueuses du prêtre Prudencio Gómez de rassembler le village lors des messes hebdomadaires. Malgré un premier succès, la communion spirituelle, « subsistance illuminatrice et légendaire » (*ELJ*, 138) [*sustento iluminador y legendario*] ne dure pas et la communauté de San Gregorio déserte de nouveau les églises. Les plaintes du père Gómez, transcrites en vers irréguliers, traduisent la perte de repères d'une société en proie à la déshérence et à la confusion :

Des vies d'âmes
Qui ne se rencontrent pas.
Des vies qui errent.
Des vies qui durent.
Des vies qui se ressemblent à peine,
parce qu'elles se contorsionnent,
parce qu'elles se trompent,
et cela, à force, persuade et fige⁵⁵⁰. (*ELJ*, 117-118)

La plainte du prêtre – ou est-ce celle du narrateur ? – est l'appel sans espoir à l'union d'une communauté dissoute. Comme pour redoubler ce constat, ces paroles sur l'effritement de la communauté forment une plainte qui n'est entendue de personne. Rendue ridicule par l'imitation maladroite du Christ en croix par le prêtre de San Gregorio, elle résonne, solitaire, sans personne pour la recueillir : « il s'agenouilla et ouvrit les bras comme s'il faisait un simulacre

⁵⁵⁰ « *Vidas de almas / que no se rozan. / Vidas que vagan. / Vidas que duran. / Vidas que apenas / No se parecen / porque se tuercen / porque se engañan / Y eso a la larga / persuade y fija* ».

du Christ crucifié. Il commença à prier en poussant des cris : pour qu'on l'entende. Mais qui⁵⁵¹ ? » (*ELJ*, 117)

Ici, les rituels et les symboles religieux, vidés de substance, servent de métonymies à des formes de sociabilité traditionnelles en voie de disparition. Dans *Malacarne*, la célébration religieuse de certains miracles, dont la découverte des os d'un des Apôtres du Christ, est démystifiée par les mafieux qui signalent à l'évêque local l'origine honteuse des reliques adorées par la population locale⁵⁵². Ces reliques ne témoignent d'aucun miracle, mais au contraire de l'indélébile saleté de la nature humaine. Désabusé, l'évêque continue d'organiser le culte des reliques en percevant des dons. À cette mystification, qui désacralise les symboles communautaires, s'ajoute la profanation et la subtilisation des insignes de la République italienne, des œuvres d'art et des symboles de l'Histoire :

Monsieur le juge, d'abord nous vous enlevâmes les obélisques des grand-places, et ensuite les places elles-mêmes. Nous effaçons les noms des rues des martyrs récents pour notre intérêt, nous mettions du camouflage sur les immeubles que vous utilisiez comme points de repère dans cette perte d'orientation de la ville vidée et sans trajets, nous volions les Madones sur les autels des églises et les angelots de marbre des cathédrales. [...] Et nous continuâmes avec la fureur de la déprédation sans but et sans profit à vous voler un à un tandis que vous vous promeniez pour voir le rien de neuf dans la ville millénaire en cherchant un souvenir éphémère, une réminiscence oubliée, vous abandonnant sans mémoire au fond de la mer à laquelle nous avons déjà ôté toute forme de vie avec nos filets de traîne du après nous le déluge. (*Malacarne*, 160-161)

Paradoxalement, cette fuite en avant des mafieux vers l'annihilation (qui culmine avec l'anéantissement de Palerme par la bombe atomique) s'accompagne d'une angoisse « anthropologique » (*Malacarne*, 43) de la régression culturelle, avec l'abandon par les mafieux du « jargon ancien des quartiers » (*Malacarne*, 42) et sa substitution par une langue étrangère appauvrie, l'anglais :

⁵⁵¹ « *Se hincó y abrió los brazos como si hiciera un simulacro de Cristo crucificado. Empezó a rezar a gritos: para que le oyeran. ¿Quiénes?* »

⁵⁵² « [C]es reliques trouvées à l'intérieur du mur avec tout ce boucan mystique, ce n'était rien d'autre que les os d'un vieux clochard cinglé, oncle des ex-proprétaires de ce réduit malodorant qui avaient trouvé plus simple et plus commode de lui réserver des funérailles gratuites de ciment et de chaux pour séparer le salon des chiottes plutôt que de l'emmener au cimetière avec les dépenses et les taxes des pompes funèbres. » (*Malacarne*, 139)

Monsieur le juge, nous fîmes remonter notre déclin milliardaire au moment où on nous apprit le vocabulaire étroit et synthétique de langues étrangères inconnues qui prenaient possession de nous tandis que nous croyions nous en rendre maîtres, au moment où nous commençâmes à appeler Deborah et Samantha nos filles et Robby et Rudy nos fils, nous rattrapant en partie dans notre langue en donnant des noms humains à nos animaux domestiques [...]. Ce que nous ressentions comme une décadence anthropologique était en partie compensé par les chiffres à neuf zéros que la boussole de l'ordinateur indiquait comme étant notre gain du jour. (Malacarne, 42-43)

L'appauvrissement du langage et la disparition des signes, qu'ils renvoient à la religion catholique ou à la religion civile de la République, sont des symboles d'une disparition du lieu commun au sens institutionnel, mais aussi culturel et linguistique.

Corollaire de cette disparition des lieux communs, le propos des œuvres traduit un désenchantement politique que transcrit la clause essayistique de *Résister ne sert à rien*. L'auteur y médite sur la vanité des cérémoniaux démocratiques, comparés au culte d'une idole, et sur les limites des mouvements insurrectionnels :

La démocratie est le dieu mort de la modernité qui survit comme idole de papier mâché ; le balbutiement des politologues trahit l'embarras devant un rite funèbre qu'on ne peut célébrer – c'est pourquoi ils s'agrippent aux derniers feux de démocratie insurrectionnelle, dans les zones de sous-développement ou au cœur de nos métropoles ; mais la démocratie ne peut pas (ou ne peut plus) être un poème de masse. (*Résister*, 262)

Le catalogue des non-lieux représentés dans les récits du corpus permet donc de souligner la fragilité des ancrages familiaux, territoriaux et identitaires. On trouve à ce propos, chez Siti et d'autres auteurs du corpus, un propos pessimiste sur l'influence de la culture de masse, en lien direct avec les motifs de la désagrégation sociale et de l'expansion de la criminalité mafieuse. Balestrini évoque par exemple le remplacement des fêtes traditionnelles du village par la télévision, lorsque la programmation d'un feuilleton populaire amène le curé du village à changer l'horaire des processions religieuses⁵⁵³. La télévision, métonymie des grands changements

⁵⁵³ « quand la fièvre des feuilletons éclate vers le mois de septembre il y a une fête sacrée la fête d'un saint patron tu sais de celles où il y a la Madone qui passe en procession à travers le village et à la même époque il y a un feuilleton qui a la cote et qui s'appelle Même les riches pleurent ou un truc du genre en tout cas ils suivent tous ce feuilleton dans le village hommes femmes enfants même le curé et pendant deux heures quand ils le transmettent personne ne sort de la maison le village est désert et ce jour-là celui de la fête du saint patron en septembre la Madone comme

culturels à l'heure des médias de masse, est dans nos récits le signe négatif d'une homogénéisation culturelle, marquée par la perte des rituels communautaires, et *in fine* d'une atomisation sociale. C'est aussi le cas dans *Contrabando*, où Damiana Caraveo oppose les anciennes sociabilités villageoises au pullulement d'antennes paraboliques :

La trahison et la contrebande emportent de nombreuses vies. Elles détruisent également des villages. Santa Rosa est maintenant un village aux portes fermées. Un hameau d'antennes paraboliques où passe l'argent mal acquis. Un monde d'étrangers qui ne se saluent pas dans la rue. Et quelle solitude dans les âmes⁵⁵⁴. (*Contrabando*, 89)

Le témoin chez Balestrini, en particulier, développe une vision négative de la « culture du pauvre », pour reprendre l'expression célèbre issue de la traduction française de l'essai *The Uses of literacy* par Richard Hoggart⁵⁵⁵. Il dénonce l'assujettissement des couches populaires à des médias de masse qui imposent à la collectivité leur propre filtre spectaculaire aux réalités sociales les plus complexes, et qui imposent en plus leur rythme et leur temporalité propre. Même si ce narrateur n'exprime aucune nostalgie pasolinienne dans cette évocation d'un Sud rural dont il dénonce la violence excessivement brutale, Balestrini semble partager le diagnostic de Hoggart sur le danger d'assujettissement des cultures populaires à la culture de masse, voire le pessimisme d'un Pasolini sur le conditionnement des cultures marginales par la société de consommation.

À cela s'ajoute la conscience d'une généralisation de la violence, avec au bout, le spectre de l'anéantissement, comme à la fin d'*El Lenguaje del juego* où les membres d'un nouveau gang, capturés par Flavio Benavides, lui annoncent la destruction imminente de San Gregorio par les bombes. Dans *Contrabando*, l'écho des nouvelles des guerres de gang à Culiacán qui parvient aux oreilles du père du narrateur traduit cette hantise d'un basculement irrémédiable :

tous les ans devait sortir de l'église à sept heures du soir pour faire la procession le tour du village avec les fidèles derrière qui chantent mais en concomitance juste à cette heure-là il y a ce feuilleton et alors le curé décide de décaler l'heure de la procession car la Madone peut attendre et pour la première fois peut-être depuis des siècles la Madone sort de l'église à dix heures du soir au lieu de sortir à sept heures » (*Sandokan*, 22)

⁵⁵⁴ « *La traición y el contrabando terminan con muchas vidas. Acaban también con pueblos. Santa Rosa es ahora un pueblo de puertas cerradas. Un caserío de antenas parabólicas por donde pasa el dinero mal habido. Un mundo de extraños que no se saludan en la calle. Y cuánta soledad hay en las almas.* »

⁵⁵⁵ Richard Hoggart, *La culture du pauvre : étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, traduit par Jean-Claude Garcias, Françoise Garcias et Jean-Claude Passeron, Paris, Minuit, coll. « Le Sens commun », 1970, 420 p.

Mon père écoute dans sa chambre le programme radio des *Laboratorios Mayo* diffusé depuis Los Angeles. Écoutez ce qui s'est passé à Culiacán, crie-t-il. Des pistoleros qui étaient autrefois célèbres, peu à peu ils ont été tués, certains sont morts, d'autres faits prisonniers, la mafia touche à sa fin, à cause du sang qui a coulé il n'y a que le deuil et familles qui pleurent. J'entends ma mère dire avec colère Éteins ça. Prête attention, *mijita*, la supplie-t-il, ça ressemble beaucoup à ce qui se passe à Santa Rosa. Des familles entières ont été anéanties, des centaines d'hommes ont perdu la vie, c'est une histoire bien triste, beaucoup d'autres ont disparu, on ne sait pas s'ils sont encore en vie ou s'ils sont morts dans le feu de l'action⁵⁵⁶.
(*Contrabando*, 170)

Rien ne s'oppose, dans *Sandokan*, à la scansion des meurtres, des disparitions, des enterrements, qui s'intensifie et culmine dans un tableau de désolation élégiaque : celui des femmes du village en perpétuelle tenue de deuil, y compris la mère du narrateur :

dans le village tu vois toujours partout des femmes habillées en noir dans mon village c'est une chose immuable moi par exemple ces dernières années je n'ai jamais vu ma mère porter une couleur autre que le noir [...] quand enfin ma mère va se débarrasser du noir je ne la reconnaitrai plus parce que désormais je me suis habitué à sa silhouette toute noire »
(*Sandokan*, 128).

La hantise d'un monde qui s'éteint, qui s'achemine vers la ruine, permet aux auteurs de retravailler le thème de la « disparition des lucioles », pour reprendre l'allégorie poétique de Pasolini dans son célèbre article intitulé « Le vide du pouvoir en Italie ». On sait que par « disparition des lucioles », Pasolini désignait la disparition, sous la pression du capitalisme consumériste, de la beauté du monde et de la possibilité de l'amour. Il pointait également, de façon polémique, l'avilissement culturel et psychologique du « peuple italien » dans ce qu'il appelait un nouveau fascisme⁵⁵⁷.

⁵⁵⁶ « *Mi padre está oyendo en su cuarto el programa de radio de los Laboratorios Mayo que transmiten desde Los Ángeles. Oigan lo que pasó en Culiacán, grita. Pistoleros que fueron famosos, poco a poco se han ido acabando, unos muertos, otros prisioneros, ya la mafia se está terminando, por la sangre que fue derramada sólo hay luto y familias llorando. Apaga eso, oigo que le dice mi madre, enojada. Pon atención, mijita, le ruega él, se parece mucho a lo que está. pasando en Santa Rosa. Se acabaron familias enteras, cientos de hombres perdieron la vida, es muy triste de versa la historia, otros tantos desaparecieron, no se sabe si existen con vida o tal vez en la quema murieron.* »

⁵⁵⁷ Pier Paolo Pasolini, « Il vuoto del potere in Italia », *Corriere della sera*, 1^{er} février 1975. Repris sous le titre « L'Article des lucioles » dans *Écrits corsaires*, *op.cit.*

Pour prendre en charge une situation interprétée à l'aune de la notion de « catastrophe », et l'impact de celle-ci sur une communauté terrorisée ou résignée, les œuvres du corpus proposent parfois une reprise des thèmes clefs de la réflexion pasolinienne. À quelques transformations près : dans *Les Travaux du Royaume*, le motif de la ruine urbaine et le désespoir de l'artiste reflètent ces conceptions pasoliniennes sans les nommer, tout en ouvrant la voie d'un dépassement. Herrera appréhende la réalité mexicaine à travers un prisme postapocalyptique, ce qui lui permet d'explorer les potentialités du Mexique contemporain. L'espace des *Travaux du Royaume* est un espace segmenté, dans lequel les lieux du pouvoir véritable ne cessent de se retrancher derrière des murs et derrière des substituts facilement remplaçables comme le Roi. Mais alors que la ruine urbaine approfondit le thème pasolinien de la disparition des lucioles sous la pression d'une modernité qui prive les vivants de leur subsistance, l'amour miraculeux entre l'Artiste et la Quelconque, une jeune fille vendue au Roi par sa mère, est réinscrit *in extremis* comme une possibilité de réenchanter le monde sans nier sa laideur. Dans cette mise en regard de la souffrance du sujet et de la dévastation environnante, la réflexion de Herrera fait davantage écho au passage suivant des *Villes invisibles* d'Italo Calvino :

L'enfer des vivants n'est pas quelque chose qui existera dans le futur ; s'il y en a un, c'est celui qui est déjà là, l'enfer que nous habitons tous les jours, que nous formons en vivant ensemble. Il y a deux façons de ne pas en souffrir. La première est facile pour le plus grand nombre : accepter l'enfer et en faire partie jusqu'à ne plus le voir. La deuxième est risquée et exige une attention et un apprentissage continus : chercher et savoir reconnaître qui et quoi, au beau milieu de l'enfer, n'est pas l'enfer, et le faire durer, et lui donner de la place⁵⁵⁸.

La borgata comme laboratoire

L'analyse de la *borgata* par Siti propose une lecture encore plus complexe de la modernité économique italienne, qui invoque un corpus philosophique, notamment celui de Zygmunt Bauman auquel elle emprunte la métaphore de la « modernité liquide », et dialogue avec l'héritage intellectuel de Pasolini. *La Contagion* fait des banlieues romaines le laboratoire politique d'une recomposition postmoderne des identités sous le signe de ce concept. Le récit n'oublie pas, cependant, de rendre compte des solidarités quotidiennes de la *borgata* et de l'expression d'une appartenance périphérique commune, relayée par les réflexes sociaux et certains éléments de

⁵⁵⁸ Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, traduit par Jean Thibaudeau, Paris, Seuil, 1974, p. 189.

langage. Cependant, l'identité des *borgatari* se situe elle-même selon une alliance des contraires : le libéralisme en matière de mœurs, symbolisé par la fluidité des identités sexuelles et des expressions de genre, y côtoie le repli communautaire et raciste. Cette restitution de l'hybridité sociale, idéologique, culturelle et linguistique de la *borgata* cherche aussi à rompre avec une tradition littéraire d'idéalisation du prolétariat, héritée du modèle pasolinien que le roman de Siti – comme le *Gomorra* de Saviano, d'ailleurs – convoque comme référence à honorer et à dépasser. Selon Emmanuel Bouju, Siti « renverse l'analyse de Pasolini » en postulant que « Ce ne sont pas les *borgate* qui sont en train de s'embourgeoiser, mais la bourgeoisie qui est en train (si l'on peut dire) de s'embourgader. » (*Contagion*, 303) Sur le plan de l'analyse sociologique, ce diagnostic permet à Siti d'ériger la *borgata* en paradigme du devenir politique et social de l'Italie contemporaine. La reprise et le dépassement de Pasolini s'articulent donc à des enjeux culturels et idéologiques forts. Au lieu d'être considérée comme foyer des résistances contemporaines au pouvoir, la *borgata* est pour Siti, au contraire, le lieu d'une dilution des identités individuelles et collectives.

De ce point de vue, la comparaison entre l'organisation des *borgate* et l'organisation mafieuse fournit à Siti un support idéal pour dénoncer la fragmentation sociale, politique et culturelle de la postmodernité. Pour Siti, la culture qui régit l'organisation sociale des *borgate* en est venue à coïncider avec les dernières stratégies de vente de la mafia, ce qui permet à ces deux sphères d'opérer en symbiose :

L'individualisme romain atavique, basé sur le scepticisme et le système D, incapable de s'enrôler dans des structures hiérarchiques, en est venu à coïncider avec la plus récente des stratégies de vente de la camorra et de la 'ndrangheta : différencier, segmenter, subdiviser les responsabilités et rendre toujours plus ardue, pour les forces de l'ordre, la reconstruction de la pyramide⁵⁵⁹. (*Contagion*, 177)

La 'ndrangheta en vient à se confondre, dans *La Contagion*, avec un modèle d'organisation économique et sociale qui sépare les individus et qui les dissocie. La métaphore de la « contagion »

⁵⁵⁹ Siti prend soin de rappeler, cependant, que l'« illisibilité » qui caractérise les banlieues populaires romaines est aussi entretenue par l'incurie d'une organisation politique qui efface leurs spécificités et leur identité : « Mais les communes sont découpées en quartiers, à partir du centre, comme des morceaux de tarte : chacune d'elles comprend donc autant de zones centrales que de zones périphériques, il n'y a pas de particularité de la périphérie ; donc, et à des fins statistiques, les données des *borgate* sont nébulisées, passées au shaker, noyées dans les données globales de la commune. » (*Contagion*, 155)

traduit ainsi la convergence que Siti suppose entre les mécanismes universels de l'économie de marché et les stratégies du crime organisé contemporain. L'organisation sociale contemporaine se caractérise par sa porosité et sa fluidité : les frontières entre consommateurs et clients sont poreuses et tout le monde participe de l'illégalité d'une façon ou d'une autre.

Ce sont [dealers et clients] deux rôles en miroir, avec très peu de différence de potentiel et de risque d'entropie – la nébulisation toujours plus poussée confine en réalité au rêve des mafias internationales : une société où chacun serait le dealer de l'autre. » (*Contagion*, 181).

C'est *in fine* le modèle économique de la mafia, en tant que composante organiquement intégrée à la société, qui fournit à Siti la métaphore d'une « débâcle » qui n'est pas seulement économique et sociale, mais aussi civilisationnelle. Les récits de notre corpus reformulent ainsi une réflexion pasolinienne sur une disparition de la culture et des lieux communs politiques, culturels et linguistiques.

4. « Formes de vie » et « prototypes »

Nous avons vu comment la réflexion des auteurs s'inscrivait dans les paradigmes culturels de la postmodernité. Marc Augé relie la surmodernité à des phénomènes d'excès : la surabondance événementielle, la surabondance spatiale et l'individualisation des références⁵⁶⁰. Parallèlement, Zygmunt Bauman conçoit la « modernité liquide » en référence au consumérisme, au culte de la vitesse et à l'individualisme de la société occidentale. L'analyse du crime, chez Siti, est fortement cadrée par une anthropologie de la société de consommation. Dans son analyse sociologique des *borgate*, Siti met en lumière ce qui, dans cette « forme de vie⁵⁶¹ » constitue une adaptation plus ou moins réussie aux assauts de la « modernité liquide » :

Les plus faibles (*borgatari* et bourgeois) réagissent au monde par la drogue, les plus forts et fonceurs tentent d'arracher l'objet de leur désir en coupant par le chemin le plus court –

⁵⁶⁰ Marc Augé, *op. cit.*, p. 136.

⁵⁶¹ La notion de « forme de vie » est apparue dans de nombreuses disciplines au risque d'une dissolution de sa définition. La philosophe française Sandra Laugier emprunte cette notion à Wittgenstein. À la croisée de la vie biologique et de la vie sociale, de l'existence et des pratiques ordinaires, « [l]es *Lebensformen* sont des configurations de co-existence humaine, dont la texture est faite des pratiques ou *agencies* qui les produisent ou les modifient. » Sandra Laugier, « La vulnérabilité des formes de vie », *Raisons politiques*, vol. 57, n° 1, 2015, p. 65.

même en termes d'annulation des médiations et des sublimations historico-psychologiques, les *borgatari* peuvent figurer comme précurseurs et comme cobayes. (*Contagion*, 303)

C'est en tant que « cobayes » ou « prototypes » de cette condition moderne que semblent apparaître les personnages des romans du corpus : la violence extrême des jeunes délinquants, l'addiction et la dépendance, l'affranchissement de toute limite et de tout attachement, sont trois modalités d'adaptation à la modernité qu'incarnent les personnages criminels. Le corpus trace des lignes de continuité forte entre ces conditions, les opposant moins qu'il ne les articule au sein d'un même système de pouvoir, dont la mafia est théorisée comme l'expression la plus extrême.

4.1. Les conduites extrêmes : variations romanesques sur le pouvoir mafieux

Les addictions (au sexe, à l'argent, à la drogue et à la violence, objets qui permettent de combler les désirs d'évasion frustrés) ne sont alors, dans *La Contagion* et dans *Résister ne sert à rien*, que les métaphores d'une condition politique aliénée, comme le souligne Emmanuel Bouju :

La périphérie dit la condition fondamentale des citoyens ordinaires d'une démocratie dont le centre, aveugle et aveuglant, dissémine parmi eux les agents de son pouvoir souverain : clinquant illusoire, mythologies de l'argent roi, légendes du risque vainqueur plutôt que récits crédibles des possibilités élémentaires⁵⁶².

Ce qui est en jeu dans ces récits n'est donc pas seulement la séduction qu'exerce universellement la figure du criminel et du gangster, mais l'impossibilité, pour les personnages, de s'affranchir de leur condition, y compris par le crime.

Les conduites extrêmes des jeunes délinquants figurent dans les textes comme formes d'adaptation à la vie liquide. « La précarité des vies », indique Marcella Marmo, « est du reste un aspect caractéristique de ce type d'entreprise, fondée avant tout sur le capital humain, et dont la guerre est l'un des aspects structurels depuis l'apparition des phénomènes mafieux au XIX^e siècle⁵⁶³. » Les chroniques permettent aux auteurs de dialoguer avec les notions philosophiques d'état d'exception et de « vie nue », pour élucider une dimension anthropologique de la violence

⁵⁶² Emmanuel Bouju, « Survie mode d'emploi », *loc. cit.*, p. 760.

⁵⁶³ Marcella Marmo, *loc. cit.*

sous ses formes les plus extrêmes. Outre les victimes – les personnes vivant dans les ghettos ou en bordure des « Terres de feux », Saviano s'intéresse aussi au discours nihiliste des jeunes camorristes à travers le témoignage écrit de l'un d'entre eux déclarant qu'il veut « mourir assassiné ». La seule vraie façon de vivre pleinement dans cet univers serait ainsi de mourir jeune après avoir vécu intensément :

Moi je veux devenir un parrain, je veux avoir des centres commerciaux, des boutiques et des usines, je veux avoir des femmes. Je veux trois voitures, je veux que les gens me respectent quand je rentre quelque part, je veux des magasins dans le monde entier. Et puis je veux mourir. Mais comme meurent les vrais, ceux qui commandent pour de bon. Je veux mourir assassiné. (*Gomorra*, 181)

Dans une célèbre analyse publiée dans l'anthologie *Viento Rojo*, le chroniqueur et intellectuel mexicain Carlos Monsiváis supposait que le narcotraffic offrait à une fraction de la jeunesse défavorisée la possibilité d'une mobilité sociale et d'une acquisition de biens matériels et symboliques que la société leur refuse. L'auteur d'*Apocalipstick* et de *Los rituales del caos* analyse en termes littéraires, et non sociologiques, la condition du narcotrafiquant en recourant à l'image du pacte « faustien » grâce auquel le jeune délinquant échange la possibilité de vivre vieux contre une vie riche et intense, mais courte : « Donnez-moi le pouvoir inimaginable, la possession de millions de dollars, les voitures et les résidences et les femmes hyper-appétissantes et le bonheur de voir la peur et la terreur autour de moi, et moi, je me résignerai à vivre jeune⁵⁶⁴ ». C'est, d'après Monsiváis, le caractère extrême et tragique de ces vies vécues par et dans la violence, qui expliquerait d'ailleurs l'attrait public pour ces figures criminelles.

Dans *Capitalismo Gore*, un essai mêlé d'autobiographie à la croisée des épistémologies féministe et décoloniale, la philosophe mexicaine Sayak Valencia analyse la « narcoculture » comme un phénomène de réification des conduites hégémoniques sous le capitalisme : exaltation de la masculinité, culte de l'accumulation et du consumérisme ostentatoire. Ces conduites seraient, à ses yeux, prises pour modèles et revendiquées à l'extrême par des individus masculins, pauvres et marginalisés, qui rejettent la condition d'assujettis au capital mais revendiquent la violence extrême comme moyen d'auto-affirmation. Sayak Valencia élabore, à partir de la figure

⁵⁶⁴ « Dame el poder inimaginable, la posesión de millones de dólares, los autos y las residencias y las hembras superapetecibles y la felicidad de ver el temblor y el terror a mi alrededor, y yo me resignaré a morir joven. » Carlos Monsiváis, « El narcotráfico y sus legiones », p. 27, cité par Isabelle Tausin, *op. cit.*, p. 119.

hybride de l'« *endriago* » qu'elle emprunte à la littérature médiévale espagnole, la théorisation de cette condition paradoxale, qui fait de ces sujets à la fois le pur produit de ce qu'elle dénonce comme le « projet néolibéral », et des figures d'altérité radicale à éliminer en priorité dans le cadre de la « guerre contre la drogue⁵⁶⁵ ». Bien que cette caractérisation ne puisse s'appliquer à la lettre aux personnages de Saviano, et que la sociologue Jules Falquet ait souligné à la fois l'intérêt et le manque d'assise empirique de ce concept⁵⁶⁶, cette figure hybride de l'*endriago* nous paraît un prisme susceptible d'éclairer le traitement de la figure criminelle dans *Gomorra*. Elle incarne en effet un court-circuit entre pouvoir, accumulation financière, précarité et mort violente. L'extrême jeunesse des sicaires et des *muschili*, leur extrême violence associée aux pratiques de consommation ostentatoire caractéristiques du crime organisé et de la culture de « l'argent facile » semblent être selon l'universitaire Alberto Fonseca⁵⁶⁷, l'expression emblématique d'une condition qui allie la sujétion à l'exercice de la violence la plus extrême.

4.2. L'impossible affranchissement

Ce thème de la violence juvénile, particulièrement exploré dans la littérature colombienne, est traité de façon plus complexe dans les récits de notre corpus, grâce à la subversion des motifs propres à ce genre de littérature. La mobilité sociale, concédée ou refusée aux personnages, est le thème central des récits de crime organisé comme *Résister ne sert à rien* et *La Contagion*. La seconde partie de *La Contagion*, centrée sur les personnages de Marcello et de Mauro, décrit le pouvoir conditionnant de la mafia sur les existences individuelles. La contrainte ne s'exerce plus par les voies traditionnelles du racket et de l'extorsion, mais de façon plus insidieuse par « contagion » de l'illégalité, à travers l'enrôlement dans une chaîne d'économie informelle qui fait miroiter les mirages d'un accès à la richesse. Par désir d'enrichissement personnel, Mauro devient en effet prête-nom pour des sociétés-fantômes qui servent au blanchiment d'argent, tandis que Marcello, par toutes sortes de combines, essaie sans succès de

⁵⁶⁵ Sayak Valencia et Liliana Falcón, « Narcomodernides: de endriagos a CEO's », dans Danilo Santos, Ingrid Urgelles Latorre et Ainhoa Vásquez Mejías (dir.), *Narcotransmisiones. Neoliberalismo e hiperconsumo en la era del #narcopop*, Chihuahua, El Colegio de Chihuahua, 2021, p. 39-52.

⁵⁶⁶ Jules Falquet, « Des assassinats de Ciudad Juárez au phénomène des féminicides », *op.cit.*

⁵⁶⁷ Alberto Fonseca, *Cuando llovió dinero en Macondo: literatura y narcotráfico en Colombia y México*, Bahía Blanca / Culiacán, EdiUNS / Universidad Autónoma de Sinaloa, coll. « Estudios sociales y humanidades », 2017, 198 p.

rentrer dans une industrie cinématographique également corrompue par la mainmise du crime organisé. Ces entreprises se soldent par un échec : Marcello croupit dans le chômage et l'addiction à la cocaïne, et Mauro est emprisonné. Pour Emmanuel Bouju,

[C]eux qui croient pouvoir s'autoriser – s'autoriser la sortie de leur condition, la maîtrise de leur destin, l'affranchissement des contraintes –, sont en réalité la proie d'une autorité diffuse et supérieure (mafia, système bancaire et réseaux politiques entremêlés), les épigones dérisoires d'une légitimité patricienne à laquelle ils n'auront jamais accès⁵⁶⁸.

Dans *El lenguaje del juego*, Candelario s'inscrit, en apparence, dans le paradigme de la « narcoculture » et de l'argent facile. C'est un désir d'émancipation individuelle et d'enrichissement personnel, exalté par la consommation de drogues, qui le pousse à quitter sa famille et à travailler pour le cartel des Zorrilla. Sada souligne, de façon ironique et en recourant à des formules se dénonçant elles-mêmes comme clichés (« ô figuration »), ce désir d'une vie intense, vécue dans la richesse :

La nouvelle vie comprimée, la vivre à fond de train. Et la vision incrustée dans le paysage aérien du plus lointain et du plus lumineux du jour : les billets tombant du ciel. Ô figuration. Le pactole tombé d'un grand arbre irréal⁵⁶⁹. (*ELJ*, 52)

À la place, ce que raconte *El Lenguaje del juego* est une émancipation ratée. Avec le crime organisé, Sada met en scène l'effondrement de tout cadre et de toute institution stable, à commencer par celles de l'État et de la famille, la seconde pouvant être perçue comme le reflet de la première. Au début de l'histoire, la famille nucléaire représente un modèle d'accumulation économique traditionnel, sous forme de micro-entreprise familiale dirigée par le père de famille, Valente Montaña. Le terme « parcimonie » (au tout début du roman) emblématise un système de valeurs fondé sur l'économie et la sobriété. Valente a en effet ouvert sa pizzeria grâce aux économies réalisées pendant ses nombreux séjours comme travailleur sans papiers aux États-Unis. À l'inverse, la prodigalité indécente des Zorrilla, du clan Benavides et d'Ernesto de la Sota fait miroiter au fils, Candelario, et à la fille, Martina, des rêves d'argent facile et d'ascension sociale,

⁵⁶⁸ Emmanuel Bouju, « Survie mode d'emploi », *loc. cit.*, p. 764.

⁵⁶⁹ « *La nueva vida comprimida, vivirla a todo tren. Y la visión incrustada en el paisaje aéreo de lo más lejano y luminoso del día: los billetes cayendo del cielo. Oh figuración. El dineral desprendido de un gran árbol irreal.* »

ce qui les pousse à rejoindre les rangs du crime, l'une en vendant son corps, l'autre sa force de travail.

Dans son étude de *El lenguaje del juego*, Christian Sperling estime que la structure du roman se fonde sur l'opposition entre ces deux ordres économiques et symboliques, respectivement ceux de la famille et de la criminalité⁵⁷⁰. L'espace romanesque, la plupart du temps circonscrit au restaurant familial, devient ainsi « la scène sur laquelle cohabitent la normalité d'une famille typique et l'anomie que représente la violence produite par les divers groupes délinquants qui s'installent successivement dans le village⁵⁷¹. » La différence entre les deux mondes se double d'une différence générationnelle, puisque ce sont les enfants qui saisissent l'opportunité de l'arrivée de la violence au village pour trahir leurs parents et céder aux sirènes de l'enrichissement facile promis par le narcotrafic :

la différence générationnelle tracée dans le roman nous renvoie à deux formes de capitalisme périphérique : d'une part, un capitalisme qui produit des sujets précaires, comme Valente, qui parvient néanmoins à s'installer dans une vie modeste, et, d'autre part, une nouvelle génération aux attentes consuméristes excessives et fascinée par " l'argent facile ", appelée à vivre ou périr dans un capitalisme sauvage qui produit une vie nue et jetable, comme Martina ou Candelario⁵⁷².

Candelario incarnerait alors le rejet par une partie de la jeunesse mexicaine du modèle économique de la génération précédente : l'accumulation patiente et harassante du capital économique à travers l'emploi illégal en tant que migrant aux États-Unis. Lorsque Candelario renonce, par lâcheté et par paresse, à sauver ses parents de la destruction imminente de San Gregorio, le lecteur assiste à une débâcle de toutes les structures sociales sous la poussée du crime organisé. Sada semble aborder le narcotrafic sous un prisme moralisant, ce que déplore Christian

⁵⁷⁰ « la novela yuxtapone dos códigos que dan sentido a dos "realidades" nitidamente diferenciadas desde un principio: las representaciones de la familia tradicional y del crimen organizado. » Christian Sperling, « El lenguaje del juego, de Daniel Sada: ¿Un lugar para observar la violencia? », *Literatura Mexicana*, vol. 28, n° 2, juin 2017, p. 129.

⁵⁷¹ « escenario donde colindan la normalidad de una familia típica y la anomia que representa la violencia producida por los diversos grupos delincuenciales que sucesivamente se instalan en el pueblo. » *Ibid.*, p. 129-130.

⁵⁷² « la diferencia generacional dibujada en la novela nos remite a dos formas del capitalismo periférico: por una parte, un capitalismo que produce sujetos precarios, como Valente, quien, no obstante, logra acomodarse en una vida modesta, y, por otra parte, una nueva generación con expectativas de consumo desmesuradas y una fascinación por el "dinero fácil", a la cual le toca vivir o perecer en un capitalismo salvaje que produce vidas nudas y dispensables, como Martina o Candelario. » *Ibid.*, p. 145

Sperling dans son article. Cependant notre opinion est que le roman n'est pas aussi tranché que l'affirme son étude. D'abord, Sada renverse la morale sous-jacente de ses modèles littéraires, dont le *Bildungsroman* et la célèbre parabole du fils prodigue. Si Candelario abandonne sa famille pour chercher une vie plus intense auprès des cartels locaux, il est immédiatement frustré par l'inconfort et les difficultés quotidiennes de la vie de narcotrafiquant. Au cours de son ascension criminelle, Candelario, de promotion en promotion, ne fait que dériver au gré des circonstances entre plusieurs formations criminelles et n'apprend rien de ses expériences. Le schéma directeur du *Bildungsroman* devient une parodie d'épopée, dont le comique culmine dans les derniers chapitres, pendant l'interminable préparation du fils pour sa dernière expédition, qui comprend le choix laborieux d'un pistolet qui ne servira jamais et la préparation minutieuse d'un déguisement qu'il n'utilisera pas non plus.

Bien que le narrateur condamne par le biais de la satire les mœurs des milieux criminels, le modèle traditionnel représenté par Valente Montaña n'est pas non plus valorisé. La « parcimonie » des aspirations matérielles de Valente et Yolanda, pour reprendre la première expression du texte, est frappée de ridicule, à tel point qu'on peut comprendre le désir d'émancipation de leurs enfants. En dépit des modèles épiques convoqués par Sada – *L'Odyssée*, dans le cas de Valente, et les récits de guerre, dans le cas de Candelario – les trajectoires du père et du fils ne comportent aucune forme d'héroïsme, car ces modèles épiques sont systématiquement dégradés et subvertis. En définitive, *El Lenguaje del juego* place dos à dos deux « grands récits » de la modernité mexicaine en les ridiculisant : d'un côté, l'odyssée malheureuse du migrant Valente, qui a investi dix-huit ans d'effort et de souffrances pour parvenir à vivre modestement dans son village, uniquement pour voir son petit rêve détruit par l'irruption du narcotrafic ; de l'autre, le récit de l'ascension sociale par le crime et « l'argent facile⁵⁷³ », qui constituerait pour Alberto Fonseca le patron de la plupart des récits contemporains du narcotrafic.

⁵⁷³ Pour Alberto Fonseca, les récits du narcotrafic explorent la transformation des structures sociales et de l'imaginaire collectif sous l'influence du narcotrafic. En se disséminant dans la société, le narcotrafic créerait une nouvelle échelle de valeurs dans laquelle les valeurs traditionnelles de l'accumulation par le travail sont dévaluées au profit d'une culture consumériste de « l'argent facile ». [*el narcotráfico impulsó la emergencia de una nueva escala de valores en la que el dinero fácil y el consumo de mercancías controlan la manera en que los individuos reaccionan frente al futuro. Por otro lado, modificó la forma en que la sociedad tradicional negocia con valores como el esfuerzo, el trabajo y el estudio frente al poder del narcotráfico.*] Alberto Fonseca, « Una cartografía de la narco-narrativa en Colombia y México (1990-2010) », *Mitologías hoy*, vol. 14, décembre 2016, p. 152.

On peut comparer le destin de Candelario à celui de Tommaso dans *Résister ne sert à rien*. Lorsque Tommaso, adolescent boulimique et obèse, apprend que la mafia pour laquelle travaillait son père a obligé ce dernier à assassiner un traître et à purger une peine de prison, il estime qu'il a « un crédit à percevoir » (*Résister*, 78) de la part des gens qui ont condamné son père. Tommaso obtient de la mafia qu'elle finance ses études, et il est ainsi amené à travailler pour elle sous couverture légale. Heureuse de profiter du don inouï de Tommaso pour les mathématiques, l'organisation lui ouvre les portes d'une prestigieuse université, et finance même une opération de chirurgie esthétique pour soigner son obésité morbide. Comme *El lenguaje del juego*, *Résister ne sert à rien* subvertit le modèle du roman de formation, cette fois en associant la *formation* criminelle de Tommaso à la *déformation* physique de son corps par la mafia⁵⁷⁴.

À ce sujet expérimental que Siti appellera « prototype de la mutation » anthropologique en cours, la mafia est une parentèle de substitution, fondée sur l'intérêt et non sur le sang : « Va-t-en, éloigne-toi de ce qui ne te plaît pas... la parentèle peut aussi ne pas être basée sur le sang... nous te fournirons les moyens pour oublier... » (*Résister*, 79). Tommaso voit dans cette affiliation l'opportunité de laisser derrière lui ses origines humbles, de prendre sa revanche sur l'existence et de liquider la honte héritée de son père, Sante, figure par excellence de la faiblesse paternelle :

Tommaso se sent soulevé en l'air par une main énorme : il est désormais étranger à ce père dont d'un coup il se rappelle l'odeur (un mélange d'alcool et de faiblesse), étranger à cette petite femme qui ne fait que récriminer, étranger à sa propre et extrêmement détestée enveloppe de lard. On s'en va, essuyant la poussière sous les semelles. (*Résister*, 79)

La haine de soi et de ses origines populaires permet à Tommaso de rejoindre l'espace abstrait de la finance désincarnée, où toute frontière s'abolit entre le désir et son accomplissement, comme pour le cocaïnomane. Cependant, pas plus qu'il ne peut renoncer à la force dévorante de ses propres désirs sexuels – contrairement à Morgan, l'ascète totalement libéré de la dépendance du désir – Tommaso n'arrive à se passer de père. Incapable de vivre pleinement selon les principes qu'incarne Morgan, Tommaso entretient des relations complexes avec Sante, son père naturel, faible et disqualifié par la punition que lui a infligée la mafia, et avec Morgan, père de substitution

⁵⁷⁴ Gennaro Carillo, « Letteratura e mafie », dans Manuela Mareso et Livio Pepino (dir.), *Dizionario Enciclopedico di Mafie e Antimafia*, Turin, Edizioni Gruppo Abele, 2013, p. 328-333.

puissant, mais qui se dérobe à lui en prenant ses distances. Pour Gennaro Carrillo, l'opposition entre ancienne mafia et nouvelle mafia fait ressortir la continuité du paradigme de la paternité dans le destin de Tommaso et dans le roman⁵⁷⁵. En effet, dans son effort pour se détacher de son père et se rapprocher de Morgan, le fils finit par devenir son père biologique et par reproduire son destin, comme l'avait du reste prédit sa mère :

– Tu sais ce que j'étais en train de penser ? Qu'après avoir tant lutté pour te différencier, tu as vraiment fini comme ton père, mais en version moderne.

– Comme me l'avait prophétisé ma mère, eh oui... elle le savait, ces gens-là quand ils te tiennent, ils ne te lâchent plus... (*Résister*, 212)

Au miroir de l'échec de leurs personnages principaux, toujours remplaçables et substituables, les récits semblent offrir avec les organisations criminelles l'image fascinante d'un affranchissement générationnel, rupture avec les pères qui semble aussi rupture anthropologique. La composante historicisante et sociologique commune aux textes se prolonge de façon littéraire, les personnages apparaissant comme « prototypes » d'une condition contemporaine dégradée.

5. « Fin de l'histoire » ou éternel retour ? Maîtrise et déraillement du temps

Les représentations proposées dans notre corpus offrent souvent l'image topique d'une transition entre une vieille génération et une nouvelle génération criminelle. Le motif de la filiation que nous avons étudié dans la section précédente permet de mettre en valeur les oppositions entre vieille mafia et nouvelle mafia. Simultanément, ils offrent de la transition entre l'une et l'autre une image confuse et chaotique. Le développement de la mafia conduit-il, dans les œuvres, à une rationalisation poussée à l'extrême de leur modèle économique, ou bien débouche-t-il sur le chaos et l'autodestruction ?

⁵⁷⁵ « Sante est affilié à la première [mafia], et Tommaso à la seconde, mais entre les deux mafias il n'y a pas de solution de continuité. Dans aucune des deux on ne déroge au paradigme « paternaliste » : la première est l'évolution de la seconde, tout comme Tommaso n'est rien d'autre que la version de Sante "mise à jour pour la modernité" ». [*Alla prima è affiliato Sante, alla seconda Tommaso, ma tra le due mafie non c'è soluzione di continuità, né si deroga al paradigma del "paternalismo": la prima è l'evoluzione della seconda, come Tommaso non è che la versione di Sante "aggiornata alla modernità."*] *Ibid.*, p. 331.

On commencera par remarquer que la drogue, dans les récits du corpus, joue souvent ce rôle de symbole ambigu du temps, où l'accélération de la dégradation du corps coïncide avec l'illusion de la maîtrise, de la vitesse, de l'immédiateté, soit l'affranchissement de sa condition terrestre : « l'oubli en poudre » désigne dans *Malacarne* la cocaïne et l'héroïne. Dans *La Contagion*, Siti considère la cocaïne comme « une merveilleuse interprète de la conception que l'Occident a du monde » (*Contagion*, 173). Agent actif abolissant l'intervalle entre le désir et son accomplissement, elle est aussi, par l'addiction qu'elle provoque, un parfait instrument d'esclavage : « un produit dont le client *ne peut pas* se passer est le rêve de tout publicitaire. » (*Contagion*, 173) Dans *Résister ne sert à rien*, le pouvoir véritable est ainsi détenu par Morgan Lucchese, l'ascète sans désir, et ses épigones, « [l]es vainqueurs qui ont tiré profit de l'obligation du plaisir » (*Résister*, 263). L'injonction à jouir, à consommer, le culte des images et de la performance deviennent les outils concrets d'une domination totale s'exerçant sur les imaginaires et sur les corps. La drogue est le symbole cardinal des figurations temporelles déclinées par les textes. Dilatation, accélération, dégradation ou retour cyclique, ces figurations soutiennent et accompagnent une réflexion sur l'Histoire.

D'après Siti, la force des nouvelles mafias provient de la capacité des héritiers de la nouvelle génération à rompre avec le pesant héritage culturel et social de leurs familles. Le saut qualitatif opéré par les nouvelles générations mafieuses permet à ces dernières de rompre avec les règles des anciennes associations. Les mafieux de la nouvelle génération technocratique, d'après Siti, se meuvent dans un espace abstrait, celui des transactions financières dématérialisées. Ils vivent leurs vies détachés des appartenances territoriales et de toute dette familiale ou clanique. Libérés du passé, c'est-à-dire des attaches qui les reliaient aux traditions des pères, les criminels dépeints dans *Résister ne sert à rien* se défont également de toute responsabilité à l'égard de l'avenir, auquel ils ne se soucient pas de transmettre un héritage ou un monde habitable. Toute chaîne de transmission, qu'elle soit matérielle ou symbolique, est alors brisée. Même le temps politique que semblent habiter les membres du Réseau semble un temps suspendu et maîtrisé : le Réseau rend vraies les choses qu'il prédit grâce à la manipulation des agences de notation et des mouvements de la Bourse⁵⁷⁶. Sur un plan poétique, le régime temporel arboré par les œuvres peut rendre compte de l'usage des formes hybrides dans l'abord de l'histoire immédiate :

⁵⁷⁶ « [O]n ne recule pas devant le sang pour rendre vraie une prévision favorable – au lieu d'anticiper les faits, on les provoque en éliminant les obstacles quand ils arrivent. » (*Résister*, 202-203)

[L]a compression du présent justifierait que l'écriture de l'histoire fasse de plus en plus appel aux formes directes et « immédiates » du témoignage sur l'expérience du passé, même le plus proche. Il s'agirait dans le même mouvement, et par ce biais, d'affronter le phénomène contemporain de « l'accélération » – ce « régime-temps » qui est, selon la nouvelle Théorie critique et Hartmut Rosa, l'une des grandes forces invisibles, irrépressibles et indiscutées d'exercice du pouvoir politique, économique et social⁵⁷⁷.

Si l'on s'en tient à une interprétation politique, les motifs du cycle et du retour permettent de soulever la problématique de l'impunité, puisqu'elle souligne, en creux, la faillite des autorités chargées de contenir cette violence et la perpétuation des systèmes de domination. Ce régime se superpose à d'autres figurations : celle d'un temps suspendu, celle d'un temps accéléré, qui précipite les personnages vers l'apocalypse et celle d'un temps cyclique marqué par le retour de la violence. Cette hésitation entre plusieurs régimes temporels se retrouve dans les commentaires des personnages sur la stérilité des activités criminelles, évoquée de façons diverses dans le corpus, tantôt littérale, tantôt métaphorique : « considérées en elles-mêmes, l'activité de la baise et celle de la spéculation sont stériles toutes deux... jouir jouir jouir, faire de l'argent faire de l'argent faire de l'argent, et puis ? » (*Résister*, 205). Alors que la conversion à l'honnêteté était punie de mort dans la mafia traditionnelle, Morgan Lucchese ne voit, lui, aucun inconvénient à ce que son fils ne prenne pas sa relève, et ne cherche pas d'héritier :

[Morgan] voit un homme qui a conservé la chasteté nécessaire pour une telle tâche, avec une épouse toujours plus concentrée dans une anémique mélancolie bigote et un fils qui a décidé de s'épanouir dans de tout autres milieux, entre sport et théâtre, par une sorte de répudiation quasi alimentaire, recracher ce qu'il a nourri. Et Morgan n'a pas insisté pour qu'il suive ses traces, la vie est un geste individuel et l'ADN ne peut pas devenir une chaîne. Même avec Tommaso, qui pourtant lui a été immédiatement sympathique, il a préféré maintenir les distances, parce qu'il le sentait trop affamé de pères ; la finance de la dernière génération est un devoir à accomplir avec un préservatif. (*Résister*, 261)

À l'inverse, dans *Les Travaux du Royaume*, la stérilité du Roi menace l'ordre établi du Palais et ouvre une guerre de succession. L'arrivée au pouvoir de l'Héritier s'inscrit cependant sous le signe de la continuité plutôt que de la rupture. L'Héritier, qui a renversé le Roi, reconstitue à l'identique la structure de la Cour en devenant le nouveau Souverain et en exigeant que Lobo

⁵⁷⁷ Emmanuel Bouju, « Postface. Histoire immédiate et paradigme "istorique" », *op. cit.*, paragr. 3.

retourne au Palais. Le motif de la stérilité inspire à Calaciura une autre image. Le chef de l'association apparaît sous la forme d'une monstrueuse synthèse des contraires : à la fois homme et femme, ogre et fée, humaine et animale, cette entité se reproduit par parthénogénèse et conçoit des êtres hybrides, faits à son image, qu'elle arrache de son ventre pour les rejeter hors d'elle :

Monsieur le juge, nous n'étions plus rien depuis le moment où c'est lui qui nous convoqua avec l'urgence de la défaite, lui, le président de notre association sous sa forme humaine bien qu'il fût de notoriété publique qu'il était comme l'ogre ou la fée aux cheveux bleus selon la façon dont on le regardait, homme et femme tout à la fois, et qu'il concevait et accouchait de lui-même des êtres mi-hommes mi-animaux en les extrayant de son ventre pour éviter tout obstacle dû à des spermatozoïdes étrangers à sa race, rien que le sang de son sang et le cauchemar de ses cauchemars. (*Malacarne*, 148).

Répétition, révolution, ou accélération vers la destruction ? Dans *El Lenguaje del juego*, le cartel de Flavio Benavides, qui a renversé l'organisation de Virgilio Zorrilla, est menacée à son tour par l'arrivée d'une nouvelle organisation qui prévoit de détruire le village de San Gregorio : « – Et pourquoi les explosions ? – Pour après créer quelque chose de nouveau⁵⁷⁸. » (*ELJ*, 195) Ce bref échange, glaçant dans sa concision, ne donne pas d'autre motif à la violence que le plaisir enfantin de tout détruire pour tout recommencer : un jeu, en somme, comme annoncé par le titre. Le caractère cyclique de la violence est à lui-même sa propre raison d'être.

Les éditeurs d'un récent recueil d'études sur les récits du narcotrafic au Mexique font de ce caractère cyclique et répétitif une caractéristique essentielle de la « narcolittérature » :

Le temps de la narcolittérature est un présent circulaire, une coupe effectuée sur une action temporelle sans progrès et sans un changement réel, qui condamne les personnages à agir comme des fiches remplaçables au sein du tableau de la violence collective. Le fait que tous les personnages partagent une condition de précarité et de marginalité à des niveaux divers provoque aussi le fait que, en tant que lecteurs, nous demeurons attrapés dans un cycle sans fin. Les puissants jaillissent de la misère, et après une brève période de pouvoir, ils y retournent. Une histoire qui est la reproduction d'une violence presque d'éternel retour, qui n'a pas eu un commencement clair ni de fin qu'on puisse apercevoir⁵⁷⁹.

⁵⁷⁸ « – ¿Y para qué las explosiones? – Para después crear algo nuevo. »

⁵⁷⁹ « El tiempo de la narcoliteratura es un presente circular, un corte sobre una acción temporal sin progreso y sin un cambio real que condena a los personajes a actuar como fichas reemplazables dentro del tablero de la violencia colectiva. El hecho de que todos

Le sentiment de cette répétition, dont on voit l'incidence sur la structure narrative des récits du corpus, se retrouve dans *Gomorra*, où la mort d'Annalisa Durante inspire au narrateur Saviano une réflexion amère sur « l'éternel retour des mêmes lois sur cette terre. Le même parcours, toujours le même. Inchangé, tragique, éternel. » (*Gomorra*, 240).

Simultanément, on voit se multiplier les indices d'une accélération du temps, que symbolise bien la distinction que fait Siti entre « argent sale » caché dans les paradis fiscaux (recourant à un paradigme d'analyse topographique du crime organisé) à « l'argent chaud » circulant sans frein dans les circuits dématérialisés de la finance (suivant un paradigme davantage temporel). La vitesse est souvent l'alliée des criminels, mais l'accélération permet souvent de porter à incandescence un principe de déraillement de la *ratio* mafieuse. Dans *El lenguaje del juego*, Sada s'amuse, avec un humour grinçant, à exagérer la logique autophage de la violence qui frappe San Gregorio et à la pousser à ses dernières extrémités. Le crime organisé se reproduit et s'annihile lui-même dans une escalade autodestructrice ; les trafiquants meurent de surdose en consommant eux-mêmes leur cargaison de drogues, l'organisation criminelle croule sous l'accumulation très littérale des billets de banque, un politicien corrompu menacé par une fusillade s'accroche, en désespoir de cause, au drapeau de la nation mexicaine qu'il a pourtant trahi... L'accumulation de ces saynètes montre que la satire n'épargne ni les criminels ni les politiques, ni les entrepreneurs, ni les simples citoyens, tous égaux dans leur désarroi, leur lâcheté, leur stupidité, leur obsession du luxe ostentatoire et de l'accumulation. Après une guerre de territoires, la famille Zorrilla, auprès de laquelle le héros du roman, Candelario, commence sa fulgurante carrière criminelle, a reçu du capo Flavio Benavides la somme astronomique de huit cents millions de pesos pour céder la place à une nouvelle faction criminelle. Ces circonstances extrêmes, narrées sous le signe de l'excès parodique, sont à première vue favorable aux Zorrilla, qui sont libres de fuir et de refaire leur vie aux États-Unis. Mais au lieu de profiter de leurs gains, les deux truands décident de s'enfermer dans une chambre et de s'injecter toutes sortes de drogues. Prisonniers de leur paradis artificiel, les deux hommes finissent par mourir ensemble dans un état de béatitude, sous le regard vaguement dégoûté du comptable de la famille, qui se charge d'abandonner leurs corps dans le

los personajes comparten una condición de precariedad y marginalidad a distintos niveles provoca también que, como lectores, permanezcamos atrapados en un ciclo sin fin. Los poderosos surgen de la miseria y, luego de un breve periodo de poder, regresan a ella. Una historia que es la reproducción de una violencia casi de eterno retorno que no tuvo un inicio claro ni un final que se vislumbra. » Danilo Santos, Ingrid Urgelles Latorre et Ainhoa Vásquez Mejías, *op. cit.*, p. 25.

désert. Dans un spectaculaire renversement de fortune, Les Zorrilla, autrefois chefs absolus dans leur fief, apparaissent désormais comme des moins que rien : « Dépouillés, sans-papiers, les morts à moitié sales. Deux sans-papiers qui n'ont juste pas pu atteindre leur destination. D'humbles morts de faim⁵⁸⁰. » (ELJ, 165)

La satire de l'accumulation narco-capitaliste, auquel se joint, dans l'exemple précédent, le motif de la vanité, atteint un autre sommet à la fin du roman. Candelario et ses comparses découvrent que la mission que leur a assigné Ernesto de la Sota n'est pas de gérer les entreprises légales qui servent de couverture à ses activités criminelles, mais de superviser des cargaisons hebdomadaires de billets de banque que des camions viennent déposer dans des maisons sous bonne garde. Clemente, un autre lieutenant d'Ernesto de la Sota, décide de compter l'argent qui rentre par camions entiers dans la demeure de l'homme d'affaires : une tâche impossible, car l'afflux de billets semble infini, ce qui n'empêche pas Clemente de s'y atteler avec le plus grand sérieux. (ELJ, 196-197) À l'image des Danaïdes condamnées à remplir un tonneau percé de trous pour l'éternité, le personnage de Clemente se fige dans une activité répétitive, sans but, de la même façon que l'élégant *capo* Virgilio Zorrilla et son fils se retrouvent figés dans une mort qui les a transformés en vulgaires *junkies*. Après un déchaînement de violence, cette paralysie généralisée gagne la plupart des personnages, tandis que leur monde se prépare à l'imminence d'une apocalypse annoncée dans les dernières pages. Même le puissant chef criminel, Flavio Benavides, s'abîme dans une hésitation sans fin, comme un automate au mécanisme grippé dont les contours s'effacent :

Il faut savoir que Flavio Benavides a passé des heures à réfléchir à ce problème, à en discuter avec ses sbires : et oui, chaque jour, de nouveaux pour et contre apparaissaient. Un cercle vicieux sans fin. Un gaspillage d'idées sans sélection ni simple programme. Aventure vers... Ou régression vers... et pas même un petit apprentissage. De l'arbitraire pur. Pas de rupture. Rien de délimitable⁵⁸¹. (ELJ, 182)

⁵⁸⁰ « *Pelones, sin papeles, los muertos medio sucios. Dos indocumentados que nomás pudieron llegar a su destino. Humildes muertos de hambre.* »

⁵⁸¹ « *Hay que saber que Flavio Benavides consumía horas pensando en ese problema, platicándolo con secuaces: y sí: a diario aparecían más pros y más contras. Circulo vicioso ñoño. Desperdicio de ideas sin selección ni mera plataforma. Aventura hacia... O retroceso hacia... y ninguna enseñanza siquiera pequeña. Puro arbitrio. Ninguna ruptura. Nada delineable.* »

De même que les cartels qui se disputent le village de San Gregorio, et comme sous la poussée d'une impulsion nihiliste, les mafieux de *Malacarne* semblent vouloir précipiter l'anéantissement d'un monde dont ils ne parviennent jamais tout à fait à se rendre maîtres.

Nous comprîmes que pour sortir de ce cauchemar dans lequel le temps s'était enlisé il nous fallait recommencer à tuer nous aussi, et non pas selon le dessein parfait de l'Histoire mais au hasard, en tirant dans le tas [...]. [A]vec l'hypoténuse transversale de nos massacres, nous effaçâmes l'équilibre géométrique des côtés du triangle de ces homicides binaires et simultanés. On cassait leur jouet monstrueux, monsieur le juge, le sens même des homicides binaires par la contagion de nos massacres qui semaient la confusion, en mêlant le sang du sacrifice rituel au flot de la tuerie du marché, en superposant dans la même signification privée de sens le marquage homme à homme et l'attaque à l'aveugle. (*Malacarne*, 116-177)

Ce dessein d'anéantissement culmine dans le thème de la désintégration, que nous retrouvons ailleurs dans la mention de la bombe atomique et dans celle de l'annihilation des corps dissous dans l'acide. Le narrateur scande, chapitre après chapitre, le *leitmotiv* nihiliste « nous n'étions plus rien, monsieur le juge. » Ce thrène de l'annihilation de soi et de l'autre dans une violence sans fin recourt à un style qui joue à la fois sur le déploiement phrastique et sur l'accumulation d'images contradictoires et dissonantes :

Dans la démente de son automne carcéral il avait mélangé les époques de toute sa vie de pénitence et il demandait aux nouveaux entrants, du haut de l'inutilité de ses trois mètres, combien il y avait eu de morts à Caporetto car il s'inquiétait pour un de ses cousins soldats dans les corps d'assaut à bicyclette. (*Malacarne*, 65)

Le corps, soumis à toutes sortes de transformations surnaturelles, s'amplifie de façon démesurée à l'image de la prose de Calaciura. Mais il en va de même de la mémoire, qui mélange, un peu comme le font les textes, plusieurs époques en une, dans cette appréhension ambiguë du temps présent et des cycles de l'histoire.

Conclusion

Les huit auteurs étudiés dans ce travail accompagnent l'éclosion de nouvelles formes de criminalité qui précipitent une crise globale, marquant l'entrée dans un nouveau régime de

pouvoir. L'énonciation littéraire permet d'allier à la mise en récit de l'histoire la formulation de thèses plus ou moins engagées, qui peuvent être commentées sur le plan philosophique, historique ou sociologique. Sur un plan strictement littéraire, nous constatons que la critique de la mafia prend souvent la forme de l'écriture du désastre, aux confins de la dystopie postapocalyptique. La représentation de l'histoire mafieuse, faite de transitions, de ruptures, mais aussi de continuités et de retours cycliques, s'accompagne d'une refiguration originale du temps : tour à tour dilaté, suspendu, accéléré, le « régime-temps » évoqué par les romans traduit le caractère insoluble de la crise actuelle, en même temps qu'il épouse la sensibilité à vif du contemporain.

Si nous avons identifié, dans ce chapitre, le faisceau de paradigmes culturels qui régissent la représentation du crime organisé (postmodernité, société du spectacle, société liquide, surmodernité), ce qui nous intéresse est à présent la transposition de ces paradigmes en figures, autrement dit la manière dont les auteurs construisent, à partir de leur objet, une poétique romanesque qui double le commentaire de la société et l'enrichit sur le plan artistique. La deuxième partie de ce travail se propose donc de dégager les éléments d'une poétique commune, fonctionnelle, qui lie ces textes entre eux. L'adaptation du modèle théorique de « transcription de l'histoire » à notre corpus nous permettra de dégager trois figures circonscrivant chacune une dimension de l'expérience dont rendent compte ces œuvres : « l'innommable », « l'illisible » et « l'indicible ». On montrera comment ces dimensions négatives de l'expérience en régime mafieux peuvent servir, paradoxalement, de modèles à l'élaboration de poétiques narratives spécifiques au récit de crime organisé.

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

École doctorale – Littérature française et comparée (ED 120)
CERC – Centre d'études et de recherches comparatistes (EA 172)

Thèse de doctorat en littérature générale et comparée

Antoine Ducoux

Récits de crime organisé en Italie et au
Mexique. Un défi littéraire, éthique et politique
au tournant du XXI^e siècle (1991-2012)

Tome II

Sous la direction de Florence Olivier

Présentée et soutenue publiquement le 12 décembre 2022

Jury composé de :

Karim Benmiloud, Professeur des universités, Université Paul
Valéry-Montpellier 3

Manuela Bertone, Professeur des universités, Université Nice-Côte d'Azur

Emmanuel Bouju, Professeur des universités, Littérature comparée, Université
Sorbonne Nouvelle-Paris 3

Florence Olivier, Professeur émérite, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3,
directrice de thèse

Philippe Roussin, Professeur des universités, EHESS

DEUXIÈME PARTIE.

POÉTIQUE DU RÉCIT DE CRIME ORGANISÉ

Introduction

Les récits du corpus dégagent plusieurs aspects d'une expérience commune placée sous le signe de la catastrophe : violence généralisée, débâcle politique et sociale, fragmentation ou dissolution, dont le crime organisé, dans sa forme actuelle et globalisée, est autant la cause qu'un symptôme, si l'on se fie au discours des œuvres.

Les termes d'« innommable », d'« illisible » et d'« indicible » circonscrivent trois facettes d'une même expérience de déstabilisation du sens commun face à la catastrophe⁵⁸². Ces expressions touchent à la question transversale du rapport entre silence, pouvoir et violences extrêmes, tel qu'il se présente dans les contextes de criminalité organisée. Elles renvoient à des thèmes communs aux trois récits, mais aussi à des écueils qui menacent l'écriture. « L'innommable » renvoie par exemple à la sidération qui bloque la pensée et le langage face aux violences extrêmes et à l'incapacité des mots à dire ces violences. Cependant, cette expression nous permet aussi d'aborder la tentation du silence devant ces phénomènes, au risque d'une relégation des violences extrêmes du côté de l'ineffable, et au point de faire ce silence une modalité d'action supplémentaire de la violence. « L'illisible » renvoie à l'opacité et à la

⁵⁸² Le critique allemand Hermann Herlinghaus, spécialiste des fictions du narcotraffic, remarque : « Notre monde actuel connaît l'accroissement d'un goût pour les images du danger ou de la catastrophe, pour l'ubiquité supposée de la violence, ainsi que pour les scénarios d'épuisement [des ressources] ou de crise intempestifs, qu'on perçoit désormais comme pouvant affecter les fondements mêmes de l'existence. Nous sommes confrontés à la proximité soudaine de ce qui semblait s'éloigner, tant que le sens commun de la modernité garantissait des liens stables entre le soi, la réflexivité, la citoyenneté, la consommation et le territoire, à une distance convenable : la « bonne vie » d'un côté, et la vie « nue », la vie en péril, de l'autre. » [*Our present world is verging on an increasing sense of hazardous or catastrophic images, an alleged ubiquity of violence, together with unforeseen scenarios of either exhaustion or crisis, which are now perceived as concerning the very foundations of existence itself. We are facing the sudden closeness of what seemed to range, as long as modernity's common sense provided for stable links between self, reflexivity, citizenship, consumption, and territory, at a convenient [sic] distance: "good life" on the one hand, and "mere," endangered life on the other.*] Hermann Herlinghaus, *Narcoepics: a global aesthetics of sobriety*, New York, Bloomsbury, 2013, p. 27.

complexité des phénomènes de crime organisé, qui déjouent toute tentative de saisie superficielle ou simplificatrice. Mais ce terme renvoie aussi à la tentation de l'éclatement des formes, de l'incomplétude et de l'inachèvement du sens, au risque de tomber dans le lieu commun selon lequel la fragmentation de l'expérience ne se laisserait saisir qu'à travers l'éclatement des formes. « L'indicible » renvoie à l'*omertà*, à la mise sous séquestre de l'information, et plus généralement à la culture du secret politique entourant l'histoire récente de l'Italie et du Mexique. Au moment d'aborder la façon dont la littérature affronte le silence imposé par les mafias, on sera amenés à s'interroger sur sa puissance concrète de dévoilement. Suffit-il en effet de vouloir opposer la « parole » au pouvoir criminel, comme le fait Saviano dans *Gomorra*, ou l'écriture à la désinformation ? Notre méthodologie consistera à relier ce donné d'une expérience socio-historique à des choix esthétiques, à des principes de composition narrative et textuelles. Si on les pense d'emblée comme des ripostes aux violences de l'histoire immédiate, ces stratégies figuratives nous permettent de préparer notre réflexion sur « l'engagement » des auteurs contre l'abus de pouvoir et la violence. L'étude de ces stratégies discursives et narratives nous permettra de mettre en regard les problèmes visés par les textes et les solutions narratives, imaginaires et esthétiques qu'ils leur opposent.

Le chapitre 4, « L'innommable », étudie les façons dont les auteurs se rapportent à la violence extrême des clans napolitains et siciliens et des narcos mexicains. Si la violence extrême représente bien un obstacle pour le langage, du fait de la sidération qu'elle induit, elle crée aussi des effets d'accoutumance. La focale se déplace sur la façon dont les individus vivant aux côtés de cette violence apprennent à la relativiser ou à transiger avec elle. En adoptant cette perspective dissensuelle, réglée sur la confrontation sans synthèse des points de vue, nos auteurs interrogent le sens même de cette violence pour les individus qu'elle touche et pour ceux qui l'exercent. Nous pourrions, à partir de là, détailler quelques réponses stylistiques à la violence, entre un *pathos* appuyé, une cruauté de l'écriture qui reflète celle des bourreaux pour mieux la critiquer, ou un travail rythmique permettant l'expression d'une plainte.

Dans le chapitre 5, « L'illisible », nous rappelons avec Philippe Daros que toute réflexion sur l'imputation du crime a des incidences formelles. Quand cette imputation fait défaut, c'est la lisibilité du tissu social qui est compromise, ce que notre corpus prouve de plus d'une manière en dénonçant l'instabilité des repères quotidiens et l'incertitude qui entoure les crimes. D'où la tentation du fragment, de la dérive, de l'informe, combattue par des configurations textuelles

complexes, parfois déroutantes, mais régies par la volonté de circonscrire le chaos. Ces configurations textuelles et narratives font ressortir une dimension importante des phénomènes étudiés par notre corpus : le brouillage qu'ils mettent en œuvre entre légal et illégal et entre les différentes sphères de la société. La figuration des « zones grises » et des zones de friction où circulent les complices et les capitaux criminels représente, pour les auteurs, un véritable défi.

Le chapitre « l'indicible » porte sur le conflit entre littérature et secret, caractéristique de l'intrigue policière ou de tout récit de mafia. Nous commencerons par étudier les modalités d'une fabrique du silence, entre *omertà* imposée par les clans, manipulations politiques et médiatiques, accords occultes ou tacites autour de la dissimulation des délits. L'intérêt de nos auteurs pour ces thèmes nous amène à nous interroger sur la riposte qu'opposent les textes à ces phénomènes. De quel « courage de la vérité » les journalistes peuvent-ils se réclamer dans un régime qui punit les délateurs de mort ? Et comment la fiction, en plaçant la figure d'artiste au plus près des communautés visées par la violence, peut-elle éclairer les dilemmes qui se rattachent à la divulgation et à la dénonciation ?

Chapitre 4. « L'innommable », ou la mise en mots de la violence extrême⁵⁸³

Introduction

Tu m'excuseras, mais on n'a pas encore inventé d'expression du visage pour l'horreur qu'on est en train de vivre. Les séquestrations, les exécutions, les décapitations, les fusillades, les enlèvements minute... Tout ça, c'est nouveau pour nous, pour tous ceux qui aimeraient bien partir ailleurs mais qui peuvent pas, ceux qui ont vu la mort de près, ceux qui s'obstinent à rester, ceux qui travaillent ici, ceux qui vivent ici⁵⁸⁴.

Ces phrases sont issues du roman *N'envoyez pas de fleurs* de Martín Solares, « une plongée saisissante dans un pays gangrené par les Narcos », selon une phrase du journal *Le Monde* reproduite sur le spectaculaire bandeau rouge accompagnant l'édition française de ce roman chez 10/18. Elles rendent compte de la sidération collective des Mexicains face à l'explosion des violences criminelles consécutives au lancement de la guerre au narcotrafic au début des années 2000. Ces paroles peuvent être rapprochées du témoignage déchirant d'un personnage du *Palmier de Palerme* de l'écrivain sicilien Vincenzo Consolo sur le terrorisme mafieux des années 1980 et 1990 :

Cette ville, tu le sais, est devenue un champ de bataille, un abattoir quotidien. On tire, on fait exploser du plastic, on déchire des vies humaines, on carbonise des corps, on écrase des membres, sur les arbres et l'asphalte – ah, le cratère infernal sur la route de l'aéroport ! C'est

⁵⁸³ Même si des affinités existent avec ce courant, notre corpus se distingue des esthétiques de l'extrême violence rattachées à ce que la critique anglophone appelle « l'extrême contemporain » [*contemporary extreme*]. Cette esthétique se caractérise par la représentation d'« un monde hyper-réel, souvent apocalyptique, progressivement envahi par la culture populaire, imprégné de technologie et dominé par la destruction. » [*a hyper real, often apocalyptic world progressively invaded by popular culture, permeated with technology and dominated by destruction*] Alain-Philippe Durand et Naomi Mandel, « Introduction », dans Alain-Philippe Durand et Naomi Mandel (dir.), *Novels of the Contemporary Extreme*, Londres, Bloomsbury, 2008, p. 1.

⁵⁸⁴ Martín Solares, *N'envoyez pas de fleurs*, traduit par Christilla Vasserot, Paris, 10-18, 2019.

une fureur bestiale, une extermination. [...] la guerre se fait contre l'État, contre les États pour la maîtrise de l'illégalité, la maîtrise des trafics les plus immondes⁵⁸⁵.

À l'exemple de ces auteurs, les textes qui dénoncent l'escalade des violences criminelles des quarante dernières années en Italie et au Mexique rendent visible une expérience collective, partagée, d'une violence brutale qui confine à l'horreur. Au Mexique, en particulier, l'expansion du crime organisé s'accompagne d'un processus de « banalisation de la violence ordinaire⁵⁸⁶ » ainsi que d'une montée spectaculaire de phénomènes de cruauté, qui laissent une empreinte traumatique dans la mémoire collective – et donc, sur la littérature. La violence est relayée par une représentation médiatique quotidienne qui véhicule ses propres lieux communs⁵⁸⁷ : tortures, décapitations, mais aussi « narco-fosses » [*narcofosas*], mot-valise désignant les charniers où sont retrouvés les corps non identifiés des victimes des « feux croisés » entre cartels de la drogue et force de l'ordre⁵⁸⁸.

Tout en rendant compte des effets sidérants de cette violence, les auteurs ne renoncent pas à l'interpréter, et se risquent au défi qu'implique sa représentation, ce qui soulève de nombreux problèmes d'ordre éthique et esthétique. De retour d'un exil de dix ans au Mexique après la guerre civile au Salvador, l'écrivain et journaliste salvadorien Horacio Castellanos Moya fait par exemple le constat d'une insuffisance de l'invention littéraire face à de nouvelles formes de violence dont l'échelle et l'intensité semblent dépasser l'imagination des romanciers les plus chevronnés :

La réalité de la violence criminelle qui affecte nos sociétés est d'une telle ampleur que nos œuvres de fiction en deviennent parfois conservatrices et pâlisent devant les faits quotidiens, de sorte qu'un texte qui, dans un pays européen, serait considérée comme un roman noir et

⁵⁸⁵ Vincenzo Consolo, *Le Palmier de Palerme*, traduit par Jean-Paul Manganaro et Danielle Dubroca, Paris, Seuil, 2000, p. 151-152.

⁵⁸⁶ Gilles Bataillon, « Les formes de la violence mexicaine au XXI^e siècle », *loc.cit.*, p. 133.

⁵⁸⁷ Juan Villoro, *op. cit.*

⁵⁸⁸ L'expression « feux croisés » provient d'un célèbre reportage de la journaliste mexicaine Marcela Turati consacré aux victimes des violences des forces de l'ordre et des cartels. Voir Marcela Turati, *Fuego cruzado: las víctimas atrapadas en la guerra del narco*, México, D. F., Grijalbo, 2011, 326 p. Dans un article de *Proceso* paru le 31 janvier 2019, M. Turati rappelait qu'une fosse clandestine avec des restes humains non identifiés est encore découverte tous les deux jours au Mexique. Voir Marcela Turati, *loc. cit.* En ligne : <https://www.proceso.com.mx/569849/laboratorio-contras-el-olvido>, consulté le 10 octobre 2022.

cru, au Mexique, en Colombie ou au Salvador, paraîtrait *light* face à la lecture des quotidiens de la presse⁵⁸⁹.

Horacio Castellanos Moya pose ici la question du degré de vraisemblance d'une fiction qui serait rattrapée voire dépassée par la réalité. Les disparitions, assassinats spectaculaires et tortures qui parsèment les récits du corpus sont autant de manifestations de violences dont le caractère extrême est souvent dénoncé, comme si elles se situaient au-delà de toute saisie par la pensée⁵⁹⁰. En accompagnant le point de vue d'un personnage que la mafia a obligé de participer à la lapidation d'un mauvais payeur, le narrateur de *La Contagion* rend compte d'un nivellement radical de toutes les catégories : « il n'y a pas de différence, pas de pitié. L'énorme et le dérisoire s'aplatissent en perspective, tout finit en gerbe » (*Contagion*, 207).

L'anecdote s'avère révélatrice de la complexité des expériences de la violence dans le corpus : Mauro, en effet, n'est pas tout à fait une victime mais a été forcé à devenir complice des bourreaux pour prouver sa fidélité à l'association. Dévoiler la logique de ces violences imbriquées les unes dans les autres, et en suggérer les liens avec des « nouvelles configurations de terreurs multiples⁵⁹¹ », tel semble être l'un des enjeux-clé des œuvres de notre corpus. Mais cette tâche confronte les écrivains du corpus à la même interrogation : comment en rendre compte ? Quelles logiques de la violence l'écriture peut-elle mettre au jour ? Quels problèmes la mise en mots de la violence pose-t-elle aux auteurs ? Quelles particularités de la violence mafieuse et du crime organisé fait-elle ressortir ? Quel regard, enfin, l'écriture porte-t-elle sur ceux qui la commettent et la subissent ? Montrer ou cacher la violence meurtrière, l'exhiber ou l'atténuer, suggérer les

⁵⁸⁹ « *La realidad de la violencia criminal que afecta a nuestras sociedades es de tal magnitud que nuestras obras de ficción resultan a veces conservadoras y palidecen ante los hechos cotidianos, de tal manera que un texto que en un país europeo se consideraría una novela negra y cruda, en México, Colombia o El Salvador parecerá light frente a la lectura de la página diaria de sucesos del periódico.* » Horacio Castellanos Moya, « "El cadáver es el mensaje". Apuntes personales sobre literatura y violencia », *Istmo*, n° 17, 2008. En ligne : <http://istmo.denison.edu/n17/foro/castellanos.html>, consulté le 08 décembre 2020.

⁵⁹⁰ Pour Cathy Fourez, l'expérience de « l'extrême » relève de deux notions distinctes et complémentaires : l'extrême comme « *super* », au sens de ce qui « se maintient à distance de l'ordinaire », et comme « *exter* », au sens de « *ce qui demeure hors du lieu de référence* ». Voir Cathy Fourez, « *El hombre sin cabeza* de Sergio González Rodríguez : des viscères aux vestiges du crime », dans Philippe Daros et Florence Olivier (dir.), *Du roman noir aux fictions de l'impunité*, Paris, Indigo, 2014, p. 220.

⁵⁹¹ L'expression est de Marion Aubrée, Laurent Bazin et Monique Selim, « Raisons et déraisons de la terreur », *Journal des anthropologues*, n° 154-155, novembre 2018, p. 17. En ligne : <http://journals.openedition.org/jda/7027>, consulté le 05 avril 2022.

traces d'un crime ou le reproduire au sein d'une fiction à partir des modèles imposés par la réalité, sont des décisions lourdement chargées d'implications morales et politiques en sus des enjeux esthétiques qu'elles mobilisent. La saisie d'un « lieu commun » de la violence donne donc lieu à des significations variées et complexes, travaillées par toutes sortes de tensions internes au corpus et internes aux récits eux-mêmes.

1. Dire la violence homicide : une gageure

1.1. Dire ou ne pas dire la violence extrême

Des femmes et des hommes coupés en morceaux, pendus sous des ponts, étranglés dans des terrains vagues, brûlés vifs dans des voitures, dissous dans des barils d'acide ou désintégrés par les bombes : les exemples de la violence extrême sont légion dans notre corpus et font écho à des faits bien réels que l'écriture prend en charge. La brutalité des procédés des *narcos* pendant les épisodes les plus sanglants de la « guerre contre la drogue » au Mexique, des Corléonais de Toto Riina pendant la seconde guerre de mafia en Sicile, ou des camorristes du clan des Casalesi, bien connue et documentée, constitue une matière importante des récits du corpus. La concentration exceptionnelle des homicides sur les territoires contrôlés par les mafias et l'intensité de la « violence programmée⁵⁹² » figure dans les textes comme excès qui engendre la sidération, et simultanément comme faille où s'engouffre le sens. Autant de représentations, pour reprendre une distinction que Cathy Fourez emprunte à Paul Ardenne, qui « traduisent l'expérience de l'*extremus* ; c'est-à-dire la tentative du *super*, de ce qui se tient à distance de l'ordinaire, et de l'*exter*, ce qui demeure hors du lieu de référence⁵⁹³. »

L'expérience semble ainsi échapper à toute saisie par le langage : c'est le sens du mot « *esto* » dans le titre choisi par Lolita Bosch, périphrase qui renvoie à l'innommable présent du

⁵⁹² L'expression de « violence programmée » renvoie à l'usage par les organisations criminelles de la violence comme ressource et comme mode de communication envers leurs affiliés et leurs adversaires. La première occurrence que nous ayons trouvée de cette notion dans les sciences sociales est la suivante : Giorgio Chinnici et Umberto Santino, *La violenza programmata: omicidi e guerre di mafia a Palermo dagli anni '60 ad oggi*, Milan, Franco Angeli, coll. « Sociologia », 1989, 410 p.

⁵⁹³ Cathy Fourez, « *El hombre sin cabeza* de Sergio González Rodríguez : des viscères aux vestiges du crime », *op. cit.*, p. 219.

Mexique comme l'écrit Ivonne Sánchez Becerril : « Ceci, l'ineffable, renforce la densité et l'impossibilité d'appréhender notre réalité, parce qu'elle paraît sans contours clairs, transversale, sourde, évasive...⁵⁹⁴ ». Comme le dit Lolita Bosch à propos des premières têtes coupées au Mexique : il s'agit d'« une image qui, observée avec attention, est en vérité incompréhensible⁵⁹⁵. » (Campos, 114) La violence peut donc être analysée sous l'angle d'une mise en mots d'un traumatisme – au sens général de « choc émotionnel » et d'« ébranlement⁵⁹⁶ » – de portée collective. Dans *Orrorismo : ovvero della violenza sull'inerme*, la philosophe italienne Adriana Cavarero analyse au prisme du concept d'« horreur » certaines manifestations contemporaines de la cruauté. En les abordant à partir d'une métaphore, celle du regard pétrifiant de la Gorgone Méduse, elle montre comment certaines violences provoquent une forme de paralysie et d'aphasie chez ceux qui y sont confrontés. Elle montre également la difficulté qu'une telle violence pose au langage, qui peine à la nommer sans la masquer :

Alors que la violence se généralise et prend des formes inédites, il y a dans la langue contemporaine une difficulté à lui donner des noms plausibles. [...] Équivoque et incertaine, la situation est linguistiquement chaotique. Les noms et les concepts, ainsi que la réalité matérielle qu'ils voudraient désigner, manquent de cohérence. Alors que la violence sur les individus vulnérables se mondialise sous des formes de plus en plus odieuses, le langage se montre incapable de se renouveler pour la nommer et tend, au contraire, à la masquer⁵⁹⁷.

Tous les textes de notre corpus, à des degrés divers, sont ainsi concernés par la problématique de l'aporie du langage face à la violence. La problématique d'un « dire » de la violence peut être ressaisie à partir des difficultés que la cruauté et l'horreur posent à une représentation par le langage, entre tentation du silence et risque du cliché. La violence est un pôle d'attraction pour l'écriture mais représente aussi un aspect irréprésentable de l'existence.

⁵⁹⁴ « Esto, lo inefable, refuerza la densidad e imposibilidad de aprehender nuestra realidad, porque se devela sin contornos claros, trasversal, inaudita, elusiva... » Ivonne Sánchez Becerril, *loc. cit.*

⁵⁹⁵ « Una imagen que, observada con atención, es en verdad incomprendible. »

⁵⁹⁶ « Traumatisme », dans *Centre National des Ressources Textuelles et Linguistiques*. En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/traumatisme>, consulté le 10 octobre 2022.

⁵⁹⁷ « Mentre la violenza dilaga e assume forme inaudite, c'e' nella lingua contemporanea una difficolta' a darle nomi plausibili. [...] Equivoca e incerta, la situazione è linguisticamente caotica. Nomi e concetti, e la realtà materiale che vorrebbero designare, mancano di coerenza. Mentre in forme sempre più efferate la violenza sull'inerme si fa globale, la lingua si mostra incapace a rinnovarsi per nominarla e tende, anzi, a mascherarla. » Adriana Cavarero, *Orrorismo ovvero della violenza sull'inerme*, Milan, Feltrinelli, 2007, p. 9.

Dans ce cadre, le silence peut aussi être une option éthique, comme si l'horreur obligeait à taire le crime, par pudeur, par souci de ne pas la banaliser et par respect pour les victimes. Cependant, l'insistance sur le caractère indicible de la violence, comme si celle-ci échappait au langage, pose aussi un problème. Jean Franco le signale dans *Cruel Modernity* : « Mais le problème, quand on rend les crimes indicibles, c'est qu'ils [en] deviennent mystiques, situés hors des frontières de l'action politique⁵⁹⁸. » Cette conscience que le silence qui entoure la violence est lui-même une modalité de la violence relance l'effort de son dire, et produit les tensions que nous allons analyser dans ce chapitre. Les exemples cités posent aussi la question du caractère convenu, voire stéréotypé, qu'ont pu acquérir certains discours sur la violence extrême contemporaine en Italie et au Mexique – y compris l'idée selon laquelle elle serait indicible. Selon Stéphanie Decante,

Le traitement de la violence dans le discours littéraire engage à réfléchir sur les conséquences de la reproduction de topiques, stéréotypes et clichés, et à interroger en quoi celui-ci pourrait se distinguer d'un discours médiatique acritique qui excite l'admiration ou l'indignation, l'obnubilation ou la soif de vengeance, comme cela a été maintes fois dénoncé⁵⁹⁹.

Le risque qu'encourent les auteurs (ou leurs traducteurs) est ainsi de recourir à un vocabulaire stéréotypé, galvaudé par l'emploi médiatique. « Les séquestrations, les exécutions, les décapitations, les fusillades, les enlèvements minute » dont parle le personnage du roman de M. Solares cité en introduction, par exemple, ne sont pas des termes neutres, mais des lieux communs sur la criminalité au Mexique, cités par le personnage. Ils appartiennent à un lexique conventionnel, banalisé par la presse, et surtout, ils sont employés comme tels par le personnage du roman. La violence qu'ils signifient est associée à l'image topique d'un Mexique en proie à la destruction, ce que vient d'ailleurs confirmer le spectaculaire bandeau rouge du journal *Le Monde*, qui évoque la figure mythifiée des « Narcos » (avec une majuscule qui n'est pas de rigueur). La réception enthousiaste du journal français ne témoigne-t-elle donc pas d'un malentendu sur les intentions esthétiques de M. Solares ? Horacio Castellanos Moya, que nous citons aussi dans l'introduction de ce chapitre, n'échappe pas non plus au lieu commun d'un renversement de la

⁵⁹⁸ « *But the problem with making the crimes unspeakable is that they become mystical, outside the bounds of political action.* » Jean Franco, *Cruel Modernity*, *op. cit.*, p. 248.

⁵⁹⁹ Stéphanie Decante, « Entre diabolisation et banalisation de la violence. Vingt ans de roman hispano-américain sur le fil du rasoir », *op. cit.*, p. 140.

fiction et de la réalité, dont la critique a dénoncé ailleurs la reprise dans les discours de réception des fictions sur la violence en Amérique latine⁶⁰⁰.

Comme le rappelle Florence Olivier, l'enjeu d'une écriture confrontée à l'urgence de témoigner de la violence loge dans le « temps » et la « distance » nécessaires à l'élaboration d'une analyse ou d'une interprétation esthétique⁶⁰¹. Or, cette question n'est pas seulement celle de la distance vis-à-vis des faits, mais aussi celle d'une distance ménagée par rapport à d'autres médiations proposées par les discours politiques et médiatiques, dont les stéréotypes tendent à figer les interprétations. D'où la gageure à laquelle se confrontent les textes : la banalisation des violences extrêmes, qui semblent échapper à toute mesure, oblige les écrivains à creuser la problématique d'un « dire » de la violence qui se charge d'enjeux indissociablement politiques, esthétiques et éthiques. Il s'agit de comprendre et faire comprendre ce qui se manifeste dans cette violence-là, en résistant, si cela est possible, à la sidération autant qu'à la fascination que suscite son spectacle. Analyser la mise en mots de la violence dans les romans de crime organisé revient alors à scruter la façon dont cette mise en mots s'inscrit en opposition ou en décalage par rapport à d'autres discours sur cette violence⁶⁰², ainsi que la place accordée à ces discours dans les textes. Nous verrons d'ailleurs que la mise à distance critique des discours et des images médiatiques joue un rôle très important dans l'appréhension de la violence, et nous serons constamment amenés à revenir sur cette opposition dans les trois chapitres suivants. Mais nous verrons aussi que les textes ménagent un espace aux discours de ceux qui témoignent des violences, qui en sont victimes et qui parfois les commettent. Cela nous amène à interroger la façon dont ces romans « s'érigent,

⁶⁰⁰ À propos de la série *Narcos* qui retrace l'histoire des cartels de Medellín et de Cali, certains critiques ont par exemple dénoncé la reprise du terme éculé de « réalisme magique ». La complexité de l'histoire des cartels et des liens qu'ils ont entretenus avec les services de sécurité étasuniens est étouffée derrière le *topos* d'une Colombie où, selon l'expression topique, la réalité dépasse la fiction et l'impossible devient possible. Voir Sergio Rodríguez-Blanco et Federico Mastrogianni, « Narrativas hegemónicas de la violencia. El crimen organizado y el narcotráfico entre el periodismo y las ficciones televisivas », *Anàlisi: Quaderns de Comunicació i Cultura*, n° 58, juin 2018, p. 89-104.

⁶⁰¹ Florence Olivier, « Chronique, fiction, roman de non-fiction », *loc. cit.*, p. 24.

⁶⁰² Marie-Jeanne Zenetti rappelle dans un article récent la propension contemporaine des discours artistiques à « déconstruire les discours médiatiques et politiques, à en pointer les répétitions, les simplifications et les stéréotypes, mais aussi parfois à leur opposer une alternative, qui permettrait de penser la complexité des faits contre les instrumentalisation caractéristiques du régime post-véridique. » Elle souligne, cependant, le caractère schématique d'une opposition binaire, et « à dimension axiologique », entre une « bonne » littérature qui serait tout entière du côté de la vérité et un « mauvais » storytelling médiatique qui serait tout entier du côté du mensonge. Marie-Jeanne Zenetti, « Trouble dans le pacte », *loc. cit.*

s'instituent, en lieu de réflexion valide —dans leur spécificité au regard d'autres types de discours— pour aborder et « creuser » la problématique de la violence dans nos sociétés contemporaines⁶⁰³. »

Les œuvres romanesques sur la violence généralisée naviguent, toujours d'après Stéphanie Decante, « sur le fil du rasoir », entre les écueils de « sacralisation » de la violence et de « banalisation » de celle-ci, au risque de l'excès, du mauvais goût et du stéréotype⁶⁰⁴. Cette réflexion n'exclut pas la prise en compte d'une certaine violence de l'écriture. En effet, la capacité du roman à porter les questions morales les plus compliquées (que faire de la cruauté des *narcos* ? Que faire des enfants-soldats de la camorra ? Que faire des corps décapités et dissous dans l'acide ?) n'exclut pas que ces textes, en s'inscrivant au plus près des phénomènes qu'ils dénoncent, puissent dans le même temps « accuser » la violence, au sens où un trait peut parfois « accuser » la noirceur d'une image.

1.2. La cruauté spectaculaire et l'horreur : une mise à l'épreuve du langage

Ce qui se joue dans les violences mafieuses est souvent la réduction de la victime à une matérialité corporelle obscène, au terme d'un processus qui l'anonymise et la dépersonnalise. Cela apparaît de façon claire dans *Gomorra* avec la résurgence, pendant les *faide di Scampia*, de rites d'exécution d'une brutalité sans précédent. Même si elle n'épargne guère de détails morbides au lecteur, l'élaboration discursive et narrative de la violence extrême dans *Gomorra* met cependant l'accent sur les effets psychiques que la violence produit sur l'esprit de ses spectateurs médusés. La violence criminelle est donc ressaisie au prisme du regard que porte sur elle une communauté sidérée par son irruption :

On n'a pas vu de meurtres commis avec un tel acharnement sanguinaire et un tel goût du symbole depuis des années : à la fin du règne de Cutolo et de son tueur Pasquale Barra, dit « *'o nimale* » (l'animal), célèbre pour avoir, en prison, tué Francis Turatello en lui arrachant le cœur avec les mains avant de le dévorer. Ces rites appartenaient au passé, mais la guerre

⁶⁰³ Stéphanie Decante, « Violence et pouvoir dans le roman hispano-américain actuel. Quarante ans après, un état des lieux », *op. cit.*, p. 11.

⁶⁰⁴ Stéphanie Decante, « Entre diabolisation et banalisation de la violence. Vingt ans de roman hispano-américain sur le fil du rasoir », *op. cit.*, p. 140.

de Secondigliano les a exhumés, faisant de chaque geste, de chaque centimètre de chair, de chaque mot, un moyen de communication. (*Gomorra*, 206)

C'est aussi le point de vue de la collectivité que cherche à exprimer Lolita Bosch dans *Campos de amapola*, lorsqu'elle énumère les horreurs commises dans les premières années de la « guerre contre le narcotrafic ». Dans l'exemple suivant, la litanie des crimes est ponctuée par l'anaphore « nous avons vu » [*hemos visto*] :

Nous avons vu des tortionnaires transformer les corps de leurs ennemis en piñatas. Nous avons vu des visages sans peau, des bras sans mains, des corps sans voix. Nous avons vu des hommes et des femmes suspendus à des ponts pour piétons qui semblent être le décor de mises en scène macabres, répugnantes et douloureuses. Nous avons vu des dizaines de milliers de personnes mourir. Nous avons vu des corps brisés, des arbres flétris, l'infamie. Nous n'avons pas su comment prévoir cette première réaction du public et des médias aux décapitations : notre stupéfaction dans notre maison⁶⁰⁵. (*Campos*, 114)

Toutes ces violences se caractérisent par leur cruauté, proportionnelle à l'horreur qu'elles suscitent. Ces termes de « cruauté » et d'« horreur », banalisés par l'usage, nécessitent d'être éclaircis. La cruauté est un phénomène extrême qui se définit par la surenchère gratuite de la violence. Le raffinement dans le mal, l'esthétisation qu'implique parfois la mise à mort, font signe vers un au-delà de la violence qui ne vise pas seulement l'élimination de la victime, mais l'effacement complet de son humanité et sa chosification, ce que vient sanctionner l'usage du corps de la victime comme support d'un message à l'intention des rivaux de l'organisation criminelle ou de la communauté qu'elle cherche à terroriser⁶⁰⁶. La définition que propose l'anthropologue Véronique Nahoum-Grappe à propos des crimes de guerre en ex-Yougoslavie souligne l'excès qui caractérise la cruauté :

⁶⁰⁵ « *Hemos visto a torturadores que convierten en piñatas los cuerpos de sus enemigos. Hemos visto rostros sin piel, brazos sin manos, cuerpos sin voz. Hemos visto hombres y mujeres colgados de los puentes peatonales que parecen el marco de escenificaciones macabras, repugnantes, dolorosas. Hemos visto morir a decenas de miles de personas. Hemos visto cuerpos rotos, árboles secos, infamia. Y no supimos predecir aquella primera reacción pública y de los medios a las decapitaciones: Nuestro asombro en nuestra casa.* »

⁶⁰⁶ « Le message gravé dans la chair est facile à déchiffrer, les tortures fournissent les indices. On a coupé les oreilles qui ont entendu où se cachait le parrain, brisé les poignets et les mains qui ont touché l'argent, énucléé les yeux qui ont vu, arraché la langue qui a parlé. La face défoncée, la face perdue aux yeux du Système, quand un homme a fait ce qu'il a fait. Les lèvres scellées par la croix : fermées à tout jamais par ce en quoi on a cru et qu'on a trahi. » (*Gomorra*, 205)

[L]e geste cruel en rajoute, et choisit non seulement l'ennemi adulte mais toute sa famille, les animaux de sa maison ; sa défaite ne lui suffit pas, il veut sa mort, et sa mort reste trop douce, il veut son avilissement, sa douleur, son anéantissement à ses propres yeux⁶⁰⁷.

Des chercheurs qui s'intéressent aux violences extrêmes commises par les « narcos » au Mexique comparent d'ailleurs les attentats terroristes à des « performances » dont l'enjeu consiste à « inscrire les traces de [leur] pouvoir total sur les corps déjà morts, d'infliger au cadavre la violence de [leur] puissance et d'exalter la vulnérabilité⁶⁰⁸ ». Une deuxième caractéristique de la cruauté, en plus de son excès, est son caractère spectaculaire, au sens courant que ce terme revêt en français : « qui frappe la vue » et « l'imagination⁶⁰⁹ ». Les auteurs de la violence recherchent le maximum d'impact médiatique et travaillent, à cette fin, l'excès dans l'horreur, par la défiguration des victimes. Parallèlement, l'irruption de ce qu'on a appelé le « narcoterrorisme » au Mexique, à partir de 2008, a conduit de nombreux journalistes, écrivains et chercheurs, comme Juan Villoro, à parler de la violence comme d'une « grammaire de l'effroi⁶¹⁰ » [*gramática del espanto*] et à tenter de déchiffrer la sémantique des attentats attribués au narco⁶¹¹ »

Le caractère spectaculaire de la violence se caractérise, de plus, par l'ambivalence des sentiments qu'il suscite chez le spectateur qu'elle touche. Pour Lolita Bosch, la vue des scènes d'horreur dans les pages des journaux et sur les écrans installe une tension entre un excès sidérant qui désamorce la sensibilité et un élan morbide, qui nous fait nous interroger sur l'impossibilité d'accéder à la vérité empirique de cette violence :

⁶⁰⁷ Véronique Nahoum-Grappe, « L'usage politique de la cruauté : l'épuration ethnique (ex-Yougoslavie, 1991-1995) », *De la violence I. Séminaire de Françoise Héritier*, Paris, Odile Jacob, 2005, p. 294.

⁶⁰⁸ « *inscribir las huellas de su poder total sobre los cuerpos ya muertos, infligir al cadáver la violencia de su poderío y exaltar la vulnerabilidad.* » Rossana Reguillo, « De las violencias: caligrafía y gramática del horror », *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales*, n° 40, décembre 2013, p. 35.

⁶⁰⁹ « Spectaculaire », dans *Centre National des Ressources Textuelles et Linguistiques*. En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/spectaculaire>, consulté le 24 octobre 2022.

⁶¹⁰ Juan Villoro, « La alfombra roja », *op. cit.*

⁶¹¹ L'anthropologue mexicaine Rossana Reguillo, entre beaucoup d'autres, s'est intéressée à la sémantique de la violence extrême à laquelle recourent les organisations criminelles d'Amérique latine. Rossana Reguillo indique que les codes de cette communication sanglante, apparemment marquée par l'excès, instituent en réalité un ordre ; elles « ne génèrent pas un ordre illégal, mais un ordre parallèle avec ses propres codes, ses propres normes et ses propres rituels qui, dans son ignorance olympienne des institutions et du contrat social, se constitue paradoxalement en défi plus grave que l'illégalité Rossana Reguillo, « De las violencias », *loc. cit.*, p. 44.

La violence n'est pas un acte poétique. Ce n'est pas Hollywood. Ça ne l'est pas. C'est pourquoi nous nous demandons de temps à autre ce que l'on sent quand on torture, quand on est torturé. Parce que nous ne savons pas le construire. Et nous avons besoin (*nous avons besoin*) de le comprendre⁶¹². (*Campos*, 252)

Dans son excès, la cruauté instituée en spectacle constitue donc un phénomène énigmatique qui semble résister à toute tentative de rationalisation, et qui est aussi susceptible d'emprisonner le regard dans la fascination que suscite son spectacle. Dans un article intitulé « La cruauté », le sociologue Michel Wieviorka rappelle les paradoxes d'une dimension de la violence qui joue « aux limites plus qu'au cœur de ce que nous appelons spontanément violence », tout en constituant le « noyau » le plus fondamental⁶¹³. Puisqu'il s'agit d'un phénomène faisant achopper la pensée et le langage, le spectacle de la violence extrême auquel recourent les organisations criminelles bouleverse et interroge les auteurs par l'étrangeté que constitue son excès. Dans les premiers paragraphes d'*El Lenguaje de juego*, Sada décrit la lente montée de l'insécurité et la multiplication des signes annonciateurs du basculement à venir, puis l'étonnement de tous les résidents de San Gregorio devant l'apparition de corps décapités ou pendus :

De temps en temps, des véhicules étranges passaient. Il ne s'était rien produit, mais attention ! Il y avait des rumeurs de morts un peu partout, pas tant que ça, mais quand même. Et certaines spectaculaires. Des personnes mutilées et pendues à des arbres dans des endroits où les gens pouvaient les voir avec une perplexité folle⁶¹⁴. (*ELJ*, 18-19)

Ce qui est mis en exergue ici n'est pas seulement l'horreur concrète de la violence, mais une forme de paralysie du *logos* suscitée par le spectacle quotidien de la cruauté, comme le montre

⁶¹² « [L]a violencia no es un acto poético. No es Hollywood. No lo es. Por eso nos preguntamos una vez y otra qué se siente al torturar, qué al ser torturado. Porque no sabemos construirlo. Y necesitamos (necesitamos) entenderlo. »

⁶¹³ « [L]a violence pour la violence, l'excès, la cruauté, le sadisme dessinent un défi paradoxal pour qui veut penser la violence : ces aspects du phénomène sont extrêmes, souvent apparemment marginaux, ils jouent aux limites plus qu'au cœur de ce que nous appelons spontanément « violence », et pourtant, ils en constituent le noyau le plus central, car le plus pur, le plus dépouillé, le plus radical. Peut-être même faut-il considérer qu'ils définissent la violence bien mieux et bien plus que toute autre dimension. » Michel Wieviorka, « La cruauté », *Le Coq-héron*, vol. 174, n° 3, 2003, p. 114.

⁶¹⁴ « De vez en cuando allí circulaban vehículos extraños. No había pasado nada, pero ¡ojo! La tacha estaba en los alrededores, según se rumoraba de puro refilón de muertas por doquier, no tantas, pero sí. Y unas aparatosas. Personas mutiladas y colgadas de árboles en lugares adonde la gente podía verlas con loco desconcierto. »

le mot « perplexité » [*desconcierto*]⁶¹⁵. Dans ce cas précis, on peut d'ailleurs interpréter le mot « *desconcierto* » comme une litote, dont la signification sous-entendue est en réalité l'horreur. L'horreur se définit par un « violent saisissement d'effroi accompagné d'un recul physique ou mental, devant une chose hideuse, affreuse⁶¹⁶ ». Cependant, l'horreur banalisée produit des effets plus ambigus, dont la perplexité que nous retrouvons dans *Campos de amapola* :

Nous ne pouvons pas le comprendre. Nous sommes naturellement perplexes devant l'image d'une tête coupée, la peau écorchée d'un visage, les corps démembrés, dissous dans l'acide, pendus aux passerelles piétonnes, cadavres se vidant de leur sang avec lesquels certains sicaires ont joué aux fléchettes. Des Assassinats Brutaux Impunis Que Nous Devons Assumer. Comme si comprendre un tel monde, ce monde-ci, était en réalité possible⁶¹⁷. (*Campos*, 253)

Lolita Bosch affirme ensuite, à partir de la définition du Réel selon Lacan, que cette horreur échappe à la saisie par le langage : « [T]ous et chacun d'entre nous, immergés dans le fondamental. Constamment. Ce que Jacques Lacan a appelé Ce Qui Ne Peut Être Nommé⁶¹⁸. » (*Campos*, 255) La violence extrême, qui cause la sidération et la paralysie du *logos*, figure dans certains des textes comme la manifestation du Réel lacanien : une évidence empirique

⁶¹⁵ Christian Sperling confirme ce que nous avançons à propos de la façon dont Sada met en scène l'impossibilité de trouver un sens à la violence extrême : « La poétique ludique de Sada inscrit l'impossibilité de la représentation du trauma, c'est-à-dire la désintégration de l'ordre symbolique. Ce qui l'indique, c'est à la fois le jeu poétique constant avec l'abject tout au long du récit, et la faillite du dialogue entre les personnages, qui culmine dans le mutisme, parce que ces éléments renvoient à l'impossibilité de trouver un langage qui non seulement rendrait compatible l'expérience de la violence extrême, mais qui permettrait aussi de construire un sens rationnel autour des événements et, de cette manière, freiner la concaténation des actes de violence autoreproductrice, laquelle se transforme en quelque chose de quotidien et de naturel. » [*La poética lúdica de Sada registra la imposibilidad de la representación del trauma, es decir, la desintegración del orden simbólico. Muestra de ello son tanto el constante juego poético con lo abyecto a lo largo del relato como el diálogo fallido entre ambos personajes que culmina en el enmudecimiento, porque éstos remiten a la imposibilidad de encontrar un lenguaje que no sólo hiciera compatible la experiencia de la violencia extrema, sino que también permitiera construir un sentido racional de lo acontecido y, de ese modo, frenar la concatenación de actos de violencia auto-reproductiva, la cual se transforma en algo cotidiano y natural.*] Christian Sperling, *loc. cit.*, p. 129.

⁶¹⁶ « Horreur », dans *Centre National des Ressources Textuelles et Linguistiques*. En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/horreur>, consulté le 24 octobre 2022.

⁶¹⁷ « *No podemos entenderlo. Estamos naturalmente perplejos ante la imagen de una cabeza cortada, la piel levantada de un rostro, los cuerpos desmembrados, disueltos en ácidos, colgados de los puentes peatonales, cadáveres desangrándose con los que algunos sicarios han jugado a los dardos. Impunes Asesinatos Brutaes Que Debemos Asumir. / Como si entender un mundo así un mundo aquí, fuera en verdad posible.* »

⁶¹⁸ « [T]odos y cada uno de nosotros inmersos en lo fundamental. Constantemente. Lo que Jacques Lacan resumió como *Lo Que No Se Puede Nombrar*. »

qui demeure pourtant inaccessible au sens, selon la célèbre formule lacanienne qui veut que le réel soit ce contre quoi l'on se cogne. Cette façon d'aborder la question nous semble tributaire d'une conception assez répandue de la violence comme champ de l'expérience humaine qui fait échec au langage : pour reprendre l'introduction des actes d'un colloque sur les représentations de la violence en 2008 : « la violence se confronte à l'innommable : elle se présente comme la tache aveugle de l'expérience, là où il n'y a plus rien à dire⁶¹⁹. »

1.3. Les émotions des témoins : la subjectivité à l'épreuve de la violence

Cette dimension fréquemment soulignée est encore plus évidente dans les textes où cette violence est perçue à travers les yeux d'un innocent médusé par son spectacle. Les prochains exemples que nous allons commenter relatent la circonstance particulière d'une rencontre du narrateur avec la violence, et dont les auteurs soulignent les effets traumatisants. Dans les textes qui appartiennent à la modalité testimoniale ou autobiographique, la violence est appréhendée par un tiers traumatisé par son spectacle, que l'on pense au narrateur de *Gomorra* bouleversé par la vue d'un cadavre criblé de balles lorsqu'il avait douze ans, au narrateur de *Sandokan* pris de nausées au moment d'identifier le corps d'un lointain cousin assassiné ou au narrateur de *Contrabando* qui devient témoin, puis victime collatérale de violences armées.

Ces extraits font ressortir les enjeux d'une expérience individuelle et subjective de la violence d'une grande complexité. Nous entendons le terme « d'expérience » au sens que lui donne Sylvie Servoise dans son essai *Le Roman face à l'histoire* : « expérience de vie et épreuve imposée à l'intellect, aux sentiments, à la morale de chacun, tout comme à l'écrivain soucieux de la mettre en mots⁶²⁰. » Cette définition nous permet de mettre l'accent sur trois aspects de l'expérience de la violence telle qu'elle est mise en scène dans le récit autobiographique. Tout d'abord, la rencontre avec la violence permet de constituer un savoir : le constat de la violence permet au narrateur d'apprendre quelque chose sur les actes extrêmes dont sont capables les êtres humains. Mais ce spectacle est aussi l'occasion d'un ébranlement profond du sujet qui conduit à la stupéfaction et à l'aphasie. Dans le rapport ambigu qu'elle installe avec la subjectivité et le langage,

⁶¹⁹ Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *La violence : représentations et ritualisations*, L'Harmattan, coll. « Structures et pouvoirs des imaginaires », 2002, p. 9.

⁶²⁰ Sylvie Servoise, *Le Roman face à l'histoire. La littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du XX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, p. 139.

l'expérience de la violence programme une expérience d'écriture. Autrement dit, elle n'ouvre pas seulement à de nouvelles attitudes existentielles mais à une mise à l'épreuve de l'écriture qui se traduit formellement par des choix narratifs et stylistiques.

Dans *Gomorra*, l'étude de la violence camorriste s'écrit à partir du récit d'une expérience intime, vécue sur les lieux mêmes où la violence se déroule. La rencontre avec la mort de l'autre, sous son jour le plus cru, est représentée comme une scène fondatrice de la trajectoire biographique du narrateur. L'une des scènes les plus connues du roman est d'ailleurs un souvenir d'enfance : la première rencontre du narrateur, à l'âge de douze ou treize ans, sur le chemin de l'école, avec un cadavre criblé de balles, victime d'un règlement de comptes mafieux. À l'horreur de cette scène à la fois hors du commun et banale s'ajoutent plusieurs circonstances chargées de signification. Cette expérience est vécue dans la honte, car quelques heures auparavant, à son réveil, « sous [s]on pyjama, on distinguait très clairement une érection involontaire, typiquement matinale et impossible à dissimuler. » (*Gomorra*, 158) L'adolescent constate ensuite que le mort, que la fusillade a fait basculer tête en bas dans l'habitacle de la voiture, a lui aussi une érection très visible, ce qui le « boulevers[e] », car il n'en comprend pas la raison :

Et ça me bouleversa. Je restai là un long moment, à observer la scène. Puis, pendant des jours, je réfléchis à ce qui avait pu se passer. À ce qu'il avait pensé, à ce qu'il avait fait avant de mourir. Je passais des après-midi entiers à émettre des hypothèses sur ce qu'il avait en tête avant de crever ; ça me tourmenta [...] (*Gomorra*, 159)

Ainsi restituée dans la résonance corporelle ambiguë qu'elle occasionne chez le narrateur et la complexité des sentiments qu'elle suscite (honte, fascination, répulsion), l'expérience de la violence détermine, dans un moment critique de la construction psychologique du narrateur, tout un rapport à l'existence. À la longue, le spectacle des morts assassinés par la camorra informe la sensibilité du jeune Roberto, avec la répétition de semblables scènes au fil des années, et l'amène à refuser les explications rassurantes :

Après avoir vu des dizaines de cadavres, souillés par leur propre sang mêlé à la saleté, dégageant des odeurs nauséabondes, observés avec détachement professionnel ou curiosité, contournés comme des déchets dangereux ou entourés de hurlements nerveux, je n'ai retiré qu'une seule certitude, une idée si primaire qu'elle frôle l'idiotie : la mort est dégueulasse. (*Gomorra*, 160)

Les nombreuses autres scènes où le narrateur est en présence d'un cadavre confortent constamment cette idée. La présentation détaillée des sévices subis par les victimes de la camorra en surligne l'horreur sans la rédimer, grâce à des procédés stylistiques de martèlement et une insistance très forte sur les dégradations corporelles, soulignées par les tournures restrictives comme « n'était plus que ». Lorsqu'on découvre le corps de Gelsomina Verde, une jeune fille assassinée car elle avait été la petite amie d'un jeune homme ayant trahi son clan, Saviano note : « Le corps n'était plus qu'un tronc rigide, entièrement carbonisé. À la place du visage il ne restait qu'un crâne noirci, les jambes étaient comme écorchées vives par les flammes. » (*Gomorra*, 135)

Les scènes de mort sont systématiquement encadrées à gauche par les indices de la présence du narrateur (« Quand je suis arrivé sur les lieux »), et à droite, par les rituels grâce auxquels le narrateur exorcise ses impressions morbides. Devant le corps d'Attilio Romanò, le narrateur éprouve par exemple le besoin de se palper, de courir, de se sentir vivant et de s'assurer que la mort de l'autre n'est pas en réalité la sienne :

Je suis ressorti et je me suis mis à courir, vite, de plus en plus vite, mes genoux se tordaient, mes talons heurtaient mes fesses, mes bras semblaient désarticulés et bougeaient comme ceux d'un pantin. [...] Je sentais que tout le sang que j'avais vu sur le sol, coulant comme d'un robinet ouvert brusquement, au point de casser sa poignée, était de nouveau en moi et circulait dans mes veines. (*Gomorra*, 190-191)

La *catharsis* que permet l'effort physique est cependant provisoire ; une scène de violence succède à l'autre et replonge le narrateur dans une horreur dont il ne parvient jamais à se détacher. Le narrateur de *Gomorra* fait donc souvent partager au lecteur les émotions morbides qui l'assaillent, dans des pages travaillées par une très grande noirceur, où la réflexion sur la violence est souvent doublée d'une rumination sur son caractère incommensurable :

Quand j'arrive près des corps avant les ambulances et que j'observe les derniers instants de quelqu'un qui sait qu'il meurt, je repense chaque fois à la fin d'*Au cœur des ténèbres*, lorsqu'une femme demande à Marlowe, de retour au pays, ce qu'a dit Kurtz avant de mourir. Marlowe ment, il lui répond qu'il a parlé d'elle, alors qu'en réalité Kurtz n'a pas eu une parole gentille, pas une bonne pensée. « L'horreur », a-t-il seulement dit. On croit que le dernier mot prononcé par un mourant est son ultime pensée, la plus importante, essentielle. Qu'on meurt en disant ce pour quoi la vie valait la peine d'être vécue. Ce n'est pas vrai. Quand on meurt on n'exprime rien, sinon la peur. Tous ou presque répètent la même phrase, simple, banale, immédiate : « Je veux pas mourir. » Des visages qui se superposent toujours à celui de Kurtz,

qui disent le déchirement, le dégoût, le refus de finir de cette façon atroce, de la pire des façons. Dans l'horreur. (*Gomorra*, 160)

On constate ici que l'intertextualité littéraire est fortement mise en jeu dans la restitution d'une expérience de l'horreur. Cette horreur, pour être énoncée, passe donc par la médiation d'un souvenir littéraire, ici la lecture de la fin d'*Au cœur des ténèbres*. Au moment même où le narrateur de *Gomorra* semble refuser de faire de la littérature, au nom d'une diction immédiate de l'expérience, la littérature apparaît en même temps dans son discours comme un moyen privilégié d'exprimer la vérité fondamentale de cette horreur. Tout en cherchant à rejoindre le réel « sans médiations », l'écriture de Saviano suggère en même temps l'existence d'un privilège épistémique de la littérature dans la description d'une réalité extrême.

Si la problématique d'un dire de l'horreur dans *Gomorra* se résout par la convocation de prestigieux modèles intertextuels, le narrateur de *Sandokan* fait part de sa propre expérience du spectacle de la mort sans le secours de la littérature. Les circonstances de la première rencontre du narrateur enfant avec la mort sont différentes de celles que relate Saviano, puisque le cadavre qu'il aperçoit par la fenêtre du bus qui l'emmène à l'école est celui d'une personne qu'il connaît, un voisin très riche, affilié au clan de Cutolo, dont la présence imposante l'a toujours terrorisé :

il voit ces deux morts ces deux cadavres les voitures toutes comme ça en biais car ça vient juste d'arriver à l'instant même pendant qu'il regarde ces deux cadavres et il les regarde avec étonnement car il ne sait pas encore ce que ça veut dire tuer [...] (*Sandokan*, 48)

comment c'est possible que cette personne si forte qui lui avait fait tant peur entouré par tous ses chiens qu'il semblait impossible de le tuer de le détruire maintenant au contraire il est là mort comme si de rien n'était tué lui et son fils aîné des morts des cadavres couverts de sang (*Sandokan*, 50)

Comme dans *Gomorra*, le regard de l'enfant est emprisonné par la vision du cadavre. Des sentiments contradictoires d'effroi et de honte se bousculent dans la conscience du narrateur. Le caractère exceptionnel de l'événement est souligné par l'énallage de personne, le narrateur disant « il » au lieu de « je » pour parler de lui-même, ce qui participe d'une distance analytique par rapport au passé, mais traduit simultanément le sentiment de sidération qui a pu saisir l'enfant à l'époque.

Avec la répétition de plusieurs scènes semblables, le témoignage transcrit par Balestrini se replie *in extremis* sur le récit du trauma individuel et sur la défaite du sujet. La fin du roman met en scène une intense réaction de dégoût mêlé de rage, qui culmine quand le narrateur décide de ne plus jamais retourner dans son village. La dernière scène du livre est une visite à la morgue pour identifier le cadavre d'un lointain cousin du narrateur. Ce qui domine dans la scène est l'impossibilité où se trouve le narrateur de regarder le cadavre et la nausée qui le prend :

moi je n'arrive pas à garder mon regard sur le cadavre parce que ça me rend malade il faut que je tourne la tête de l'autre côté je reste là un peu immobile mais ensuite j'essaie de bouger vers Antonio pour l'aider pour faire quelque chose lui heureusement il me dit il y a pas besoin ne bouge pas ne regarde pas parce que si tu t'approches tu vas être malade tu vas certainement vomir mais le fait de ne pas pouvoir l'aider me rend encore plus malade [...]
(*Sandokan*, 127-128)

L'incapacité du narrateur à regarder le cadavre coïncide avec une forme d'impuissance. L'impossibilité où il se trouve d'aider son cousin Antonio, qui prépare le corps pour l'inhumation, lui fait honte. L'extrait fait état d'une passivité physique et psychologique du sujet confronté à la mort de l'autre, que figurent dans le texte la montée irrépessible de la nausée et l'imprégnation des vêtements par l'odeur du sang. Ces éléments sont autant de signes d'une saturation de la violence et de la mort qui devient insupportable et contraint le narrateur à la fuite :

je suis reparti tout de suite le soir même pour le nord j'ai jeté les vêtements qui puaiement encore de cette horrible puanteur de sang congelé je me suis fait ramener à la gare et je me suis dit avec plein de rage que je ne reviendrai plus jamais dans mon village (*Sandokan*, 128)

Dans *Contrabando*, la violence accompagne l'entrée et la sortie du narrateur dans le territoire du Chihuahua. Nous avons vu comment, en atterrissant à l'aéroport, celui-ci assiste au meurtre par la police de deux jeunes fugitifs qui semblent, d'après leur accoutrement ostentatoire et leur nervosité au moment d'embarquer, deux narcotrafiquants en fuite. Dans le dernier chapitre, le narrateur reçoit lui-même une balle perdue lorsque la voiture dans laquelle il se trouve force, par accident, un barrage militaire, ce qui conduit les soldats présents à ouvrir le feu sur le conducteur (*Contrabando*, 207-208). Blessé à la main droite, il doit terminer son récit de la main gauche : « Et moi je suis ici, à écrire de la main gauche parce j'ai trois doigts de la main droite

immobiles, bandés et dans le plâtre⁶²¹. » (*Contrabando*, 208) La violence qui s'inscrit dans la diégèse sur la chair du narrateur imprime aussi, métaphoriquement, sa marque dans l'écriture. Cette écriture de la main gauche symbolise les difficultés qui surgissent au moment de l'expression de la violence. La violence métaphoriquement inscrite sur le corps de l'auteur dans l'autofiction permet de suggérer les défis que pose sa traduction par l'écriture. Domine alors l'impression que l'énoncé de la violence se double d'un constat pessimiste sur l'impossibilité de l'écrivain à la mettre en mots.

Les romans, mais aussi les enquêtes journalistiques et anthropologiques, s'emparent aussi de la complexité des sentiments collectifs nés de l'habitude de la violence et des systèmes de normes qui se constituent autour d'elles. Faut-il parler de traumatisme ou bien d'accoutumance, de contrainte ou de complicité ? Y a-t-il acceptation ou révolte ? Quelle est la marge entre refus et résignation ? Et de quelles manières la complexité de ces sentiments collectifs résonne-t-elle dans les textes ? Les pistes ouvertes par les récits du corpus à ce propos sont ambivalentes : souvent formulées sous forme de questions ouvertes, elles tendent à montrer que la condamnation morale de la violence par ceux qui la voient et parfois la subissent est loin de relever d'une évidence.

2. La pluralité des perspectives sur la violence

2.1. « Pleurez pas, c'est rien de grave » : la banalisation de la violence

Dans les exemples cités dans la première section de ce chapitre, la violence perçue par le narrateur-témoin se situe systématiquement dans une scène impliquant d'autres témoins, qui ne portent pas le même regard sur les événements. Dans la scène de la morgue de *Sandokan*, le dégoût du narrateur contraste avec la tranquillité du cousin Antonio, qui montre une habitude de la violence armée et de la proximité avec la mort que le narrateur n'a pas. Un décalage se crée entre le sujet de l'énonciation, incapable de supporter la violence et de la regarder en face, et ses proches qui s'y sont accoutumés et ont appris à vivre avec elle. Dans la scène où le narrateur découvre l'assassinat de Simeone, le bouleversement de l'enfant contraste avec les sentiments de ses camarades d'école, qui commentent la scène « comme un match de foot » (*Sandokan*, 51) et

⁶²¹ « *Y yo estoy aquí, escribiendo con la mano izquierda porque tres dedos de la derecha los tengo inmóviles, con yeso, vendados.* »

s'enorgueillissent du savoir qu'ils détiennent sur les raisons de cet assassinat. Le narrateur constate quant à lui la peur que lui donne l'habitude de la mort chez les autres enfants et la tranquillité avec laquelle ils commentent l'événement. Mais ce qui l'effraie plus encore, c'est la présence dans le bus des enfants d'Ernesto Bardellino, le frère du mafieux Antonio Bardellino, qui vont à l'école avec lui. Ce qui saisit le narrateur est l'anomalie d'une situation qui fait cohabiter, dans un climat de normalité artificiel, les proches des bourreaux et les proches des victimes :

mais ce qui l'impressionne encore plus et qui lui fait même peur c'est que le gamin derrière lui son camarade d'école Gianni d'une famille comme il faut riche instruite et tout lui explique en long et en large pas qu'à lui mais à tout le minibus qui c'est celui qu'on a tué et pourquoi on l'a tué et qui l'a tué et tout ça il le raconte comme on raconte un match de foot il dit celui-là c'est Vittorio Simeone c'est les Bardellino qui l'ont tué car il était affilié au clan des Cutolo c'était le boss du coin et ces gens-là ils veulent détruire le clan des Cutolo car c'est eux qui veulent commander par ici [...] (*Sandokan*, 51)

Dans *Contrabando*, les assassinats de l'aéroport n'ont pas seulement lieu sous les yeux du narrateur, mais sous ceux de nombreuses personnes, principalement des femmes, qui hurlent comme un chœur que les policiers sont des « assassins ». Tandis que le narrateur reste muet, c'est le collectif qui résiste contre la banalisation du meurtre par les forces de l'ordre :

Assassins, leur a crié une vieille femme avec une canne. C'étaient des narcos, a répondu l'un des hommes, qui a fait volte-face et l'a regardée avec rage. Ça n'enlève rien au fait que vous êtes des assassins, lui a dit une jeune. Assassins, assassins, ont crié d'autres femmes. Les gens qui se sont réunis autour du corps ont repris en chœur. Sur tous les visages, il y avait de l'indignation. Assassins. Assassins. Assassins⁶²². (*Contrabando*, 9)

L'analyse de cette scène par Cathy Fourez dans *Scènes et corps de la cruelle démesure* en souligne le rôle dénonciateur : de façon significative pour un texte sur le narcotrafic, le crime qui ouvre le texte n'est pas le délit de contrebande, mais l'abus de pouvoir des autorités. Rascón Banda utilise à dessein l'expression théâtrale de « chœur » [*coro*] pour désigner l'assemblée des femmes criant sur les policiers de l'aéroport. Ce chœur n'incarne pas seulement une fonction

⁶²² « *Asesinos, les gritó una anciana de bastón. Eran narcos, respondió uno de los hombres, que volteó y la miró con furia. Eso no les quita a ustedes lo asesinos, le dijo una joven. Asesinos, asesinos, gritaron otras mujeres. La gente que se juntó alrededor del cuerpo hizo coro. En todos los rostros había indignación. Asesinos. Asesinos. Asesinos.* »

dramatique, en annonçant les monologues féminins à venir. Il incarne ici une conscience morale de la cité, opposée à la raison d'État⁶²³.

Toutes ces confrontations dialogiques face à la mort de l'autre – et surtout la mort du criminel – permettent aux récits de mettre en débat plusieurs aspects juridiques, moraux et politiques de la violence mafieuse et de sa répression⁶²⁴. C'est une dispute à la fois morale et juridique sur le sens à donner à la mort du criminel qui se joue dans nos textes. Dans le souvenir d'enfance que nous avons commenté dans *Gomorra*, la présence d'un policier rajoute une autre couche de significations à la rencontre de l'enfant avec la mort violente :

Un jeune policier en civil avait attrapé le cadavre par les cheveux et lui avait craché au visage.
Puis, s'adressant à nous : « Mais non, pourquoi vous pleurez ? C'était une ordure, tout va bien, c'est rien de grave. Pleurez pas, c'est rien de grave... » (*Gomorra*, 159).

Cet échange entre le policier les enfants enclenche une réflexion sur le rôle de la police qui est reprise dans d'autres œuvres. Dans *Contrabando*, le représentant de la force publique légitimait l'emploi immodéré de la force en déclarant : « c'étaient des narcos » (*Contrabando*, 9) [*Eran narcos*] et dans *Gomorra*, le policier valide la logique des guerres de gang au nom d'une stratégie à peine avouée du « laisser mourir ». « Plus il en meurt, mieux ça vaut pour tout le monde » (*Gomorra*, 46), confie un autre policier au narrateur. Ce dernier échange a lieu pendant l'enterrement d'un jeune braqueur de quinze ans du nom d'Emanuele, tué par les carabinieri pendant un braquage après avoir fait mine de pointer son arme dans leur direction. La cérémonie se déroule en présence des amis du braqueur et sous la surveillance de plusieurs policiers en civil.

⁶²³ Cathy Fourez, *Scènes et corps de la cruelle démesure : récits de cet insoutenable Mexique*, Paris, Mare et Martin, 2012, p. 333-335.

⁶²⁴ Dans *Contrabando*, d'autres indices sont révélateurs d'un déchirement de la communauté, qui ne parvient jamais à constituer un front uni face à la violence qui l'assaille. La juxtaposition des plaintes et des doléances fait apparaître d'irréductibles conflits entre les habitants. Cela se révèle dans les opinions très différentes qu'ont les femmes du village du maire disparu de Santa Rosa. On ignore en effet s'il combattait les narcotrafiquants ou s'il traitait avec eux. Damiana, qui se décrit comme une « morte-vivante », veut se lancer à la poursuite de l'homme qu'elle tient pour responsable du massacre de sa famille. Contrepoint symétrique de la colère de Damiana, la figure de Jacinta Primera fait entendre une tout autre plainte. Amoureuse d'un narcotrafiquant qui a lui aussi disparu dans des circonstances troubles, puis condamnée à la pauvreté après avoir été rejetée par sa famille, Jacinta espère en l'intercession du maire qu'elle considère comme son bienfaiteur ; cependant la disparition de Julián met un terme définitif à ses rêves d'une vie meilleure (*Contrabando*, 38-39). Sans que n'intervienne aucun jugement du narrateur, la confrontation de ces plaintes et les échos qu'elles se renvoient entre elles font entrevoir l'irréductible incompatibilité des intérêts entre les individus.

Cette situation exceptionnelle permet à Saviano d'évoquer la complexité juridique et morale du cas des délinquants juvéniles travaillant pour la camorra. En effet, ces derniers ne sont pas des « affiliés » proprement dits, mais une simple main-d'œuvre, ce qui ne les empêche pas d'adopter des conduites extrêmement violentes. Le discours du père Mauro, qui officie à l'enterrement, interroge la frontière entre la responsabilité individuelle du mort, qui avait quinze ans, et la responsabilité collective :

Le Seigneur n'oubliera pas que cette erreur a été commise par un jeune garçon de quinze ans. Si, dans le sud du pays, avoir quinze ans suffit pour pouvoir travailler et pour voler, pour tuer ou être tué, alors cet âge suffit aussi pour accepter la responsabilité de tels actes. »
Puis il a reniflé bruyamment l'air vicié de l'église : « Mais quinze ans, c'est si peu qu'il est plus facile de voir ce qu'un tel âge représente, de comprendre que les responsabilités sont partagées. Un âge qui interpelle la conscience de ceux qui parlent sans cesse de légalité, de travail, d'engagement [...] ». (*Gomorra*, 47-48)

Parmi les questions politiques et morales soulevées par le texte se trouve la distinction que les violences mafieuses suscitent entre les victimes innocentes et les victimes impliquées. Si les organisations criminelles visent des représentants de l'État et tuent de nombreux innocents, la violence programmée implique qu'elles en éliminent aussi beaucoup dans leurs propres rangs. D'un côté, le scandale des morts innocentes n'offre pas matière à discussion : les personnes assassinées par la police pendant un bal populaire dans *Contrabando* et faussement accusées d'être des narcotrafiquants, les jeunes femmes assassinées par vengeance ou par erreur dans *Gomorra*, l'enfant tué gratuitement au début de *Malacarne*, figurent dans les récits comme les emblèmes d'une violence et d'une injustice inacceptables et dénoncées comme telles. Nous verrons que c'est au nom de ces victimes souvent oubliées par le récit médiatique, voire criminalisées, que certains auteurs de notre corpus engagent leur écriture. Mais les récits évoquent aussi toute la complexité morale posée par certains cas-limites, où le calcul des responsabilités est plus complexe, et où le consensus ne va plus de soi. Une victime appartenant à la mafia peut-elle être tenue responsable de sa propre mort ? À quelles conditions et en dessous de quel âge peut-on la compter au rang des victimes ? Pourquoi la peine qu'on éprouve à constater la torture et l'assassinat devrait-elle être moindre si la victime est un « narco » ? Faut-il se réjouir de l'assassinat d'un *capo* ? Lorsqu'on parle de victimes de la mafia et du narcotrafic, quelles victimes exactement commémore-t-on ?

Mise en crise du jugement moral, malaise dans l'évaluation des responsabilités : ces traits se retrouvent dans la plupart des récits du corpus et ne donnent pas lieu à des réponses tranchées. Dans *Campos de amapola*, par exemple, Lolita Bosch aborde le problème de l'empathie sélective sous un angle inhabituel, en esquisant un portrait énigmatique du célèbre narcotrafiquant Héctor « El Güero » Salazar Palma. Ce portrait évoque pour commencer le caractère « hermétique » (*Campos*, 104) [*hermético*] du personnage. Ce dernier avait été mythifié à cause de son invraisemblable richesse, des nombreux assassinats commis sur son ordre et de ses étroites relations avec le haut commandement militaire mexicain. Il est également au cœur d'un des faits divers les plus sordides de l'histoire du narcotrafic, survenu en 1989 : la décapitation de sa femme Guadalupe Lejía de Palma et l'assassinat de ses deux enfants, jetés du haut d'un pont au Venezuela, sur l'ordre présumé de son rival Miguel Ángel Félix Gallardo. La narratrice trouve dans ces circonstances contradictoires les raisons de la fascination collective pour la figure d'El Güero Palma. Elle observe que si les facteurs du sexe, du sang, de l'argent et de la vengeance jouent un rôle clé dans l'attrait pour cette histoire effroyable, celle-ci excite en même temps une empathie troublante pour un criminel, dont la douleur immense pourrait bien ressembler à la nôtre en pareil cas :

El Güero est l'une des rares fois où nous avons pensé : peut-être sommes-nous un peu plus près de sa famille (à cause des nôtres), de sa tristesse (à cause de la nôtre). Et, avec tout cela, pendant des années, ce qui s'est passé avait l'air d'un conte horrifique. Une de ces histoires qui deviennent des repères pour regarder de loin l'histoire du Mexique, et nous dire : J'ai vu : Nous avons compris. Mais non⁶²⁵. (*Campos*, 104-105)

La question est ici de savoir si l'histoire d'El Güero peut être une clé pour comprendre la violence actuelle. S'émouvoir des passions et des douleurs – réelles ou fantasmées – des grands protagonistes de la « guerre contre la drogue » nous rappelle qu'il s'agit d'êtres humains, mais cela ne peut se faire qu'au prix d'une mise en suspens du jugement moral, avec l'oubli des milliers de douleurs réellement subies par leurs victimes. On ne gagne rien, cependant, suggère Lolita Bosch, à considérer les narcotrafiquants comme des monstres sanguinaires, si ce n'est s'aligner sur une rhétorique qui rejette entièrement la responsabilité de la violence sur une altérité

⁶²⁵ « *El Güero es una de las pocas veces que pensamos: quizás estamos un poco más cerca de su familia (por las nuestras), de su tristeza (por la nuestra). Y con todo, durante años, lo ocurrido parecía un cuento de terror. Una de esas leyendas que se convierten en peldaños para mirar de lejos la historia de México y decir: Ya vi: Ya entendimos. Okey. Aunque no.* »

criminelle chargée de tous les maux du pays, sans tenir compte des responsabilités institutionnelles et des facteurs qui aggravent la violence sociale. Les textes de notre corpus interrogent donc la façon dont les contextes de violence généralisée problématisent les distinctions entre responsables, coupables, et victimes.

2.2. « La seule forme de justice qui vaille » : la légitimation de la violence

Les criminels ne sont pas perçus par les personnages de la même façon si leurs objectifs sont jugés légitimes ou illégitimes. Ce conflit de normes est mis en scène de différentes manières. La première consiste en la présentation des discours d'autojustification. Dans *Malacarne*, les mafieux s'estiment au-dessus des lois et se réclament d'un droit absolu à la violence : « nous avons seulement exercé le droit de notre puissance depuis longtemps reconnu même par la jurisprudence de monarques désormais oubliés » (*Malacarne*, 87). Cette rhétorique est aussi celle de l'impératif de domination économique des camorristes, selon l'analyse qu'en propose Saviano dans *Gomorra* :

La loi existe, sur le papier, mais la justice est autre chose. C'est un principe abstrait qui implique chaque homme et permet de condamner ou d'innocenter en fonction du sens qu'on lui donne. Les ministres sont coupables, les papes sont coupables, les saints et les hérétiques sont coupables, les révolutionnaires et les réactionnaires sont coupables. Tous coupables d'avoir trahi, tué, commis des erreurs. Coupables d'avoir vieilli et d'être morts. Coupables d'avoir été dépassés et défaits. Tous coupables devant le tribunal universel de la morale historique, tous innocentés par celui de la nécessité. Justice et injustice n'ont de valeur que dans un cadre concret, victoire ou défaite, actions commises ou subies. Celui qui nous insulte ou qui nous maltraite commet un acte injuste. Mais s'il nous réserve un traitement de faveur, alors il se montre juste. Lorsqu'on observe le pouvoir des clans, il faut avoir à l'esprit ces critères. Ces catégories de jugement. Qui sont suffisantes. Qui doivent l'être. C'est la seule forme de justice qui vaille. Le reste relève de la religion et du confessionnal. L'impératif économique découle de cette logique. (*Gomorra*, 178-180)

Et ce discours sur l'exercice du pouvoir comme droit naturel octroyé à une élite par la nécessité de l'histoire est aussi celui de Morgan Lucchese dans *Résister ne sert à rien* :

Dans l'histoire du monde, les mêmes castes se reproduisent continuellement sous diverses formes... les chevaliers, les communicateurs, les commerçants, les consommateurs et les esclaves... nous sommes les chevaliers... (*Résister*, 227)

Dans ces trois exemples, l'impératif de la domination s'énonce sous la forme d'une loi naturelle indiscutable : celle de l'histoire et celle du marché. Elle absout les coupables auxquels elle reconnaît la vertu de la force mais condamne et disqualifie les faibles. Les mafieux rendent compte de leurs actes devant un tribunal qui n'est pas celui de la justice institutionnelle. Ils refaçonnent dans leur propre intérêt les catégories du juste et de l'injuste en ne reconnaissant d'autre loi que la leur.

Or, s'il peut être attendu que les criminels tiennent un tel discours, le constat de sa validation par des personnages en position subalterne, voire par des victimes, est plus troublant. Nous en trouvons un exemple dans *Les Travaux du royaume*, roman qui met en scène, à travers la figure du Roi et la dénotation d'un État lointain voire absent, un conflit entre deux normes juridiques concurrentes, l'une perçue comme injuste et l'autre comme juste (quoique criminelle). Victime de la violence et du mépris des institutions légales, Lobo considère le Roi comme une figure providentielle. Il reconnaît à ce souverain « narco », pourtant détenteur d'un pouvoir illégal fondé sur la violence, la désinformation et la terreur, une légitimité supérieure à celle de la force publique. Cela complexifie la réflexion politico-légale du roman sur les fondements du droit et de la justice et les rapports entre pouvoirs et contre-pouvoirs au Mexique :

S'il [Lobo] avait compris quelque chose, c'est qu'au cours de la vie on fait nécessairement du mal, tôt ou tard, c'est pour cela qu'il valait mieux décider à qui on allait le faire, et c'était bien ce que faisait le Roi. Qui était assez courageux pour l'accepter ? Qui acceptait le calvaire pour les autres ? Il était la cape qui protège. La blessure qu'on ouvre davantage pour que le reste ne fasse pas mal. L'Artiste, on ne la lui faisait pas ; il avait grandi en subissant le pouvoir de l'uniforme et de la fonction, il avait supporté l'humiliation des biens nés ; jusqu'à l'arrivée du Roi. Qu'est-ce que ça pouvait bien faire que le Roi fasse passer de l'autre côté de la frontière le poison qu'on réclamait là-bas ? S'ils l'achetaient, s'ils le prenaient, tant pis pour eux. Qu'est-ce qu'ils avaient fait, là-bas, pour les gens de bien, hein ? » (TR, 43).

Dans le même temps, les analogies que le roman ne cesse de tisser entre mafia et État complexifient la réflexion politico-juridique du roman. Elles réduisent fortement la distinction entre État et crime organisé, dans l'esprit d'une célèbre thèse énoncée par l'historien Charles Tilly selon lequel l'État lui-même n'est rien d'autre qu'une forme de crime organisé qui a réussi à

imposer sa légitimité⁶²⁶. Ce qui est au cœur de la réflexion de Herrera est donc la manière dont se construit la légitimité de la violence aux yeux des citoyens. En l'absence de mise en œuvre du droit effectif par l'État réel, le Roi est jugé légitime à exercer la violence et à vendre des stupéfiants, puisque cela lui permet de protéger ses sujets. Les éventuelles victimes du trafic de drogue, aux yeux de Lobo, comptent pour rien au regard du tort qu'elles font quotidiennement aux gens d'ici, les pauvres, les « gens de bien ». Aux yeux de Lobo, la différence entre l'État de droit, qui brille dans le roman par son absence, et le cartel, dont le chef recueille les doléances du peuple, est que le premier se sert du droit comme alibi pour faire régner l'injustice et l'arbitraire, tandis que le second, bien que hors-la-loi, rend justice aux pauvres. De ce point de vue, l'erreur de Lobo (comme on sera amené à y revenir dans les prochains chapitres) ne consiste pas en un aveuglement sur la nature violente et immorale du pouvoir du Roi. Elle consiste seulement à considérer que le Roi est le détenteur d'un pouvoir véritable. Il sera détrompé à la fin du roman, lorsqu'il se rendra compte qu'il n'y a pas d'opposition entre État et mafia mais des alliances et des coopérations entre divers groupes d'intérêts, et que le vrai pouvoir ne loge pas nécessairement là où il se met en scène.

Dans une veine similaire, toute la charge critique, dans *Malacarne*, est dirigée contre la société légale. L'existence de misère et d'oppression justifie, aux yeux des mafieux, le recours à l'illégalité et à la violence homicide. Les premiers chapitres dénoncent à plusieurs reprises l'injustice de l'insupportable inégalité économique et de l'ostracisme de la jeunesse rurale, confortée dans la conviction qu'elle est vouée au crime pour survivre :

Nous n'étions plus rien, monsieur le juge, depuis le moment où nous réalisâmes combien était réelle cette douleur de déshérités qui tuait de honte nos pères, si semblables à nous par leurs joues creusées à force de jeûnes répétés le midi comme le soir [...]. Dieu lui-même nous avait

⁶²⁶ Charles Tilly, « La guerre et la construction de l'État en tant que crime organisé », *Politix. Revue des sciences sociales du politique*, vol. 13, n° 49, 2000, p. 97-117. Dans son étude du roman de Herrera, Christopher Uribe fait à ce propos une remarque éclairante sur la symétrie entre système légal et système illégal posée par *Les Travaux du Royaume* : d'après lui, cette transposition « pourrait bien être interprétée comme une étape intermédiaire entre la comparaison du crime avec l'État (en tant que système également criminel), ou avec l'inexistence d'une justification morale des modèles soi-disant légaux. En ce sens, le texte de Herrera met en tension deux lectures des structures et des territoires du pouvoir : une enquête sur l'espace criminel, qui conduit à des questionnements sur l'espace normatif de l'État. » [*podría interpretarse como un paso intermedio entre la comparación del crimen con el Estado (como un sistema igualmente delictivo), o con la inexistencia de una justificación moralizadora de los modelos denominados como legales. El texto de Herrera, en este sentido, tensiona dos lecturas sobre las estructuras y territorios del poder: una indagación sobre el espacio delictivo, que lleva a preguntarse por el espacio normativo del Estado.*] Christopher A. Uribe, *loc. cit.*, p. 26.

abandonnés et trahis. Il avalisait la perfidie de cette injustice qui n'autorisait pas de revirement, pas de retour en arrière, parce que né pauvre, il avait décidé de devenir riche.

(*Malacarne*, 16)

Dans une recension du roman *El resto es silencio* du colombien Giuseppe Perozzo, autre roman du narcotrafic qui place au centre de son récit une voix criminelle marginale, le critique colombien Alvaro Pineda Botero fait remonter l'origine du « héros abject » [*héroe abyecto*] moderne au genre du dialogue saturnal, dans lequel les personnages marginaux – l'esclave, le mendiant, le fou – s'opposent aux voix autorisées pour dénoncer les apories du discours qu'elles portent⁶²⁷. Cette figure nous renvoie aux théories bakhtiniennes du roman comme lieu du dialogisme et du renversement carnavalesque permettant de problématiser la *doxa* sociale, religieuse et politique⁶²⁸. L'anti-héros que construit Calaciura dans *Malacarne*, à l'exemple d'autres récits de la marginalité sociale et du narcotrafic, semble bien l'héritier de l'esclave, du fou, du mendiant du dialogue saturnal, figure marginale dont la parole critique la *doxa*. Sa conduite excessive et aberrante est traduite dans un discours empreint de colère et de rire, où la conscience de l'abjection (« nous n'étions plus rien, monsieur le juge ») coïncide avec une mise en mot très crue de la misère et de la douleur.

Derrière ces discours apologétiques se dessine souvent une accusation voilée qui vise la dégradation des conditions politiques, sociales et économiques de l'Italie et du Mexique. Comme l'hispano-américaniste allemand Hermann Herlinghaus, on pourrait voir dans ces prises de parole « subalternes » justifiant la violence une volonté de mettre à distance les normes morales et juridiques, qui condamnent la criminalité comme un phénomène extérieur à la société sans interroger ses conditions structurelles⁶²⁹. Hermann Herlinghaus parle de « marginalités affectives » pour rendre compte de la capacité du roman à restituer des univers moraux et affectifs détachés des systèmes de normes officiels, et pour cette raison difficiles à comprendre pour un lecteur du Nord économique. C'est un discours que nous retrouvons aussi dans *La Contagion*, à cette nuance près que les *borgatari* ne justifient pas la violence mais seulement l'illégalité :

⁶²⁷ Álvaro Pineda Botero, « Tipología del héroe abyecto », *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 30, n° 32, janvier 1993, p. 103-105.

⁶²⁸ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*

⁶²⁹ Hermann Herlinghaus, *Violence without Guilt: Ethical Narratives from the Global South*, Basingtoke / New York, Palgrave Macmillan, coll. « New directions in Latin American cultures », 2009, 258 p.

[T]out est licite parce qu'on se sent le créancier d'une injustice infinie, parce que le détenteur de la loi est loin et mérite d'être trompé, parce que dans ce labyrinthe nous sommes déjà tellement pécheurs qu'il ne nous reste qu'à pécher davantage (*Contagion*, 285)

Dans cette confrontation des perspectives sur l'illégalité et la violence, qui suspend le jugement moral, on a peut-être affaire à une forme particulière de ce que Jacques Rancière appelle le « dissensus »⁶³⁰. Cette pratique dissensuelle de mise en regard des discours et des univers de normes et d'affects présuppose la relativité des points de vue et permet d'interroger l'angle critique adopté par les auteurs. Il apparaît donc que ces œuvres parviennent à questionner certains parallélismes pour ainsi dire automatiques entre pauvreté, exclusion et violence, ainsi que certains dualismes topiques tels que loi et crime, droit et violence, État et mafia.

2.3. « Ce n'est pas d'être pour ou contre » : déni, indifférence, perte du lieu commun

Tous les éléments que nous avons commentés jusqu'ici permettent de constater l'actualité de la réflexion politique des textes, et d'envisager la façon dont ils abordent, au-delà d'une mise en scène de la violence, les conditions d'une fabrique collective de la complicité et du déni. Les auteurs s'intéressent aux conditions qui favorisent un consensus autour de la violence. Leurs textes deviennent le lieu d'exploration d'une « zone grise » au sens où l'entend l'écrivain Primo Levi⁶³¹, où il devient difficile de distinguer la « survie » de la « complicité », où le souci de se protéger conduit à transiger avec la responsabilité et où la contrainte de l'intimidation et de la menace est naturalisée comme *habitus*. « Ça ne me regarde pas » (*Gomorra*, 343), « tu l'as sans doute

⁶³⁰ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2007, 231 p.

⁶³¹ Le terme de « zone grise » que nous employons ici à propos de ces situations est un concept élaboré par Primo Levi dans ses témoignages sur les camps de concentration. Cette métaphore sert de fil conducteur à l'analyse de la domination totalitaire dans *Les Naufragés et les Rescapés*. À partir d'une analyse de la « classe hybride » des « prisonniers-fonctionnaires » du *lager*, Primo Levi définit la « zone grise » comme une zone d'indétermination morale, dans laquelle est mise en jeu la collaboration et la complicité des victimes avec leurs bourreaux. Comme l'écrit l'ancien déporté : « C'est une zone grise, aux contours mal définis, qui sépare et relie à la fois les deux camps des maîtres et des esclaves. » Primo Levi, *Les Naufragés et les Rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, traduit par André Maugé, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1989, p. 48.

mérité⁶³² » (TR, 42), « tout le monde le sait » (*Sandokan*, 43), et devine-t-on, sa variante « tout le monde le fait » : ces énoncés qu'on retrouve dans tous les textes traduisent autant de manières de « transiger » avec le crime et avec la mort violente d'autrui, pour reprendre le terme employé par Marc Crépon dans *Le Consentement meurtrier*⁶³³. Il ne faut pas voir pour autant dans ces exemples une condamnation morale univoque qui assimile toute forme de silence devant la violence à de la complicité. Les auteurs nous invitent au contraire à une exploration de la complexité de ces situations entre ignorance et déni, laisser-faire et complicité, sans jamais oublier qu'ils parlent de contextes paroxystiques où la brutalité extrême rend tout un chacun excessivement vulnérable et limite donc sa liberté d'action.

L'une des modalités les plus évoquées est le déni, qui consiste à se rassurer en se disant que l'on n'est pas concerné par la violence en cours. La narratrice de *Campos de amapola* dénonce comme « symptôme » [*síntoma*], terme qu'elle emprunte à la psychanalyse, la capacité universelle de l'être humain à fuir la réalité lorsque l'excès qu'elle présente est insupportable. On peut évoquer la célèbre formule « Je sais bien, mais quand même » analysée par le psychanalyste Octave Mannoni dans son essai du même titre sur le fonctionnement de la croyance et du « déni de réalité » [*Verleugnung*]⁶³⁴. Par exemple, dans l'incipit de *El lenguaje del juego*, Yolanda, la femme de Valente, s'inquiète de savoir si la pizzeria que vient d'ouvrir son mari ne va pas attirer l'attention des délinquants. La réponse de Valente, faussement rassurante, fait passer pour du « courage » (*valente* signifie en espagnol « vaillant, courageux ») une parole qui n'est en fait qu'un déni :

– Il ne faut pas vivre avec la peur. Ce n'est pas bien. Les crimes se produisent même dans les paradis les plus beaux. Pourquoi est-ce que ça devrait mal se passer pour nous.

⁶³² Lorsque le Chicano est assassiné, Lobo entend dire par le prêtre qui officie à l'enterrement des paroles qui le scandalisent. Profitant de ce que le Roi ne peut pas l'entendre, le prêtre glisse à l'oreille du mort : « Tu l'as sans doute mérité... » (TR, 42), Ce qui choque Lobo est l'hypocrisie de l'homme d'Église, qui s'érige en représentant d'un ordre moral extérieur au cartel, alors qu'il l'a bien vu recevoir sans broncher l'argent du Roi qui a financé les œuvres de l'Église : « il ressentait cette absence de bon sens comme une insulte. » (TR, 43)

⁶³³ Marc Crépon, *Le Consentement meurtrier*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Passages », 2012, 288 p.

⁶³⁴ Octave Mannoni, *Je sais bien, mais quand même...*, Paris, Seuil, coll. « Sciences Humaines », 2022, 84 p.

Oui : oubli radical : sage conseil. Mieux valait le silence comme posture, ou bien c'était mieux de ne pas parler de choses tristes⁶³⁵. (ELJ, 19)

Le village traverse ensuite de nombreuses crises : fusillades dans les rues de San Gregorio, assassinat du maire suivi d'élections truquées... Vers le milieu du roman, une sorte de normalité s'installe dans la cohabitation quotidienne avec les cartels, qui est bientôt interprétée comme une forme de retour à la tranquillité. Les phrases suivantes, truffées d'euphémismes, traduisent grâce au jeu ironique permis par le discours indirect libre la façon dont les citoyens de San Gregorio transigent avec la situation et se satisfont de baisses temporaires des niveaux de violence, en les associant à une forme d'harmonie retrouvée :

En réalité, la violence ne pénétrait pas encore les rues de San Gregorio. Évidemment que dans les alentours il y avait une diversité de crimes commis sur des personnes négligentes, mais jamais en quantité significative. [...] Considérez, en conséquence, que les avancées des ennemis étaient prudentes et ne se produisaient pas à n'importe quelle heure. Le matin, l'idéal ? De fait, et c'était une réussite, même si c'en était toujours une petite, trop au hasard, sinon par accident, parfois par négligence de la part des défenseurs, parfois par dédain, mais seulement cela, comme résultat. Ainsi la violence... si fugace, si peu... un événement contrôlable qui semblait même une vaine licence de l'imagination⁶³⁶. (ELJ, 181)

L'exemple suivant, qui fonctionne comme une réplique microscopique des problématiques soulevées par le récit, la cohabitation des habitants de San Gregorio avec les narcotrafiquants, est révélateur des nuances que Sada apporte à sa critique sociale. Désireuse d'échapper au carcan familial, Martina, la sœur de Candelario Montaña a séduit Iñigo, un sicaire du cartel de Flavio Benavides. Dès qu'ils s'installent ensemble, Iñigo maltraite Martina et la bat. Martina envisage alors d'avoir un enfant d'Iñigo pour reconquérir son amour et se l'attacher. Poussée à bout après une énième scène de violence, Martina tente de quitter la maison et est

⁶³⁵ « — No hay que vivir con miedo. No conviene. Los crímenes ocurren hasta en los paraísos más bonitos. A nosotros por qué nos debe ir mal. »

Sí: olvido radical: sabio consejo. Mejor era el silencio como recompostura o era mejor no hablar de asuntos feos. »

⁶³⁶ « En realidad, la violencia no penetraba todavía las calles de San Gregorio. Cierto que en los alrededores había una diversidad de crímenes de personas despistadas, pero nunca en cuantía significativa. [...] Ténganse, en consecuencia, que los avances enemigos eran cautos y no se efectuaban a cualquier hora. Por las madrugadas, ¿lo ideal? De hecho, ése era el logro, aunque siempre poquitero, azaroso en demasía, si no es que incidental, ora por descuido de los defensores, ora por desdén, pero nomás eso, de resultas. Así que la violencia... tan fugaz, tan apenas... asunto controlable que hasta parecía una vana licencia de la imaginación. »

immédiatement assassinée sur le pas de la porte. L'auteur d'*El lenguaje del juego* construit la satire d'un certain déni individuel et collectif de la violence, mais reconnaît en même temps l'impossibilité d'une révolte frontale.

Les tribulations des personnages permettent aux textes d'explorer, au-delà de l'horreur immédiate, les effets pervers d'une dissémination de la violence : banalisation, déni, acceptation complice sont autant de formes d'aliénation dénoncées par les auteurs avec plus ou moins de surplomb. Saviano, dans *Gomorra*, dénonce par exemple une démoralisation collective qui conduit chaque individu à se replier sur lui-même :

Car, sur ces terres, le silence n'est pas la banale omertà faite de têtes baissées, de regards fuyants. C'est davantage une façon de dire : « Ça ne me regarde pas. » Un comportement habituel dans ces lieux, mais pas seulement : un repli volontaire sur soi-même, le vrai bulletin de vote en faveur des choses telles qu'elles vont. (*Gomorra*, 343)

Dans *Sandokan*, le narrateur interroge aussi les frontières entre silence et acceptation, complicité passive et active. Dans un extrait où il évoque son passage dans une institution religieuse, située dans le village voisin du sien, le narrateur se rend compte de la fausseté des messages de paix, d'amour et de vertu, transmis par l'institution. Il découvre également que l'absence d'explications devant la violence généralisée conduit à la résignation, et peut-être à la complicité :

l'école où il va jusqu'au collège c'est un institut catholique de bonnes sœurs donc un lieu où il y a un certain type de message mais en réalité en y repensant par la suite il s'aperçoit à quel point ces messages aussi étaient faux car pendant qu'ils essayaient de t'apprendre l'amour la paix et des choses de ce genre ces personnes pourtant elles aussi n'ignoraient pas quand-même ce qui se passait autour elles n'en parlaient jamais ouvertement un peu par crainte un peu parce que peut-être elles s'étaient elles aussi habituées à ce climat de violence à ce climat de sang qui coule et elles y trouvaient une explication peut-être l'avaient-elles déjà vécu avant ce climat pour des histoires personnelles pour des choses plus petites des conneries mais quand ensuite ça devient une situation générale habituelle dans le meilleur des cas elles n'y trouvent plus d'explication ou alors dans le pire des cas elles l'acceptent quand elles ne cherchent pas carrément à en profiter à avoir elles aussi des rapports avec ceux qui détiennent le pouvoir pour obtenir des avantages (*Sandokan*, 62-63)

L'impossibilité d'un dialogue rationnel avec les personnages qui font des affaires avec la mafia est un autre thème récurrent de l'œuvre. Quand le narrateur s'insurge contre l'aboulie

morale de ses compatriotes qui font des affaires avec la camorra, la réponse qu'il reçoit est la suivante :

bon écoute ça c'est des choses qui ne m'intéressent pas qui ne me concernent pas du tout c'est pas de mon ressort etcetera et alors ça aussi ça te fait comprendre dans quel climat particulièrement laid on naît on grandit et on vit dans ce coin du monde (*Sandokan*, 52)

Dans *Contrabando*, Rascón Banda aborde aussi le problème de l'évitement des questions morales dans la zone grise qui relie le narcotrafic aux entrepreneurs et à la sphère politique :

Tu distingues le chaud du froid ?

S'il te plaît.

Et le jour de la nuit ?

Je ne suis pas idiot.

Et le blanc du noir ?

J'ai une bonne vue.

Tu te rends compte.

Où est-ce que tu veux en venir ?

À ce que tu fais.

C'est un travail comme un autre.

Pas comme un autre⁶³⁷. (*Contrabando*, 83)

Pour reprendre une étude de Philippe Daros sur le roman du crime, l'addition des discours de légitimation, d'acceptation, de résignation ou d'aliénation font retentir, sans en écraser les nuances, plusieurs modulations « d'un "c'est ainsi", que partage potentiellement chaque membre de la communauté en termes de question sur la perte collective du sens du geste mais aussi, sans

⁶³⁷ « ¿Distingues el calor y el frío?

Por favor.

¿Y el día y la noche?

No estoy tonto.

¿El blanco y el negro?

Tengo buena vista.

Te das cuenta.

¿A dónde quieres llegar?

A lo que haces.

Es un trabajo como cualquiera.

No como cualquiera. »

doute, sur la perte de la parole comme lieu d'instauration d'un espace de partage⁶³⁸ ». Nous n'avons plus ici affaire à un « dissensus », c'est-à-dire à une mise en débat des significations concurrentes et conflictuelles, mais au compte-rendu d'une décomposition profonde du lien social : une véritable « perte du lieu commun⁶³⁹ », comme l'écrivent Florence Olivier et Philippe Daros, qui coïncide avec la perte d'une parole susceptible de ressaisir le sens des crimes.

Cette dissolution du lien social, cette érosion des solidarités collectives, conduit à une passivité devant l'abus de pouvoir, et surtout à une forme d'acceptation de la violence qui consiste à rejeter sur les victimes la responsabilité de leur propre mort. Balestrini résume de manière frappante cette attitude dans *Sandokan* :

parce que les gens de ce village sont ainsi faits que si tu détruis la maison à côté où habitent des voisins qu'on connaît depuis cinquante ans on ne bouge pas on ne dit rien et même si petit à petit tu détruis ma maison même alors je ne bouge pas je réagis seulement quand t'es vraiment en train de me tuer et ça c'est parce qu'il n'y a pas le moindre lien social c'est-à-dire que si ton voisin est tué détruit ou n'importe quoi d'autre il lui arrive selon toi c'est lui qui a fait quelque chose qu'il ne devait pas faire c'est lui qui devait rester à sa place la seule chose que tu dis que tout le monde dit c'est qu'il devait rester à sa place il n'y a pas la moindre rébellion à cet état des choses même pas dans les discours pas la moindre indignation pas le moindre refus il y a seulement une acceptation passive (*Sandokan*, 90)

En somme, si la violence extrême et ses effets sidérants aimantent l'attention des auteurs, ceux-ci veulent surtout rendre compte d'un déplacement des frontières morales, et d'un évanouissement de la capacité à l'indignation et à la résistance⁶⁴⁰. Ces réflexions font néanmoins la part de la contrainte : tout le monde ne peut s'offrir le luxe de pouvoir résister à l'organisation mafieuse. La décision de ne pas faire partie de l'organisation criminelle ne relève même pas d'un

⁶³⁸ Philippe Daros, « Figurations du crime, figurations du lieu commun de la littérature moderne », *América. Cahiers du CRICCAL*, n° 43. Le Crime (vol. 1), Presses de la Sorbonne Nouvelle, mars 2013, p. 22.

⁶³⁹ Philippe Daros et Florence Olivier, *op. cit.*, p. 22.

⁶⁴⁰ Marc Crépon fait de cette attention aux effets de la violence, plutôt qu'à ses causes, la condition éthique de sa représentation. Dans une conversation avec l'écrivain français Boris Le Roy, il propose cette formule éclairante : « Le pouvoir de la littérature face à la violence, c'est de nous la rendre visible dans ses effets les plus concrets, plutôt que de s'interroger sur les causes. Le problème est de savoir quelle forme inventer pour éviter la fascination et la sidération devant l'attentat. » Marc Weitzmann, « Le pouvoir de la littérature face à la violence », dans *Signes des temps*, France Culture, 13 janvier 2019. En ligne : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/signes-des-temps/le-pouvoir-de-la-litterature-face-a-la-violence-7167191>, consulté le 02 octobre 2022.

choix moral, puisqu'elle est souvent dictée par la contrainte de la survie : « souvent le choix de ne pas faire partie de l'organisation la question ce n'est pas d'être pour ou contre mais en effet presque toujours si tu n'en fais pas partie c'est que t'as peur d'avoir ensuite des emmerdes » (*Sandokan*, 32). Obliger les individus à marchander la paix au prix de la complicité, même passive ou involontaire, n'est pas la moindre des violences dont sont capables les mafias.

3. La mise en scène de la violence : une actualisation continue du sens

3.1. La violence aux frontières du texte

Pour mieux comprendre les enjeux d'une représentation de la violence dans nos récits, il convient de s'intéresser à la manière dont leur structure peut permettre, en même temps qu'un déploiement de la violence, un dévoilement progressif de ses significations. Si la violence est omniprésente dans les textes, certaines scènes, situées à des lieux stratégiques, revêtent des significations plus profondes que d'autres. Comme le montre Andrea Del Lungo dans *Le début et la fin du récit*, les seuils que sont l'incipit et le dénouement sont des lieux clés de la programmation du sens dans le récit littéraire : « le texte programme, à ses frontières, son propre déchiffrement : à l'ouverture, par l'annonce, la « mise en réserve » ou la dissimulation d'un sens que la clôture se charge de dévoiler, déplacer ou disperser⁶⁴¹. » Nous verrons que l'exposé de la violence dans l'incipit dissémine certains signes de reconnaissance, à travers l'évocation de modes opératoires mafieux et de codes connus du lecteur, mais contribue en même temps à les brouiller. En effet,

l'incipit constitue autant une exposition – des thèmes et des significations – qu'une mise en réserve du sens, selon un dispositif d'attente qui fonde la lecture même du roman. [...] Tout comme il ouvre des possibles narratifs, l'incipit ouvre aussi des « possibles sémantiques » : un ensemble de signes, d'annonces ou d'indices qui ne prennent leurs sens qu'à la fin, mais qui peuvent aussi se révéler de fausses pistes, des feintes ou des dissimulations. Et cet ensemble de possibilités sémantiques ne concerne pas uniquement l'intrigue et la suite des actions, comme dans le cas des possibles narratifs, mais investit aussi d'autres questions fictionnelles

⁶⁴¹ Andrea Del Lungo, « En commençant en finissant. Pour une herméneutique des frontières », dans Andrea Del Lungo (dir.), *Le Début et la fin du récit*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 15.

telles que la caractérisation des personnages ou la construction de l'univers imaginaire, et enfin, plus largement, le système des savoirs ainsi que la vision idéologique et morale du texte⁶⁴².

Ces propriétés de l'incipit, qu'Andrea Del Lungo définit comme le lieu d'une mise en réserve d'un sens en attente d'actualisation ou de déplacement, se vérifient dans presque tous les récits du corpus. Ce « seuil⁶⁴³ » stratégique du texte, pour reprendre la célèbre expression de Gérard Genette, prépare ainsi l'élucidation de la violence en mettant en réserve des significations que le reste de l'œuvre actualise. Dans le célèbre incipit de *Gomorra*, par exemple, un container chinois, ouvert par accident pendant une manœuvre de chantier, laisse échapper des cadavres de travailleurs chinois qui devaient être clandestinement rapatriés en Chine par cargo. Travaillé par le motif du dévoilement – la découverte des corps dissimulés dans un container de marchandises métaphorise la violence cachée dans les réseaux de l'économie légale – cet incipit annonce aussi la scène finale de la décharge dans le chapitre « Terre de feux », tombeau des marchandises et tombeau humain se confondant dans le système de représentations construit par le texte. Cette scène annonce aussi le thème du traitement que l'économie de marché fait du « matériel humain », central dans la démonstration de l'auteur.

Malacarne, Résister ne sert à rien, Les Travaux du Royaume et Contrabando, s'ouvrent sur un assassinat dont les circonstances programment les significations déployées par le récit. Nous avons déjà vu, dans *Contrabando*, que les assassinats de l'aéroport de Chihuahua, « pivot spéculaire du roman » d'après Cathy Fourez⁶⁴⁴, introduisent le thème absolument central de la violence d'État et annoncent les multiples déclinaisons de cette violence tout au long du roman : qui sont les « narcos » ? Qui sont les assassins ? Ainsi placé dans l'incipit, le meurtre coïncide avec l'entrée dans un espace où prévaut l'exercice sans frein d'une violence illégitime derrière l'alibi de la guerre contre la drogue. Et dans l'explicit, le retour du narrateur, blessé, dans sa résidence, et la sortie de l'espace fictionnel de Santa Rosa, font trembler la délimitation entre l'espace de l'œuvre et l'espace réel du lecteur, comme si le narrateur rapportait de l'univers fictionnel de Santa Rosa

⁶⁴² *Ibid.*, p. 17.

⁶⁴³ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2002, 426 p.

⁶⁴⁴ Cathy Fourez, *Scènes et corps de la cruelle démesure*, *op. cit.*, p. 331.

une preuve matérielle de la violence armée au nord du Mexique. Le récit dessine ainsi une boucle de la violence, pour en signifier l'inéluctable répétition.

Dans *Les Travaux du Royaume*, Herrera refuse tout excès spectaculaire dans la représentation de la violence, ce qui inscrit son œuvre en décalage par rapport aux codes du *thriller* et du roman noir. Nous serons souvent amenés à revenir sur cette stratégie de décalage qui constitue chez Herrera une véritable politique d'écriture. Dans l'incipit du roman, où le Roi assassine l'ivrogne sous les yeux de Lobo, on constate la brièveté de la scène et la sobriété de l'écriture, dépouillée de tout excès baroque :

Il colla son pistolet contre lui comme pour tâter ses tripes, puis il tira. Ce fut une détonation simple, sans importance. L'ivrogne écarquilla les yeux, il voulut s'agripper à une table, puis il glissa et s'effondra. Une flaque de sang apparut sous son corps. (*TR*, 16)

La grande économie des gestes et des mots dans cet extrait ne préjuge pas de la puissance des effets générés par la litote. L'expression « une détonation simple, sans importance », par exemple, fait entendre l'in vraisemblable facilité du meurtre et la terrible vulnérabilité des individus qui côtoient le cartel. Bien que très discrètement évoquée, la dimension sexuelle n'est pas non plus absente de ce récit du meurtre, et l'assassinat de l'ivrogne pourrait même s'apparenter à un viol symbolique : « le Roi colla son pistolet contre lui comme pour tâter ses entrailles, puis il tira. » (*TR*, 16) Il n'est pas anodin, d'ailleurs, que pour punir une déclaration qui met en cause sa puissance sexuelle (tel est en effet le secret honteux qu'évoque l'ivrogne), le Roi use d'un dérivatif dont la dimension phallique n'est pas absente. La relecture *a posteriori* de cette scène permet d'entrevoir les liens qu'elle tisse entre une impuissance constitutive du pouvoir – la légitimité du Roi repose sur la double fiction de sa puissance virile et de son opposition aux institutions de l'État, fictions dont l'Artiste sera chargé d'entretenir la crédibilité, en tant qu'historiographe et propagandiste – et le degré de terreur auquel ce pouvoir est forcé de recourir pour préserver cette fiction. Le Roi est donc un tyran, mais un tyran inquiet, qui pallie la fragilité constitutive de son pouvoir par le déploiement théâtral de sa toute-puissance et l'élimination de ceux qui en révèlent les trucages. Rappelons qu'en même temps, cet incipit met en scène un brouillage des valeurs. L'assassinat de l'ivrogne, qui met en lumière l'impunité absolue dont jouit le Roi, est pris par Lobo comme un signe de magnanimité, car à ses yeux, le Roi lui a rendu justice. Toutes ces significations sont présentes de façon dissimulée dans l'incipit, mais le choix de la

focalisation interne, donc d'une perspective limitante, permettent déjà de suggérer comment cette mystification du pouvoir agit sur l'esprit de Lobo.

L'intrigue de *Résister ne sert à rien* se noue à partir d'une scène étrange titrée « Avant et après, pour toujours » : une cérémonie mafieuse qui se termine par l'étranglement d'un traître. On apprendra que pour prouver qu'il n'était pas un traître à la mafia, Sante Aricò, le père de Tommaso, a été obligé d'exécuter devant ses chefs un homme qu'ils avaient condamné à mort et de purger ensuite une longue peine de prison. La scène d'ouverture évoque donc les thèmes fondamentaux de la justice privée, de la violence cachée et surtout de la dette, motifs que le roman développe à travers la trajectoire de Tommaso, comme le résume Emmanuel Bouju : « la dette paternelle se transform[e] progressivement, par le don supérieur pour les mathématiques, en crédit infini aux mains de la mafia⁶⁴⁵. » Cependant, tous ces thèmes ne deviennent intelligibles qu'au milieu du roman, lorsque Tommaso révèle au narrateur autofictif, Walter, ses liens avec la mafia.

Les significations mises en réserve par l'incipit de *Résister ne sert à rien* sont encore actualisées d'une autre manière lorsque Tommaso se fait à son tour dépositaire d'une dette monstrueuse. Souffrant de se sentir coupé de la réalité à force d'évoluer dans le monde abstrait des transactions financières, et incapable de trouver des objets susceptibles de combler ses désirs, le jeune homme exige d'un de ses débiteurs de le laisser violer sa fille de treize ans en échange de son concours à la réussite d'une opération de vente. Après avoir disposé de sa « livre de chair », dans une scène qui fait du personnage l'analogue contemporain de Shylock, Tommaso bascule dans une soumission servile à la mafia. Il exprime alors son désir d'assister à l'exécution programmée d'un collaborateur de justice, une décision qui sanctionne sa déchéance morale et parachève l'accomplissement de son destin tragique :

Eux m'ont apprécié et moi je dois les apprécier ; l'anémie des chiffres doit se refaire du sang et devenir chair, je sentirai le pouls de l'univers dans mes veines. À voix basse, mais sans peur, il formule la demande qui gît depuis toujours dans son inconscient, l'accomplissement du métier et la sanction qui le pacifie :

– Quand ça se fera, je vous en prie, permettez-moi d'y assister. (*Résister*, 289)

⁶⁴⁵ Emmanuel Bouju, « Le *Credit Crunch* de la démocratie », *op. cit.*, p. 89.

Comme on l'a vu au chapitre 3, le récit superpose une progression linéaire de la violence vers le pire et un parcours cyclique, qui l'amène à se répéter entre le début et la fin du texte. Dans *Malacarne*, la violence homicide, omniprésente, marque également les bornes du roman. Le récit s'ouvre sur le motif topique du crime d'honneur, mais il signale, aussitôt après avoir évoqué la loi du talion, une logique du débordement conduisant à l'accroissement sans fin des violences : « nous devions les tuer tous les trois, monsieur le juge, même si un seul d'entre eux était la cible de la haine qui nous fut transmise » (*Malacarne*, 7). Le roman se termine par l'assassinat du narrateur, abattu d'une balle par un frère de l'organisation : « il me pointa l'arme dans la bouche afin que je meure muet et tira [...] » (*Malacarne*, 172). Cette symétrie entre le début et la fin permet de clore sur elle-même le cycle destructeur des vengeances mafieuses et d'en dénoncer l'aporie⁶⁴⁶.

3.2. La mise en scène des sujets exerçant la violence

La conduite extrême des jeunes criminels, revers de leur immense précarité comme on l'a vu au chapitre 3, est au centre de la plupart des récits de crime organisé et souvent le point focal des discours critiques qui les commentent. À partir du cas latino-américain, Rossana Reguillo interprète la violence juvénile extrême comme l'expression d'un désenchantement moderne confinant au nihilisme⁶⁴⁷. Les récits littéraires installent les jeunes délinquants dans une position paradoxale, puisque leur disposition à la violence fait d'eux des soldats efficaces pour les clans, mais aussi des sujets à éliminer en priorité dès qu'ils deviennent gênants. Les questions que pose *Gomorra* à propos de la radicalité de cette délinquance juvénile se rapprochent fortement des questions posées par le roman colombien, mexicain et d'Amérique centrale des années 1990, comme l'écrit Jean Franco :

[L]es questions que soulèvent ces textes ne sont pas simplement dues à leur rejet apparent des normes éthiques établies, car ce qu'ils mettent en valeur est un excès de violence qui va au-delà de l'auto-préservation [...] C'est cet « au-delà de l'auto-préservation » qui frappe celui qui lit ces chroniques de violence, car ces jeunes tueurs sont parfaitement conscients qu'ils ne

⁶⁴⁶ Cette circularité permet également à Calaciura de brouiller les correspondances entre les limites du texte et les limites de la vie et de la mort : présumé mort à la fin du récit, le narrateur ne peut que parler d'outre-tombe, et revendique donc une position énonciative impossible.

⁶⁴⁷ Rossana Reguillo, *Culturas juveniles: formas políticas del desencanto*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, coll. « Mínima », 2012, 187 p.

dépasseront pas l'âge de vingt ans. Cela contraste fortement avec la recherche de la survie à tout prix et l'ajournement de la mort qui obsèdent les sociétés occidentales [...]»⁶⁴⁸.

Nous avons vu, dans la deuxième section de ce chapitre, que la violence est moins évoquée sur le mode spectaculaire de l'excès et de la destruction que du point de vue du saisissement qu'elle engendre chez ceux que son spectacle affecte. Notre étude serait néanmoins incomplète si nous ne nous intéressions pas aussi au regard que les auteurs portent sur ceux qui commettent les violences et aux scènes de violence proprement dites. Jouissance, éclipse du sujet, souffrance : si le récit problématise les positions respectives des bourreaux, des victimes et des témoins, quel éclairage apporte-t-il aussi sur les conduites des meurtriers, et de quelles obscurités les entoure-t-il ?

Les enjeux d'une représentation de la cruauté peuvent être ressaisis à la croisée de procédés littéraires variés, et qui ont trait à la caractérisation des personnages violents, à la construction textuelle du point de vue, et enfin à l'agencement narratif des événements. On constate, dans un premier temps, que les textes du corpus multiplient les allusions à la violence sans bornes des personnages qui commettent les crimes, afin de réfléchir au sens politique et anthropologique de la cruauté. Dans *El lenguaje del juego*, par exemple, « les troupes de Flavio Benavides étaient d'une cruauté hallucinante, au-delà de tout motif logique, ce qui était vraiment effrayant⁶⁴⁹. » (*ELJ*, 181) L'auteur de *Gomorra* fait aussi de nombreuses allusions à la cruauté des camorristes. Ces remarques se doublent de la thèse selon laquelle l'exercice de la cruauté se rapporte à une stratégie consciente et délibérée d'affirmation du pouvoir, caractéristique de la « violence programmée » mais aussi de la psychologie de l'« *endriago* » évoquée au chapitre 3 :

Le plus important est de concentrer autant que possible la douleur, la tragédie et l'horreur, expressions d'une force absolue, d'une domination incontestée, à laquelle il est impossible de s'opposer : le pouvoir, réel et inamovible. (*Gomorra*, 188)

⁶⁴⁸ « But the questions raised by these texts is not due simply to the apparent rejection of accepted ethical standards, for what they emphasize is an excess of violence that goes beyond self-interest. It is this "beyond self-preservation" that strikes the reader of these chronicles of violence, for the young killers are perfectly conscious that they will not survive beyond the age of twenty. This stands in stark contrast to the interests in survival at any cost and the postponement of death that is the obsession of Western societies [...]. » Jean Franco, *The Decline and Fall of the Lettered City*, op. cit., p. 222.

⁶⁴⁹ « las huestas de Flavio Benavides eran de una crueldad alucinante, fuera de cualquier motivo lógico, lo que de verdad sí daba miedo. »

Le terme « fascination » conjugue les significations suivantes : « attrait irrésistible et paralysant » et « attirance qui subjugué⁶⁵⁰ ». C'est pour déjouer cette attirance pour les bourreaux que Lolita Bosch choisit d'aborder leurs figures à partir des traces hétérogènes qu'ils ont laissées dans le récit médiatique, que ce soient leurs déclarations dans les journaux, les photographies qui nous sont restées d'eux, ou encore les avis contradictoires réverbérés par les discours policiers, les discours politiques et les chansons populaires. Lolita Bosch s'attache par ce moyen à montrer les ambiguïtés de la représentation des grands chefs criminels, que le récit médiatique en particulier présente simultanément comme des monstres sanguinaires, des stratèges brillants, des pères de famille aimants et des êtres aveuglés par d'archaïques règles d'honneur.

Cette caractérisation correspond presque toujours à un jugement moral disqualifiant : dans *Gomorra*, nous trouvons l'étonnant portrait du camorriste Nunzio Di Falco⁶⁵¹, assassin du prêtre et militant antimafia don Peppino Diana, dont l'apparence hybride, entre humain et animal, reflète le nom de guerre (« *o lupo* », le loup). Sa sauvagerie s'oppose à la pureté morale du prêtre qui s'était opposé à la camorra, et sa laideur contraste avec la séduction immense qu'il exerce sur les femmes⁶⁵². Cependant, cette caractérisation monstrueuse ne se retrouve pas dans tous les textes. Dans *Campos de amapola*, un mélange de familiarité et d'étrangeté se dégage ainsi du portrait photographique du *pozolero* Santiago Meza López, un sicaire aux ordres d'un cartel de Tijuana arrêté en 2009 célèbre pour avoir dissous plus de trois cents victimes dans des barils de soude caustique pour un salaire de 600 dollars par semaine. En détaillant les contradictions du *pozolero*, Lolita Bosch cherche à éclairer les ressorts de la fascination collective pour ces figures et à les

⁶⁵⁰ « Fascination », dans *Centre National des Ressources Textuelles et Linguistiques*. En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/fascination>, consulté le 24 octobre 2022. L'étymologie du verbe « fasciner » révèle en outre la dimension presque magique de cette attraction (« *fascinatio* » signifie « enchantement, charme »), mais aussi sexuelle, (« *fascinus* » désignant en latin le pénis dressé). Certains archétypes associés à la mafia s'inscrivent donc dans une esthétique associant l'attraction érotique à l'effroi, tel qu'il a été analysé par Pascal Quignard dans ses recherches sur la sexualité dans la Rome antique. Voir Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1997, 316 p.

⁶⁵¹ « Nunzio De Falco porte bien son surnom, il a vraiment une tête de loup. Son visage allongé, couvert par une barbe naissante aussi hirsute qu'un tapis d'aiguilles, et encadré par deux oreilles en pointe, occupe toute la longueur de sa photographie signalétique. Des cheveux crépus, une peau sombre et une bouche en triangle. On dirait un de ces loups-garous qu'on voit dans les films d'horreur. » (*Gomorra*, 365)

⁶⁵² Le portrait animalisé de Nunzio De Falco participe d'une caractérisation morale disqualifiante de la camorra. Étonnamment, cette stylisation réapparaît dans l'autobiographie en bande dessinée *Je suis toujours vivant*, où l'illustrateur Asaf Hanuka donne des traits animaux aux camorristes.

déconstruire. Elle souligne en particulier la difficulté de comprendre un tel individu. Son portrait s'avère fuyant, et simultanément, réaffirme la nécessité de formuler des questions sur cette violence pour comprendre le monde où vivent les Mexicains :

Il ne se sentait pas exactement coupable.

Il ne saurait pas expliquer pourquoi et probablement nous ne saurions pas comment le comprendre, comment le lui demander. Peut-être parce que, quand nous le regardons, nous avons l'impression d'être devant un homme qui est à peine présent. Que nous savons à peine écouter, auquel nous savons à peine prêter attention, que nous savons à peine écouter. Mais ce qui est certain, c'est qu'il ne se sentait pas exactement coupable. Peut-être parce que ce monde ne doit pas être pensé dans ces termes, ou bien nous ne serons jamais capables de le comprendre⁶⁵³. (*Campos*, 97)

Comme l'exemple ci-dessus, les textes sont nombreux à évoquer l'éclipse du sujet qui commet la violence. Dans *Gomorra*, l'apprentissage du meurtre est précédé d'un apprentissage de la mort, par désensibilisation. En faisant porter des gilets pare-balles aux adolescents avant de leur tirer dessus, les clans dressent les enfants à ne pas avoir peur des armes à feu :

Pour les habituer à ne pas avoir peur des armes à feu, on faisait porter un gilet pare-balles à ces gamins puis on leur tirait dessus. À lui seul un gilet ne suffit pas à dissuader quelqu'un de fuir face à une arme, ce n'est pas un vaccin contre la peur. La seule façon d'anesthésier toute peur était de montrer comment on pouvait neutraliser les armes. [...] Kit Kat avait appris avec d'autres jeunes à recevoir des projectiles. Il avait appris à mourir, ou plutôt à risquer de mourir. (*Gomorra*, 166)

Le motif de l'initiation à la violence peut être subverti de façon grinçante. Ce ne sont en effet ni les prouesses de Candelario, ni son génie – d'ailleurs fort limité – qui l'amènent au sommet de la hiérarchie du cartel d'Ernesto de la Sota, mais une série de coïncidences malheureuses et surtout l'incompréhensible caprice de son chef. Plus tard, l'assassinat de Rogelio Talamantes, ancien compagnon d'armes de Candelario chargé du domaine de Puerto Vallarima (*ELJ*, 182-183), permet au lecteur de comprendre que l'ascension du jeune Montaño est plutôt

⁶⁵³ « *No se sentía exactamente culpable. No sabría explicarnos por qué y probablemente tampoco sabríamos cómo entenderlo, cómo preguntarle. Tal vez porque cuando lo miramos tenemos la impresión de estar delante de un hombre que apenas está presente. A quien apenas sabemos escuchar, atender, observar. Pero lo cierto es que no se sentía exactamente culpable. Quizá porque este mundo no debe ser pensado en estos términos o nunca seremos capaces de entenderlo.* »

due à la très courte espérance de vie des lieutenants d'Ernesto de la Sota qu'à leur véritable capacité à diriger des affaires criminelles... Considéré sous cet angle, le récit de Candelario n'est plus le récit stéréotypé d'une ascension criminelle recourant aux clichés du roman noir, mais une satire qui exploite les ressources du roman picaresque et les accentue de façon humoristique. L'une des étapes-clé de l'initiation de Candelario survient lorsque son lieutenant lui ordonne d'assassiner un paysan pour mériter son entrée dans le cartel. Le rituel d'initiation ne se termine, cependant, que lorsque ce lieutenant ordonne à Candelario de rire de son geste :

– Maintenant voici le meilleur, dit le spécialiste des armes d'un ton fier : tu dois rire de ce que tu as fait ! Tu es un assassin !

Et Candelario rit : d'abord en tremblant, puis il éclata d'un rire brutal : à gorge déployée. Les autres avec leurs chapeaux rirent beaucoup aussi⁶⁵⁴. (ELJ, 80)

Ce rire imposé et partagé par les membres du petit escadron dont fait partie Candelario sanctionne l'intégration de celui-ci dans l'organisation criminelle. Cependant, le texte ne donne aucun aperçu des pensées de Candelario au moment où il commet son acte. De façon similaire, les assassins de Malacarne semblent frappés d'amnésie après chacun de leurs terribles meurtres :

[L]e coup avait été si effroyable que le souvenir même de l'homme avait fini en lambeaux dans un tel puzzle microscopique de fragments déchiquetés que personne ne le réclama plus et que nous-mêmes oubliâmes cela pour toujours. (*Malacarne*, 119).

Ces exemples, qui font ressortir l'éclipse du sujet commettant la violence, et dont le second est comique dans son excès baroque, nous amènent à une dernière modalité remarquable de l'écriture de la violence, cette fois ressaisie à partir du point de vue des criminels. Chez Calaciura, la transfiguration de l'histoire récente sicilienne au prisme du témoignage fictif d'un membre de la mafia repose sur un choix énonciatif paradoxal et moralement risqué. Tout d'abord, l'expérience transcrite n'est pas celle des victimes, ni même des témoins impliqués malgré eux dans le crime organisé, mais celle des bourreaux. Dans les passages les plus violents, le narrateur évoque le recours à la technique de la *lupara bianca*, c'est-à-dire la dissolution des corps des

⁶⁵⁴ « – Ahora viene lo bueno –con altanería dijo aquel experto en armas–: te tienes que reír de lo que hiciste. ¡Eres un asesino! Y se rio Candelario: primero tembloroso, y después ya devino su carcajeo brutal: bien chachalaco. Los demás sombreroños también se rieron hartos. »

victimes dans des cuves d'acide, une pratique adoptée par le clan des Corléonais, révélée par les enquêtes policières et confirmée par les dépositions du collaborateur de justice Giovanni Brusca. La « seconde guerre de mafia », qui opposa le clan des Corléonais aux autres familles mafieuses de Palerme, ses exécutions au fusil et ses cuves d'acide, font ainsi l'objet d'un traitement particulièrement cru. Le narrateur s'y déclare « étonn[é] » par la couleur du sang et des viscères, et conscient de commettre un acte sans retour possible :

Nous apprîmes combien l'anatomie des hommes est différente de ce que l'on croit. Nous étions étonnés de la couleur rouge du sang qui n'est pas vraiment rouge, étonnés de la couleur blanchâtre des cerveaux éparpillés sur l'asphalte, les os blancs déchiquetés par les balles, les allures d'animaux dépecés avec les boyaux interminables qui bougeaient tout seuls même après la mort. [...] Nous avons mis en branle une telle usine de morts sans cadavres, monsieur le juge, que ça nous horrifiait nous-mêmes, tellement le service était précis et de bonne qualité. [...] Le degré d'horreur était tel que beaucoup d'entre nous tombaient dans les pommes ou tentait de tendre la main en direction du malheureux qui brûlait en suppliant, mais cette main-là ils la laissaient toujours dans la fête de la liquéfaction, avertissant que dans la vengeance il n'y a pas de retour en arrière. (*Malacarne*, 55-57)

L'écriture de la violence extrême oppose, dans ce passage, la régularité mécanique des exécutions à l'épanchement organique qui leur succède, puis à la résistance obstinée des corps qui tardent à se dissoudre dans les cuves : « Ils étaient encore vivants, monsieur le juge, tandis qu'ils nous suppliaient en flottant de les achever [...] » (*Malacarne*, 57). À la différence de ce que nous avons vu dans *El lenguaje del juego*, où le meurtre du paysan ne laisse aucun impact visible dans la conscience de Candelario, *Malacarne* insiste sur la souffrance des bourreaux. L'anéantissement de l'autre n'est qu'une forme de l'anéantissement de soi :

Nous tuions pour effacer la moitié de notre âme malade, dans l'annulation totale de ces cellules cancérogènes que nous éliminions en extirpant l'organe attaqué tout entier, en nous amputant nous-mêmes, monsieur le juge. (*Malacarne*, 154)

Pour Florence Olivier et Philippe Daros, il s'agirait là d'un trait remarquable des romans du crime contemporain :

Si chacun sait que les exactions que racontent ces romans, ces chroniques, que mettent en scène ces pièces ont d'abord un motif économique, celui de permettre la prolifération d'un narcotrafic généralisé dont les connexions financières paraissent infinies, les modalités de

l'exercice de cette violence, notamment sexuelle à l'endroit des femmes, finissent par suggérer la souffrance de ceux qui la pratiquent, voire la douleur de ceux qui l'interprètent dans leurs fictions⁶⁵⁵.

On pourrait donc entendre, dans le rire forcé de Candelario et dans la mélopée du narrateur de *Malacarne*, « le cri d'une souffrance partagée par le bourreau, d'une souffrance universelle, sans dehors⁶⁵⁶ ». Le roman de Calaciura frappe d'ailleurs par la noirceur et le nihilisme désespéré de la voix criminelle qu'il fait entendre. Ici, le sujet de la déploration n'est plus le crime organisé ou la violence, mais une injustice transcendante à laquelle rien ne peut remédier. Le langage se borne à constater l'inévitabilité de la violence et le caractère illusoire de toute paix :

[C']était seulement l'apparence du bonheur que nous pouvions espérer, la vie que nous vivions était seulement l'écran de la vie réelle prochainement à venir parce qu'au plus profond de nous-mêmes nous sentions le mal-être de la fausseté et de la tromperie, nous sentions le parfum de la trahison, la chair de poule de notre prescience antique, nous sentions que nous allions mourir nous aussi assassinés dans le bonheur de l'amusement. (*Malacarne*, 120)

4. *Pathos*, ironie, mélopée : ripostes de l'écriture à la violence

Il n'est pas d'inscription de la violence qui ne propose une riposte contre celle-ci dans nos textes, mais pas non plus de riposte qui ne s'interroge non plus sur sa propre puissance. Gérard Peylet suggère que l'écriture pourrait être « un moyen d'appivoiser la violence, de maîtriser l'horreur, de retrouver la paix en la dépassant, en la nommant, en la montrant⁶⁵⁷ ». Cependant, le caractère extrême de ces violences pose bien un problème de représentation, comme l'écrivent Florence Olivier et Philippe Daros :

[...] comment représenter, non un irréprésentable, moins encore un imprésentable au sens que Jean-François Lyotard donne à ce terme, mais une « réalité » qui, par sa violence, par sa cruauté ne peut relever d'un imaginaire classique de la représentation, c'est-à-dire en

⁶⁵⁵ Philippe Daros et Florence Olivier, *op. cit.*, p. 22.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁶⁵⁷ Gérard Peylet, *op. cit.*, paragr. 2.

définitive d'une saisie du monde comme ce qui est « à notre image », comme ce qui atteste de l'humanité de l'humain, du com-préhensible⁶⁵⁸ ?

On peut suggérer, comme le fait Florence Olivier à propos de la séquence des fiches signalétiques dans « La partie des crimes » de 2666, et dont nous parlerons plus loin, que la lutte de l'écriture contre cette violence indicible se livre « en rythme, avec des ruses et des tours poétiques, dans la multiplication et l'assouplissement des genres, comme travaillés sur l'enclume du roman⁶⁵⁹ ». Nos auteurs cherchent leurs ressources dans la rage de l'expression, dans la dissonance et le grincement du style, ou dans la lamentation, à travers une modulation du chant dans la prose.

4.1. De la violence du monde à la rage d'écrire : *pathos* et obsession dans *Gomorra*

Les stratégies de représentation de la violence doivent d'abord être reliées au cadre éthico-pragmatique dans lequel s'inscrit l'écriture. La représentation réaliste et crue de la violence ne joue pas le même rôle dans un roman et dans un texte militant de dénonciation comme *Gomorra* et *Campos de amapola*. Dans *Gomorra*, les stratégies d'ostentation de la violence doivent d'abord être rapportées aux visées pragmatiques du récit factuel de dénonciation. Elles sont élaborées en fonction du lecteur que l'auteur cherche à alerter et à émouvoir. « Évocation de l'expérience humaine dans une représentation propre à faire naître la pitié, la sympathie, chez le lecteur ou le spectateur », le *pathos*, selon Jean-Paul Murlon, « naît, particulièrement dans l'art oratoire, à l'évocation de ceux qui sont abandonnés sans aide ou qui souffrent injustement⁶⁶⁰ ». Dans la mesure où il s'agit d'inspirer au lecteur l'horreur et l'indignation que le narrateur dit avoir éprouvées, Saviano recourt à divers procédés rhétoriques pour dénoncer de façon la plus efficace possible l'horreur de l'existence quotidienne en terre de camorra. Tous les procédés du *pathos* apparaissent ainsi dans la description du meurtre de Gelsomina Verde. L'injustice du châtement auquel cette victime innocente a succombé, le décalage insensé entre la banalité de sa vie

⁶⁵⁸ Philippe Daros et Florence Olivier, *op. cit.*, p. 18.

⁶⁵⁹ Florence Olivier, *op. cit.*, p. 108.

⁶⁶⁰ Jean-Paul Murlon, « Pathos », *Encyclopædia Universalis*. En ligne : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/pathos/>, consulté le 11 avril 2022

quotidienne et la brutalité de son meurtre, sont fortement soulignés par des antithèses : « une jeune fille avait été torturée et assassinée parce qu'on l'avait vue câliner et embrasser quelqu'un, quelques mois plus tôt, dans une rue de Naples » (*Gomorra*, 140). Les circonstances sordides de son identification s'additionnent à l'horreur de celles de sa mort que nous avons évoquées plus haut. D'abord pris pour celui d'un chef de clan, le cadavre de la jeune femme est injurié par les policiers et les légistes, avant d'être tardivement identifié. Le spectacle de ces morts affreuses permet au sentiment d'horreur de se muer, chez le narrateur, en révolte intérieure.

La source de cette rhétorique est une colère réelle. Dans une recension du roman parue l'année de sa traduction en français en 2008, l'historien Vincenzo Lavenia suppose que l'auteur aurait écrit ce livre pour « se prémunir d'une colère intérieure. La rédaction de ce voyage au bout de l'enfer révèle en effet le poids insoutenable qui a pesé pendant des années sur la conscience de l'auteur⁶⁶¹ ». *Gomorra* ne transcrit donc pas seulement l'horreur éprouvée par son auteur, mais raconte aussi la naissance d'une vocation littéraire qui permet à l'auteur de transmuier sa colère et son sentiment d'impuissance en rage d'écrire. Ce projet éthique peut être lié aux très nombreux marqueurs sémantiques et stylistiques de l'obsession. Une étude de la critique italienne Isabella Tomassucci sur *Extra pure* met en évidence l'importance thématique et stylistique du motif de l'obsession chez Saviano, en montrant qu'elle participe de la construction d'un *ethos* d'enquêteur, mais qu'elle est aussi un élément constitutif du style, dans « une écriture tour à tour frénétique, hyperbolique, agressive, apparemment dépourvue de clarté, tantôt empreinte d'amertume et [tantôt] de résignation⁶⁶². » Cette mise en regard de la violence écrite et de la violence *dans* l'écriture (ou *de* l'écriture) est déjà manifeste dans *Gomorra*. Nulle sublimation cathartique de la violence, mais l'aveu d'une obsession décrite comme « perversion » :

Je n'arrive pas à ne pas y penser. C'est toujours mon défaut. Comme si, en regardant un tableau de Vermeer, on pensait à celui qui a mélangé les couleurs, tendu la toile sur le châssis et assemblé les boucles d'oreilles en perle au lieu de contempler le portrait. Une vraie perversion. (*Gomorra*, 329)

⁶⁶¹ Vincenzo Lavenia, « Compte-rendu : Roberto Saviano, *Gomorra*. Dans l'empire de la camorra, trad. par V. Raynaud, Gallimard, Paris, [2006] 2007, 367 p. », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 65, n° 2, 2010, p. 553-555.

⁶⁶² « una scrittura a tratti frenetica, iperbolica, aggressiva, apparentemente poco lucida, a tratti intrisa di amarezza e rassegnazione. » Isabella Tomassucci, « “Non potevo fare altro”. Retorica e rappresentazione dell'ossessione in *ZeroZeroZero* di Roberto Saviano », *Heteroglossia. Pianeta non-fiction.*, n° 14, 2016, p. 428.

Sans doute touche-t-on aux paradoxes, et peut-être aux apories, d'un style de dénonciation qui semble, à bien des égards, mimétique de la violence qu'il dénonce. Nous reviendrons sur ce problème dans la troisième partie de ce travail.

4.2. Une stylistique de la dissonance

Certains passages du corpus se bornent, à l'inverse de ce que fait Saviano, à une constatation de la violence, sans que les auteurs ne cherchent explicitement à l'interpréter, ni même à la dénoncer comme violence. Le métadiscours volontairement elliptique, et parfois obscur, qui accompagne la description de la violence ne fait alors que souligner le hiatus entre le caractère extrême de cette violence et l'aspect familier, presque naturel, qu'elle semble avoir pris aux yeux de ceux qui l'exercent et qui la voient. À propos de ce décalage tonal, pour lequel nous proposons le terme de « dissonance », nous pouvons évoquer le personnage du Dangereux dans *Les Travaux du Royaume*. Ses bourreaux lui ont arraché les deux bras, et lorsque ses anciens tortionnaires – qui l'emploient désormais comme messager du Palais, grâce à une sacoche fixée sur son corps – prononcent son surnom, il rit avec eux du calembour dont il est la cible. Christopher A. Uribe remarque : « Les romans de Herrera sont violents et ceux-ci sont abondants en actions ou références (« directes » ou parodiques) à des façons d'exercer la violence [...]»⁶⁶³. Toutefois, poursuit-il, *Les Travaux du Royaume* se caractérise par « des choix d'écriture [...] qui rompent avec la relation directe entre la violence exécutée dans la trame et le mode par lequel elle est exprimée au lecteur⁶⁶⁴. » Cet effet de décalage se ressent dans la scène ci-dessus, mais aussi dans les conversations surprises par Lobo dans la salle d'armes du Palais. La phrase suivante exprime la sentimentalité bizarre d'un sicaire, qui collectionne les dents de ses victimes pour composer des sourires sur son tableau de trophées :

– Moi, vraiment, je suis un sentimental, disait un autre. Pour me souvenir des petits morts qui sont sur mon compte, je garde toujours une de leurs dents et je les colle au fur et à mesure

⁶⁶³ « *Las novelas de Herrera son violentas y abundan en ellas acciones o referencias (“directas” o paródicas) hacia los modos de ejercer violencia* ». Christopher A. Uribe, *loc. cit.*, p. 28.

⁶⁶⁴ « *una serie de elecciones escriturales [...] rompen con la relación directa entre la violencia ejecutada en la trama y el modo en que ésta es expresada al lector [...]*. » *Ibid.*

sur le tableau de bord de ma camionnette, juste histoire de voir combien de sourires j'arrive à dessiner comme ça. (TR, 29)

Cet aspect ludique du meurtre et de la torture, qui prête à la fois au rire et à l'horreur, relève d'un humour noir que nous retrouvons dans les propos de table rapportés par Siti dans *Résister ne sert à rien*. Les scènes d'exécution passent pour de « bonnes histoires » qui soudent la mémoire collective des membres de l'organisation criminelle. Elles sont rehaussées par des bons mots, des particularismes dialectaux et force détails pittoresques, souvent gastronomiques :

Trois jeunes gars trop entreprenants avaient été condamnés à mort et les restes devaient être donnés aux cochons mais pour l'un d'eux le boss s'y oppose : « pas le toxico, ne me le donnez pas aux cochons qu'il m'empoisonnerait les saucisses ». (*Résister*, 239)

La scène d'exécution à l'ouverture de *Résister ne sert à rien* joue, elle aussi, sur une intéressante confusion des registres. Cette scène fondatrice, écrite en italiques et que nous transcrivons donc de même, est précédée par les pantomimes grotesques d'un mafieux imitant devant ses comparses le discours de la veuve d'un des agents d'escorte de Giovanni Falcone :

[U]n des plus bouffons monte sur la chaise et déclame, comme s'il parlait dans un micro, « je vous pardonne, mais vous devez vous mettre à genoux, tous à genoux... » avec une voix de castrat ou de femme, en parodiant l'accent sicilien, puis il feint de s'évanouir entre les bras des autres, au milieu des rires... (*Résister*, 11)

Ce prélude comique crée un contrepoint dont il est difficile de savoir s'il atténue l'horreur de la scène suivante ou la fait ressortir par contraste. Ensuite, comme si la focalisation était brouillée, la description de la scène d'assassinat fonctionne sur le régime de l'allusion, à l'exception de certains détails corporels et d'hyperboles qui en font ressortir la brutalité. Les articulations de Sante « blanchissent et jaillissent en même temps que deux hurlements qui défient les siècles » (*Résister*, 12), un filet de sang coule de l'oreille de la victime, tandis que deux comparses « tiennent le condamné par les bras en regardant ailleurs ». Dans un autre contrepoint à cette scène, Siti évoque la tranquillité d'un coucher de soleil, et les dernières phrases juxtaposent les lieux communs prononcés par les participants à la scène et les commentaires cryptiques du narrateur : « *A Rafé, ça y'aurait plu, c'te coucher de soleil. L'air est frais, de longues effilochées de nuages strient le ciel, remâchant le futur. Tuer est une foi.* » (*Résister*, 12) Le décalage ne repose plus sur seulement l'humour mais sur la juxtaposition inquiétante des éléments monstrueux, banals et sacrés.

Ces exemples nous paraissent illustrer l'opinion d'Horacio Castellanos Moya selon qui « les voies de la fabulation ne sont pas obligées de calquer la réalité dans toute sa grossièreté, et donc l'écrivain cherchera une approche latérale, étrangère aux effets macabres⁶⁶⁵. » Cette remarque de l'écrivain soucieux d'une approche oblique de la violence résonne avec la question que se pose le narrateur à la fin du roman : « La question est : que raconter de tout cela ? Trop de touches sombres risquent à la fin de gâcher le tableau. » (*Résister*, 289) Les dissonances tonales dans la figuration de l'horreur traduisent le malaise de l'écrivain. Mais ces dissonances ne constituent-elles pas aussi, en soi, une réponse esthétique à l'anomalie de la violence ?

Les dissonances que nous avons relevées coïncident souvent avec une mise en évidence de l'artifice littéraire, en particulier dans des scènes de mise à mort, à rebours de tout réalisme. On peut mentionner les antithèses qu'affectionne le style ironique de Calaciura : l'artifice littéraire est fortement exhibé dans des scènes de cruauté et d'exécutions jubilatoires. Calaciura crée des juxtapositions incongrues, terribles dans ce qu'elles dépeignent mais comiques par les rapprochements qu'elles impliquent : elles brisent l'illusion réaliste et invitent à un déchiffrement de la langue et de ses ambiguïtés. Ces associations passent souvent par le détournement de références littéraires et culturelles, notamment religieuses. Il s'agit par exemple de la tendresse d'un assassin portant le visage du Christ au moment de tuer un petit enfant :

[I]l était en train de réviser en chantonnant quand il trouva en face de lui ce Jésus assassin, terreur du monde, qui dut le tenir d'une main pour prendre la mire parce que c'était un objectif trop petit, même pour son infallible précision. (*Malacarne*, 91).

L'inversion se situe ici au niveau des expressions toutes faites (le « Jésus sauveur du monde » des cantiques devient « Jésus [...] terreur du monde ») et au niveau plus implicite des références à l'Évangile, notamment la célèbre parole attribuée au Christ : « Laissez venir à moi les petits enfants⁶⁶⁶ ». Calaciura convertit la figure consolatrice du Christ en sicaire sans pitié, sans toutefois lui retirer sa figure angélique. Le point commun entre toutes ces scènes est d'ailleurs le mélange incongru de cruauté, de tendresse et parfois même d'une certaine curiosité scientifique pour la destruction du corps. On peut mentionner l'exécution du sicaire tunisien, pulvérisé par

⁶⁶⁵ « las rutas de la fabulación no tienen por qué calcar la realidad en toda su grosería, y ahora el escritor buscará el acercamiento lateral, ajeno a efectismos macabros. » Horacio Castellanos Moya, *loc. cit.*

⁶⁶⁶ Luc, 18 : 16

des explosifs non sans avoir obtenu de ses assassins qu'ils l'attachent d'abord fermement au sol avec une ceinture de sécurité, à cause de sa peur panique de voler. La progression de la scène repose elle-même sur un jeu de mots : le feu d'*artifice* [*artificio*] causé par l'explosion est si convaincant qu'il est aussitôt suivi de l'éclair et de la pluie, comme si la nature elle-même s'était laissé duper par le réalisme d'un trucage :

Il ne parvint pas à être autre chose que le moribond pleurnichard qui haletait dans la certitude d'être en train de mourir pour la première fois quand nous le prîmes par le bras comme un vieux compagnon pour le glisser dans une auto bourrée de syntex qui nous avait été apportée en personne par l'officier du Génie, qui voulut voir sur le vif en prenant des notes, l'expérience explosive de cette nouvelle découverte des artificiers. Le Tunisien, on lui mit la ceinture de sécurité parce qu'il avait peur de voler, et [...] nous le fîmes exploser dans un coup de tonnerre si bien réussi qu'il y eut même l'éclair à retardement et qu'il se mit à pleuvoir, monsieur le juge, par un excès de réalisme de cet excès dynamiteur.
(*Malacarne*, 118)

Plutôt que sur un réalisme qui plaque sur le texte les effets de la violence sans les resignifier, les auteurs parient sur l'efficacité de l'artifice littéraire et du jeu avec les mots, pour construire un point de vue décalé sur la violence et en resignifier l'horreur. Ces dissonances dans le récit des violences extrêmes et des assassinats produisent un plaisir de lecture ambigu, qui ressortit à la fois du *pathos* et de l'ironie et qui déstabilise les repères éthiques du lecteur.

À cet égard, les stratégies les plus difficiles à analyser sont probablement celles de Daniel Sada dans *El lenguaje del juego*. Son style semble parvenir à figurer une dimension fondamentale de la cohabitation avec la violence extrême : celle de l'anomalie, au sens de « rupture vis-à-vis des lois qui cadrent notre monde⁶⁶⁷ ». Par exemple, pour transcrire l'exceptionnalité de la violence à San Gregorio, Sada recourt très souvent à des euphémismes, ou des antiphrases : « L'harmonie régnait, même si les menaces de ceux qui souhaitaient s'emparer du village étaient latentes⁶⁶⁸ ». (*ELJ*, 181) Le terme « harmonie » signale un décalage entre la violence et sa mise en mots. En effet, « jeu » [*juego*], en espagnol comme en français, signifie à la fois récréation, divertissement

⁶⁶⁷ « L'anomalie est, il nous semble, un moteur essentiel de l'acte littéraire qui glisse dans l'interstice des combinaisons langagières pour rendre accessible, *lisible*, un mode alternatif, problématique, problématisant, de la réalité. » Iván Salinas Escobar, « Éditorial », *TRANS- Revue de littérature générale et comparée*, n° 26. L'anomalie en question(s), mars 2021. En ligne : <https://journals.openedition.org/trans/6114>, consulté le 08 avril 2022.

⁶⁶⁸ « *La armonía reinaba, aun cuando los amagos de los que deseaban adueñarse del pueblo estuvieran latentes.* »

(d'après le terme latin *ludus*), feintise (au sens de « comédie ») et écart (comme lorsqu'il y a du « jeu » entre deux pièces d'une machine). La déstabilisation de l'ordre du langage dans un roman appelé « Le langage du jeu » pourrait avoir pour fonction de rendre sensible au lecteur l'écart irréductible entre la perception de la violence et le langage qui en rend compte. Sada recourt à de nombreux détours stylistiques qui créent une distance ironique par rapport à la violence extrême mise en scène. À propos des corps pendus sous les ponts que les résidents de San Gregorio considèrent avec « stupeur » [*desconcierto*], le narrateur émet un jugement esthétique sur le « spectacle » que les cartels ont offert à la population : « Une exhibition osée, beaucoup de cœur à l'ouvrage pour donner de la couleur à ce spectacle. » (*ELJ*, 19) [*Travesía exhibición, ganas de trabajar para darle color al espectáculo ese*]. Au lieu de souligner le caractère effroyable de ces morts ou de l'atténuer par une ellipse, le narrateur fait semblant de prendre la stratégie ostentatoire des meurtriers au pied de la lettre : puisque la mort de l'autre est un spectacle, il la commente ainsi. Il dénonce donc, tel un critique d'art un peu désabusé, le caractère convenu de ces mises en scènes macabres. L'horreur et ses manifestations les plus sanglantes ne sont plus dénoncées comme des scandales, mais comme des clichés déconstruits comme tels par l'ironie du texte.

Le mot « spectacle » réapparaît dans un passage où les policiers enterrent les victimes d'un règlement de comptes dans une « superfosse » [*superpozo*]. Au scandale éthique de l'exhibition des victimes par les criminels répond le scandale du traitement de leurs corps par les autorités, dénoncée par une mise en mots faussement emphatique, dont les choix lexicaux désacralisent le rituel funéraire. Privés d'identité propre et de nom, les corps sont réduits à des objets :

Eh bien, on fit la super-fosse (d'ailleurs, les policiers sous-payés participèrent au chargement, au transport et au déchargement des cadavres dans un énorme camion) et ce fut un spectacle pour les habitants de la ville de voir comment le chapelet des corps ensanglantés était enterré comme ça, sans boîte, comme un gâteau de corps : de la pure chair durcie. Spectacle, comme jamais auparavant. Spectacle, car ils étaient tous jetés dans la fosse comme des boulettes de farine. Quel beau travail du début à la fin⁶⁶⁹ ! (*ELJ*, 86)

⁶⁶⁹ « Pues sí se hizo el superpozo (además, los policías mal pagados participaron en el subido, el acomodo y la bajada de los muertos puestos en un enorme camión de redilas) y fue un espectáculo para la gente del pueblo ver cómo se enterraba al rosario de ensangrentados así, nada más, sin caja, tal como un pastel de cuerpos: pura carne endurecida. Espectáculo, porque nunca antes. Espectáculo, porque todos eran arrojados como bultos de harina. ¡Qué trabajal de principio al fin! »

Cette façon de surjouer l'admiration, à la manière d'un bonimenteur ou d'un montreur de marionnettes, crée de nouveau une dissonance entre le langage et son référent. On comprend alors que le travail de Sada s'effectue dans la langue, puisqu'il déconstruit une sémantique de l'horreur grâce à l'ironie. Les effets de ce procédé demeurent cependant ambigus. Le détachement du narrateur n'est-il pas lui-même l'effet d'une désensibilisation ? Quelle marge affective est ménagée ici, dans cette indifférence et cette insensibilité surjouées frisant le cynisme ? Sans doute la clé se situe-t-elle justement dans le caractère surjoué de la voix narrative. L'extériorité du narrateur par rapport aux faits qu'il relate contribue à la tonalité humoristique d'un texte qui ridiculise à la fois les bourreaux, et de façon plus troublante, les victimes.

On trouve une illustration intéressante de cette tonalité ambiguë dans la très longue scène où Flavio Benavides torture, castré puis assassine son lieutenant Iñigo pour le punir du meurtre de Martina. La violence excède sa fonction instrumentale et déborde de cruauté, puisque la torture continue même après qu'Iñigo, sans trop se faire prier, avoue le meurtre. Les euphémismes du narrateur traduisent ensuite l'embarras de celui-ci à rapporter cette scène sanglante et « grossière » [*grosera*] : « pourquoi se souvenir du découpage grossier qui était déjà en train d'avoir lieu⁶⁷⁰. » (*ELJ*, 175) Sada teinte ensuite la mort d'Iñigo et de Martina d'un vernis de poésie morbide, grâce au détournement ironique des *topoi* de la littérature amoureuse, dont celui des amants réunis dans la mort. Les assassins d'Iñigo jettent délibérément son corps dans le même ravin où ce dernier, quelques heures plus tôt, avait jeté celui de Martina :

L'impact fit un bruit sec : pas lourd, mais léger, comme une noix cassée en deux. Mais ils savaient que Martina était aussi en bas. Mais pourquoi s'étendre sur cette coïncidence d'un simple coup d'œil. C'était une coïncidence festive, peut-être un peu affectueuse : deux morts qui s'aiment et se rencontrent et les vautours (témoins) les mangent : une transformation véhémement et ténébreuse⁶⁷¹. (*ELJ*, 174)

Martina est réunie avec son meurtrier dans un tableau final qui singe, sous les yeux des vautours devenus témoins, la cérémonie du mariage et reprend les clichés les plus éculés de la littérature amoureuse. C'est ainsi qu'à la cruauté des personnages répond une forme de cruauté

⁶⁷⁰ « [P]ara qué acordarse del rebane grosero que ya se estaba dando. »

⁶⁷¹ « El golpe se oyó seco: no pesado, sí leve, como una nuez partida a la mitad. Mas sí supieron ellos que Martina también estaba abajo. Pero esa coincidencia para qué elaborarla de refilón siquiera. Era un azar festivo, quizá un poco afectuoso: dos muertos que se aman y se encuentran y los buitres (testigos) se los comen: transformación vehemente y tenebrosa. »

du narrateur à l'égard de ses créatures de papier. Il n'est pas question de sublimer l'horreur par une quelconque mise à distance : cette cruauté humoristique accuse – au sens pictural de « marquer, révéler, mettre en évidence⁶⁷² » – la noirceur des situations représentées et cherche à les exorciser par un rire jaune. Précisons enfin que le narrateur, à deux reprises, insiste sur l'inutilité de s'étendre sur ces tableaux macabres : l'effet saisissant des formules de Sada réside dans leur brièveté. Celles-ci tourneraient, sans cela, à une complaisance dans la cruauté que Sada semble rejeter, comme un reste de pudeur qui rappelle au lecteur le positionnement éthique de l'auteur face à la violence.

4.3. Rythme et scansion : une riposte en mineur

Dans l'étude qu'elle propose de « La partie des crimes » de 2666, Florence Olivier étudie le système anaphorique de la séquence des fiches nécrologiques sur les mortes de Ciudad Juárez et en propose une analyse en deux temps. Tout d'abord, l'incessante répétition du crime accuse l'obscénité du meurtre tout en suggérant, de façon implicite, l'incurie du système qui leur permet de se reproduire. La mise en série participe d'une dilution de la singularité des événements, au risque de leur banalisation. Cependant, la répétition mime aussi la prolifération métastatique du crime et montre « comment le roman noir devient roman de l'horreur, en une entreprise littéraire qui s'affronte à cette dernière⁶⁷³ ». Florence Olivier signale que l'originalité du travail esthétique de Bolaño tient au « travail rythmique qui se fonde sur le retour, la répétition ou l'anaphore du fragment minimal, assorties de menues variations⁶⁷⁴ ». On pourrait donc voir dans l'incessante répétition des fiches l'amplification d'un thème musical, « comme un long *corrido* ou un thrène, ou plutôt comme un épicedion [...]⁶⁷⁵ ». Dans la Grèce antique, le thrène est une lamentation funèbre qu'on chante lors des funérailles. Il désigne, plus largement, une complainte funèbre ou une lamentation poétique⁶⁷⁶. Il a été rapproché de la « mélopée », qui signifie « Chant monotone,

⁶⁷² « Accuser », dans *Centre National des Ressources Textuelles et Linguistiques*. En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/accuser>, consulté le 24 octobre 2022.

⁶⁷³ Florence Olivier, *op. cit.*, p. 96.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 96-97.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 97.

⁶⁷⁶ « Thrène », dans *Centre National des Ressources Textuelles et Linguistiques*. En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/threne>, consulté le 08 avril 2022.

de caractère souvent mélancolique⁶⁷⁷ ». L'épicedion, quant à lui, est une oraison funèbre prononcée en présence du défunt. La musique, soit comme thème du récit, soit comme modèle de la structure romanesque et la composition des phrases, est notable dans plusieurs récits du corpus. Les formes proches de la lamentation funèbre ou de la litanie permettent de caractériser certaines compositions romanesques fondées sur l'anaphore. Celle-ci permet le déploiement lyrique de la plainte. Dans *Les Travaux du Royaume*, pour dire la douleur que lui cause l'effondrement de ses illusions sur le Roi, Lobo utilise la forme chantée du *corrido* : « Aïe, comme ce corrido me peine... » (TR, 83), dont les refrains évoquent l'ingratitude de la Cour et la faiblesse du Roi entouré de ses ennemis.

Ce procédé d'anaphore est encore plus visible dans la structure de *Malacarne*, où chaque chapitre commence par : « Nous n'étions plus rien ». L'anaphore permet de souligner l'anéantissement de la conscience morale du narrateur, l'insignifiance des individus dans l'éternel cycle des répétitions dans l'Histoire. Mais, par vertu de la répétition, l'anaphore esquisse en même temps une continuité mélodique qui rapproche la confession du *malacarne* d'une mélodie à la fois lyrique et grinçante. Dans *Contrabando*, même si le « style moyen » du narrateur, pétri d'expressions populaires, de proverbes et de lieux communs, n'a rien à voir avec la profusion baroque de la prosopopée mafieuse dans *Malacarne*, certains effets de répétition impriment aussi un rythme lancinant au texte. Réapparaissent ainsi, comme des *leitmotive*, des noms, des sentences et des proverbes qui pourraient être le titre d'un des *corridos* que le narrateur écoute à Santa Rosa. La présence lancinante de la mort est aussi évoquée par la musicalité des phrases, dans de rares passages poétiques :

La mort est arrivée à Santa Rosa et ne veut plus s'en aller. Nous sommes allés au fleuve pour pêcher, et la mort était là aussi, mais elle n'arriva pas en navigant à travers le courant, mais par l'air, en volant⁶⁷⁸. (*Contrabando*, 97)

Dans *Campos de amapola*, enfin, Lolita Bosch pratique une *mimésis* de la diction poétique, par la disposition de certains paragraphes en vers libres et parfois en calligrammes (*Campos*, 79). La structure du récit se fonde surtout sur l'anaphore signifiante de certaines phrases d'un chapitre

⁶⁷⁷ « Mélodie », dans *Centre National des Ressources Textuelles et Linguistiques*. En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/melodie>, consulté le 08 avril 2022.

⁶⁷⁸ « La muerte llegó a Santa Rosa y ya no quiere irse. Fuimos al río a pescar y la muerte fue también, pero no llegó navegando a través de la corriente, sino por el aire, volando. »

à l'autre. La répétition périodique des phrases, à la manière d'une ritournelle, rapproche l'écriture d'une lamentation funèbre qui serait chantée par un chœur. Si la voix de la narratrice, lorsqu'elle fait progresser l'action ou poursuit sa démonstration, peut s'apparenter à un récitatif, les refrains qui ponctuent le texte avec d'infimes variations font entendre, comme les répons d'une cérémonie liturgique, la douleur et l'angoisse qui habitent la communauté :

Parce que nous pensons – probablement, sans l'avoir choisi :
Peut-être que si nous arrêtons maintenant,
Peut-être que si nous continuons,
Nous tirerons un sens nouveau de tout cela,
Un sens différent⁶⁷⁹. (*Campos*, 18)

Au moment de dire l'horreur et la violence généralisée, la plainte pourrait bien être le véhicule de la mémoire écrite d'un présent en débâcle. Elle pourrait aussi être l'instrument, même fragile, d'une liaison souhaitée au sein d'une communauté déchirée par la violence. En définitive, la plainte qui se déploie dans ces textes traduit la même préoccupation : celle d'articuler la douleur collective, mais aussi celle de rendre hommage aux morts, par-delà le déshonneur et la dégradation subis par les corps.

Conclusion

Les enjeux d'une représentation de la violence débordent, et de très loin, la problématique d'un dépassement du non-dit traumatique. D'obstacle à l'écriture, la violence extrême et banalisée des contextes mafieux devient matière à questionnement, lieu de confrontation aux tentations du silence et du cliché, et, finalement, matière de l'écriture qui la restitue dans ses dimensions contradictoires. La cruauté est, pour le bourreau, vecteur d'affirmation individuelle du pouvoir, véhicule de signes et de messages de terreur, mais elle est aussi l'occasion d'un

⁶⁷⁹ « *Porque pensamos –probablemente, sin haberlo elegido:*

quizá si nos detenemos ahora,

quizá si continuamos,

conseguiremos que todo esto tenga otro sentido.

Un sentido distinto. »

évanouissement du sens moral chez les témoins et d'une érosion de la subjectivité. Même si les textes dégagent les logiques anthropologiques, sociales et économiques de la violence mafieuse, cette dernière nous semble surtout interrogée dans son caractère ambigu, à la fois extrême et banal, exceptionnel et répétitif. Comme l'indiquent Siti dans *Résister ne sert à rien* et Sada dans *El lenguaje del juego*, la violence la plus extrême – représentée sous la forme du rituel d'exécution mafieuse – peut devenir un signe conventionnalisé, un spectacle aux significations épuisées. C'est en accusant cette dimension que les œuvres de notre corpus – surtout *El lenguaje del juego* – parviennent à en cerner le caractère problématique et à en amorcer la critique.

L'une des questions que l'on peut poser par rapport à ces représentations de la violence extrême est celle de la *catharsis* qu'elles sont susceptibles de susciter, autrement dit du remède qu'elles proposent à la douleur collective. La plupart des récits semblent maintenir une forme de déchirure de la représentation, mais sans doute, la volonté de ne *pas* guérir la blessure est constitutive d'une éthique littéraire, ce que nous serons appelés à approfondir dans la troisième partie. Une autre question qui se pose à présent est celle d'une mise en texte de la confusion engendrée par cette violence. La saturation événementielle, les crimes impunis et l'opacité des structures mafieuses concourent à une expérience collective que nous ressaisirons au prisme de « l'illisible ».

Chapitre 5. « L’illisible », ou les figures de l’incertitude et de la complexité

Introduction

L’écrivain mexicain Vicente Leñero est l’auteur d’une célèbre formule selon laquelle un roman policier mexicain véritablement réaliste devrait être une histoire dans laquelle les crimes ne sont pas résolus :

Ce qui est le plus intéressant, dans le contexte mexicain, c’est qu’on ne résout pas les crimes. La police ou les inspecteurs sont des gens corrompus qui trouvent un coupable, mais ils ne dénouent pas les amarres du mystère. Je pense qu’il y a là filon énorme pour l’écriture [...] Un roman dans lequel le drame ne réside pas dans la découverte du coupable mais dans le fait que le coupable ne peut pas être découvert, et que ceux qui gagnent sont les méchants, serait un reflet adéquat de notre réalité⁶⁸⁰.

Dans son roman policier *Los albañiles*⁶⁸¹ [Les maçons], les deux enquêteurs renoncent à percer le secret de l’assassinat d’un veilleur de nuit nommé don Jesús. Pendant qu’ils mènent l’enquête auprès des suspects, le portrait de la victime se diffracte en de multiples versions contradictoires. Chaque confession des témoins révèle un possible mobile d’assassinat en dépeignant don Jesús tour à tour voleur, violeur, meurtrier. Ce roman exemplaire fonctionne à rebours des codes traditionnels du genre policier : en prenant à contre-pied la téléologie

⁶⁸⁰ « *Lo más interesante en el ambiente mexicano es que los crímenes no se resuelven. Los policías o los inspectores son gente corrupta que encuentra un culpable, pero no desata las amarras del misterio. Pienso que allí hay un filón enorme para escribir [...] Una novela en la que lo dramático estuviera no en descubrir al culpable sino en el hecho de que no se puede descubrirlo y los que ganan son los malos, sería un buen reflejo de nuestra realidad.* » Gerardo De la Torre, *La escritura negra en México. Los neopoliciales mexicanos*, vol. 14, n° 49, mars 1996. Cité par Claude Fell et Sébastien Rutés, « Avant le crime politique », *op.cit.*, p. 47.

⁶⁸¹ Vicente Leñero, *Los albañiles*, Barcelone, Seix Barral, 1964, 250 p.

fondamentalement optimiste de sa structure⁶⁸², Leñero réfléchit sur la portée cognitive du genre policier et réfléchit aux moyens de dire la complexité du crime lorsque celui-ci est collectif. Cette tension présente dans *Los albañiles* nous offre un point d'entrée intéressant pour notre corpus : pour Philippe Daros, le récit du crime est fondamentalement une réflexion « sur l'imputation de l'agir du "criminel"⁶⁸³ ». La réussite de cette imputation dans la littérature policière constitue en même temps un « acte de foi » dans la justice et un « acte de foi » dans la représentation. Le détective est le héros d'une fable où le crime est maîtrisé et expliqué *via* l'attribution du crime à un coupable et l'identification d'un mobile⁶⁸⁴. Que dire en revanche des scénarios où triomphent l'anomie, la discordance, le maintien des coupables dans l'indétermination ? C'est ainsi que dans le « roman du crime » postulé par Philippe Daros et Florence Olivier, autrement appelé « fiction de l'impunité », la crise de l'imputation correspond à une crise du sens, à un échec de l'interprétation. Ces analyses posent un rapport entre la configuration narrative d'une part, et la visibilité et l'intelligibilité du monde extra-littéraire d'autre part.

Ces remarques nous permettent d'éprouver l'hypothèse selon laquelle l'imaginaire du crime organisé convoqué par notre corpus s'élabore en partie autour de la notion « d'illisible », ce qui conduit à la mise en œuvre de nouveaux protocoles d'écriture éloignés des codes du roman policier et du roman noir. Tandis que le roman noir, soulignent Florence Olivier et Philippe Daros, « implique structurellement, ontologiquement, la découverte d'un ordre sous-tendu par la lisibilité de la loi⁶⁸⁵ », la « fiction de l'impunité » que ces auteurs postulent tend à faire « dysfonctionner » ces codes : « la résolution [...] fait défaut [...] tout se passe comme si, précisément, la Loi était non seulement inconnaissable mais suspendue *sine die* au profit du "contrat" occulte, de l'institution du crime⁶⁸⁶. » Quelles formes adoptent donc les formes littéraires accueillant une réalité socio-politique souvent « brouillée, broyée, malaxée dans une

⁶⁸² Particulièrement mise au jour par le journaliste et sociologue dans une célèbre étude qui souligne le rôle providentiel de la figure de l'enquêteur dans le roman policier traditionnel. Voir Siegfried Kracauer, *Le roman policier : un traité philosophique*, traduit par Rainer Rochlitz et Geneviève Rochlitz, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2001, 206 p.

⁶⁸³ Philippe Daros, « Figurations du crime, figurations du lieu commun de la littérature moderne », *América. Cahiers du CRICCAL*, vol. 43, n° 1, p. 22.

⁶⁸⁴ *Ibid.*

⁶⁸⁵ Philippe Daros et Florence Olivier, *op. cit.*, p. 20.

⁶⁸⁶ *Ibid.*

sorte de surréalité⁶⁸⁷ » ? « [L]’interruption des enquêtes » dont parlent Florence Olivier et Philippe Daros n’est semble-t-il qu’un seul des procédés narratifs possibles. L’accumulation jusqu’à la saturation des données dans *Gomorra*, la suppression de la ponctuation chez Balestrini, la surenchère néologique et la déstructuration de la phrase dans *El lenguaje del juego* et *Malacarne*, la concaténation de fragments narratifs chez Rascón Banda, peuvent être interprétés comme d’autres procédés permettant d’énoncer une réalité illisible et de lui opposer une autre lisibilité, même si elle est complexe. Quelle « lisibilité » des faits proposent donc les textes de notre corpus, et comment, lorsqu’ils le font, créent-ils les conditions d’une autre lecture de la réalité ?

1. L’épreuve de la violence : une déstabilisation des repères

1.1. « Une expérience quotidienne de l’incertitude »

Le narcotrafic, écrit le critique mexicain Rafael Lemus, ne serait rien d’autre que « le putain de chaos⁶⁸⁸ ». Rafael Lemus en tire la conclusion qu’un antiroman est nécessaire à la recreation littéraire du narcotrafic : « Le narco – bruit, absurdité, néant – n’est pas transposable en roman ; pour le recréer, il faut des antiromans⁶⁸⁹. » Le « chaos », qui signifie à la fois « confusion » et « amalgame d’objets hétéroclites⁶⁹⁰ », nous semble bien rendre compte de l’impression de désordre, d’anarchie et d’impunité dont font état certains des textes de notre corpus. « Incompréhensible » [*Incomprensible*] est d’ailleurs le mot qui revient comme un *leitmotiv* sous la plume de Lolita Bosch dans *Campos de amapola* pour parler d’un Mexique précipité dans la violence de la « guerre contre la drogue ». Dans l’article « La alfombra roja », que nous avons déjà commenté, le romancier et journaliste mexicain Juan Villoro commente la situation du Mexique en termes similaires : « nous sommes face à une guerre diffuse, délocalisée, sans notions de “front”

⁶⁸⁷ Caroline Lepage, Elvire Gomez-Vidal Bernard et Graciela Villanueva, *Pouvoir de la violence et violence du pouvoir : Mario Vargas Llosa, « Lituma en los Andes », Yuri Herrera, « Trabajos del reino », Santiago Roncaagliolo, « Abril rojo », Neuilly, Atlande, coll. « Clés concours », 2013, p. 106.*

⁶⁸⁸ « *el puto caos* ». Rafael Lemus, *loc. cit.*

⁶⁸⁹ « *El narco —ruido, absurdo, nada— no es novelable; para recrearlo, se necesitan antinovelas.* » *Ibid.*

⁶⁹⁰ « Chaos », Centre National de Ressources Textuelles et Linguistiques, en ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/chaos>, consulté le 03 octobre 2022.

et d'arrière-garde, où nous ne pouvons même pas définir les camps [qui s'affrontent]. Il est impossible de déterminer qui appartient à la police et qui est un infiltré⁶⁹¹ ». Cette impression de chaos se retrouve dans le corpus italien. D'après Pierluigi Pellini, *Gomorra* donne à voir « l'univers du crime comme un lieu d'universelle instabilité, hanté par une précarité hyperbolique⁶⁹² ». La même interprétation prévaut dans *Malacarne*, où règne le chaos :

Nous instillâmes des pilules de chaos dans l'ordre constitué du monde et nous commençâmes à voler les uniformes des flics et des carabinieri, de toutes les armes et de toutes les confraternités qui avaient besoin de se montrer sous l'apparence d'un uniforme, vous laissant en slip et en maillot de corps pour expédier la correspondance des formalités de bureau. [...] Et nous ne cessions pas de vous enlever toute chose connue, afin que vous perdiez les repères de votre propre existence. (*Malacarne*, 157-159)

La violence produit l'illisibilité du monde : la déstabilisation des repères quotidiens, le brouillage des sources du pouvoir et de la violence, institue une réalité chaotique, dans laquelle il devient impossible de s'orienter. Or, l'idée que la violence ne puisse « avoir d'autre traduction littéraire que celle d'un éclatement des formes⁶⁹³ », comme l'écrit Xavier Garnier à propos de la littérature africaine, est un lieu commun qu'il convient de dépasser : « Une littérature déstructurée ne saurait faire passer aucune violence, tout au plus le ronronnement monotone d'un magma verbal. Les conditions d'une écriture violente sont au contraire liées à une hyper-attention aux formes⁶⁹⁴. » Xavier Garnier affirme même que c'est à cette condition – l'attention aux formes – que la littérature peut devenir « un outil d'analyse politique des violences [...] »⁶⁹⁵.

On retrouve cette question dans l'un des premiers débats littéraires au Mexique sur l'existence et la légitimité esthétique d'une « narcolittérature ». La réponse de l'écrivain mexicain Eduardo Antonio Parra à la tribune de Rafael Lemus contre le narco-récit vise, précisément, ce lieu commun d'un « antiroman » comme seule et nécessaire traduction esthétique possible du

⁶⁹¹ « Hemos arriado a una nueva gramática del espanto: enfrentamos una guerra difusa, deslocalizada, sin nociones de "frente" y retaguardia, donde ni siquiera podemos definir los bandos. Resulta imposible determinar quién pertenece a la policía y quién es un infiltrado. » Juan Villoro, *loc. cit.*

⁶⁹² Pierluigi Pellini, *op. cit.*, p. 146.

⁶⁹³ Xavier Garnier, « Les formes "dures" du récit : enjeux d'un combat », *Notre librairie*, n° 148, Paris, septembre 2002, p. 54.

⁶⁹⁴ *Ibid.*

⁶⁹⁵ *Ibid.*

narcotrafic. Il y a là, d'après Eduardo Antonio Parra, un malentendu sur la réalité du narcotrafic et une ignorance de la part de Rafael Lemus des stratégies romanesques déjà mises en œuvre par les écrivains du Nord :

Comment fonctionne le narco ? Dans le nord on le sait, parce que la vie est immergée en lui, parce tous, nous connaissons quelqu'un qui milite dans ses rangs, que son univers montre une logique interne, un système de valeurs bien ancré – [des valeurs] contraires à celles de la société, mais des valeurs malgré tout –, une cohérence inamovible. La violence en est un élément, pas l'essence, car le narcotrafic est un phénomène intégral, capable de marquer de son empreinte – pas détruire – tous les aspects de l'existence humaine, et aussi [capable] d'en faire ressortir toutes les misères. Impossible de le réduire à la vision hystérique et superficielle de la classe moyenne dont les informations proviennent de la presse et de la télévision, comme le fait notre jeune critique. [...] Si quelque chose distingue nos récits actuels, c'est précisément une variété de voix, de styles, de procédés, d'intérêts et de thématiques dont l'objectif, au-delà des divisions géographiques, n'est que la littérature⁶⁹⁶.

Le débat entre Eduardo Antonio Parra et Rafael Lemus met en jeu deux idées divergentes du narcotrafic et de sa transcription littéraire. En définissant le narcotrafic comme un phénomène « organisé », c'est-à-dire structuré par une logique interne, et un système de valeurs, Eduardo Antonio Parra rappelle l'évidence selon laquelle ce phénomène relève d'une criminalité du quotidien, qui conditionne le tissu de la vie de tous les jours et rejaillit sur de nombreux aspects de l'existence normale. Reléguer cette réalité complexe à l'idée du « chaos », comme si l'expérience quotidienne de milliers de personnes se situait dans un au-delà cognitif inaccessible à la pensée et au langage, relèverait d'un *a priori* intellectualisant sur les réalités criminelles annulant toute possibilité d'un « dire » du narcotrafic.

La violence extrême entre groupes criminels rivaux n'est d'ailleurs pas le seul phénomène en jeu dans ce que nous appelons ici l'illisibilité des contextes de violence généralisée. S'en tenir à cette lecture nous fait courir le risque d'être inattentifs à certaines dimensions du crime organisé mises en lumière par les textes, et que les narrations de type réaliste ou bien le témoignage sont mieux à même d'apercevoir. Ces derniers transcrivent en effet l'expérience d'une vie vécue au quotidien dans l'incertitude, autrement dit l'éventualité de la violence. Cette dimension de l'expérience ordinaire a notamment été scrutée par l'anthropologue indienne Veena Das.

⁶⁹⁶ Eduardo Antonio Parra, *loc. cit.*

L'expérience de la violence est une souffrance qui ne loge pas seulement dans la violation du corps, mais dans la défiance envers la stabilité du contexte social. La virtualité de la violence est déjà quelque chose qui construit la vulnérabilité du sujet exposé à la violence. Elle est une composante de la violence elle-même et participe à un sentiment général d'illisibilité. Comme l'écrit Veena Das :

Dans ces cas, ce n'est pas seulement la violence subie par le corps, mais aussi le sentiment d'avoir perdu l'accès au contexte qui constitue un sentiment de violation. La fragilité du social s'inscrit dans une temporalité d'anticipation puisque l'on cesse de se fier au contexte en place. L'affect produit sur les registres du virtuel et du potentiel, de la peur réelle mais pas nécessairement actualisée dans les événements, en vient à constituer l'écologie de la peur dans la vie quotidienne⁶⁹⁷.

Dans ses enquêtes sur la commune mexicaine de Badiguarato, l'anthropologue française Adèle Blazquez préfère aussi parler de la vie dans les marges criminalisées du Mexique comme d'une « expérience quotidienne de l'incertitude⁶⁹⁸ », liée à l'inscription des sujets dans l'économie politique de l'illégalité. Si l'incertitude est à comprendre ici comme l'impossibilité de connaître ou de prévoir des faits ou des événements, elle se donne à lire dans les textes comme une puissance de défamiliarisation du quotidien, qui se charge aussi d'affects : sentiment de précarité, angoisse, résignation ou déni. Dans *Campos de amapola*, la multiplication des faits de cruauté, des messages criminels dans l'espace public, aggravée par la circulation médiatique des images des faits divers, convertit les témoins en spectateurs passifs, plongés dans la confusion et incapables de déchiffrer les informations qui les entourent :

Une esthétisation de la mort, comme spectacle, un seuil de ce qui peut nous arriver si nous résistons, menace massive, pour nous effrayer avant que les criminels ne s'installent. [...] Peut-être un ordre strict et précis qui commande de tuer tant de personnes, laisser une narcomanta pour effrayer seulement untel, pour détourner l'attention de tel autre, pour nous

⁶⁹⁷ « *It is not only violence experienced on one's body in these cases but also the sense that one's access to context is lost that constitutes a sense of being violated. The fragility of the social becomes embedded in a temporality of anticipation since one ceases to trust that context is in place. The affect produced on the registers of the virtual and the potential, of fear that is real but not necessarily actualized in events, comes to constitute the ecology of fear in everyday life.* » Veena Das, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁹⁸ Adèle Blazquez, « Négocier dans une marge criminalisée : l'application de la loi agraire de 1992 dans la sierra de Badiraguato (Sinaloa, Mexique) », *Cahiers des Amériques latines*, n° 81, décembre 2016, p. 73. Voir aussi Adèle Blazquez, *L'aube s'est levée sur un mort : violence armée et culture du pavot au Mexique*, Paris, CNRS Éditions, 2022, 334 p.

égérer. Pour dire que c'étaient ceux-là quand en fait c'était d'autres. Pour se battre devant nous tous. / Spectateurs abasourdis de ce si malheureux spectacle⁶⁹⁹. (*Campos*, 255)

Rien n'évoque mieux toutes ces dimensions que le roman *Contrabando*, « miroir d'une réalité en décomposition⁷⁰⁰ » comme l'indique la quatrième de couverture de l'édition Planeta. Le chaos ambiant s'y énonce sur le mode de l'incertitude généralisée. C'est ce qu'illustre une phrase-clé du roman, dans une lettre que la mère du narrateur adresse à son fils après son départ de Santa Rosa : « Ici, on ne sait pas qui est qui⁷⁰¹ » (*Contrabando*, 209). Les conjectures qui se multiplient autour de la disparition du maire de Santa Rosa, ébauche d'intrigue criminelle évoquée en filigrane du récit principal, emblématisent l'impossibilité d'identifier les responsables des crimes et d'en élucider les causes. Le maire a-t-il été victime d'un crime d'honneur, ou bien s'est-il enfui avec l'argent de la municipalité ? S'opposait-il aux narcotrafiquants, ou bien traitait-il avec eux ? Les nombreux crimes irrésolus dont entend parler le narrateur approfondissent ces questionnements à travers autant d'histoires qui peuvent être comprises comme autant de variations romanesques sur le thème de l'incertitude.

Dans le chapitre intitulé « *El Candelo* », par exemple, la radiotélégraphiste Conrada raconte au narrateur les circonstances où elle a appris la mort de son fils alors que ce dernier était parti semer des plants de marijuana dans la *sierra* en compagnie d'un camarade nommé Astolfo. Rascón Banda dépeint un personnage tourmenté par l'absence d'explications autour de cette mort, et rongé par une culpabilité qu'elle s'avoue à demi-mot : « C'est moi-même qui ai préparé sa mort à mon fils⁷⁰². » (*Contrabando*, 69). Simple accident de chasse, tir de la police, ou bien assassinat fratricide commis par cupidité ? Les causes, invoquées les unes après les autres, se délitent et le récit ne conclut sur aucune d'entre elles. Tout en ignorant ce qui a tué son fils, Conrada est pourtant déterminée à obtenir sa vengeance et attend la sortie de prison d'Astolfo pour l'assassiner : un crime débouche sur un autre dans une continuation infinie des vengeances.

⁶⁹⁹ « Una estetización de la muerte, como escenario, umbral de lo que nos puede ocurrir si nos resistimos, amenaza masiva, amedrentarnos antes de que se asienten los criminales. [...] Tal vez una orden estricta y precisa que obliga a matar a tantos, dejar una narcomanta para asustar sólo a este, para despistar a aquél, para confundirnos. Para decir que fueron aquéllos cuando en verdad fueron los otros. Para pelearse enfrente de todos nosotros. / Espectadores atónitos de este desafortunadísimo espectáculo. »

⁷⁰⁰ « espejo de una realidad en descomposición ». Víctor Hugo Rascón Banda, *Contrabando*, Barcelone, Planeta, 2008, 213 p., Quatrième de couverture.

⁷⁰¹ « Acá no se sabe quién es quién. »

⁷⁰² « Yo misma le preparé la muerte a mi hijo. »

Dans le chapitre précédent, « *La mala entrega* », Rascón Banda avait déjà installé tous ces thèmes, mais en les inscrivant dans le cadre d'une proto-nouvelle policière à fin ouverte. Le chapitre, narré à la première personne par la grand-mère du Candelo, doña Feliza, s'ouvre sur la découverte, dans un cimetière, d'un corps étendu entre les tombes : celui d'Erwin, un fringant jeune homme admiré dans le village pour sa beauté, aperçu pour la dernière fois avec sa petite amie, une belle jeune fille, Rosenda, surnommée la *Güera Chenda* [Rosenda la blonde]. Après une série d'interrogatoires, les soupçons se tournent vers Rosenda et sont confirmés par la découverte d'une importante somme d'argent que la jeune fille gardait chez elle. Cependant, Rosenda dément toutes les accusations, en souriant d'un air mystérieux qui impressionne les autres témoins :

Et l'on sut que la mafia avait envoyé sa petite amie le tuer parce qu'il n'avait pas honoré un chargement d'herbe et la mafia ne pardonne pas, et lui, qui se comportait comme un homme et ne faisait confiance à personne, seule sa petite amie pouvait s'en approcher. Ah, mais comment pouvez-vous croire cela, dit la *Güera Chenda* au juge d'Ocampo. Puisque nous nous aimions tant, réfléchissez un peu, comment est-ce que vous pouvez m'incriminer⁷⁰³. (*Contrabando*, 67)

Le sourire de Rosenda scelle le mystère et figure dans le texte la résistance des événements à l'élucidation. Rosenda est-elle victime d'une erreur judiciaire et d'une série de faux témoignages, ou bien est-elle réellement une tueuse à la solde de la mafia ? La résolution fait là encore défaut et l'énigme de ces morts perdure. Cette incertitude déborde sur le monde du narrateur, qui assiste à de nombreuses exactions : il entend d'abord parler du massacre de Yepachi (en réalité un massacre de civils suivi d'un affrontement armé entre deux corps de police rivaux), puis regarde des hélicoptères non identifiés tirer sur les riverains du « *río de la muerte* », tout en prenant conscience du climat d'incertitude entretenu par les meurtres et les disparitions. Lorsque la violence vient de tous les côtés, que peut-on savoir de crimes dont les responsables ne sont jamais clairement identifiés et dont les causes se perdent dans un climat de conjectures et de spéculations ?

Ce climat, qui correspond à la temporalité de l'anticipation décrite par Veena Das, se retrouve à la fin de *El lenguaje del juego*, lorsque se profile la menace de l'irruption d'un nouveau

⁷⁰³ « *Y se supo que la mafia había mandado a su novia a matarlo porque él hizo una mala entrega de yerba y la mafia no perdona, y como él era tan hombre y tan desconfiado, sólo su novia podía acercársele. Ay, pero cómo cree eso, dijo al juez de Ocampo la Güera Chenda. Si nos queríamos tanto, fijese nomás, cómo me está incriminando.* »

cartel rival de celui de Flavio Benavides. La nouvelle semble suspendre le village dans une attente de l'inconnu, teintée de nervosité. Aussitôt annoncé, le péril, au lieu de se préciser, se brouille. Pour décrire cette menace, Sada recourt à des termes synonymes d'illisibilité, après avoir ironiquement usé de l'adjectif « évident » :

Ce qui fut évident, c'est qu'après la relève précipitée de nombreux jeunes gens, il n'y eut plus de meurtres, ni de visions étranges se rapportant à des pendaisons et des décapitations. Il n'y avait pas non plus d'harmonie presque rêveuse, mais il y avait une obscurité : une lourde ambiance de suspense indéfini qui tenait tout le monde sur le qui-vive, malheureusement, et cela était systématique et douloureux⁷⁰⁴. (*ELJ*, 150)

Ce monde, devenu impénétrable pour ceux qui y habitent, est aussi celui de *Gomorra*. Lorsqu'éclate la première *faida*, il est impossible, pour les habitants des quartiers pris entre les feux croisés des clans rivaux, et même pour les protagonistes de cette guerre de mafia, de savoir précisément quel est l'état des forces en présence ni d'où viendra la prochaine vague de violence : « c'est là l'incertitude propre aux guerres intestines de la camorra », commente Saviano : « rien n'est défini, rien n'est clair, et les choses ne deviennent vraies que lorsqu'elles se produisent. » (*Gomorra*, 157) Toute frontière nette entre les forces criminelles en présence s'estompe.

Il est aussi impossible de s'abstraire de ce contexte de violence car on est toujours considéré comme un potentiel témoin ou un potentiel complice. L'incertitude qui entoure les crimes fait prendre conscience de la vulnérabilité de ceux qui sont forcés de cohabiter avec cette violence. Le corpus comporte de nombreux exemples d'assassinats d'innocents commis à cause d'une méprise ou d'une fausse dénonciation, une tendance que l'impunité ne fait qu'encourager : « [les tueurs] n'ont aucun problème à tuer n'importe qui n'importe comment », explique le narrateur de *Sandokan*, « et comme ça dans cette guerre il y a pas mal de personnes qui n'ont rien à foutre avec tout ça qui sont tuées » (*Sandokan*, 122). « Il suffit d'une rumeur, d'un lien de parenté supposé, d'une ressemblance, et l'on devient une cible. Il suffit de passer dans la mauvaise rue pour se voir attribuer une identité de plomb » (*Gomorra*, 188), renchérit Saviano. Criminel/victime, innocent/coupable, les distinctions fondamentales qui garantissent la cohésion d'une représentation collective de la société cessent tout à coup d'avoir du sens :

⁷⁰⁴ « Lo que sí fue evidente se circunscribió al hecho de que a partir de los tantos relevos apurados de gente jovencita ya no hubo asesinatos ni visos de extrañeza en cuanto a cuelgues y decapitaciones. Tampoco una armonía casi de ensueño, pero sí turbiedad: una vibra pesada de aguardo indefinido que tenía en jaque a cuantos, por desgracia, y eso era sistemático y penoso. »

On ne comprend pas si l'on exagère ou si l'on sous-estime le danger. Il n'y a pas de sirènes d'alarme, les informations les plus contradictoires circulent. Tout le monde dit que c'est un règlement de comptes entre bandes rivales, qu'ils se massacrent entre eux. Mais personne ne sait où sont les frontières entre eux et le reste. (*Gomorra*, 148)

Au cœur du propos politique de *Contrabando* se trouve justement l'évanouissement de toute distinction possible le camp du crime et le camp de la loi. La participation des deux camps à l'économie de la drogue rend toute distinction spé cieuse entre les deux catégories. Outre l'implication des forces de l'ordre dans l'économie de la drogue, l'un des *leitmotives* du texte énonce que les narcotrafiquants et les membres de la police judiciaire [*judiciales*] portent les mêmes vêtements et qu'il est impossible de les distinguer. « Des agents de police ou des narcos, qui sait, ils se ressemblent tellement » (*Contrabando*, 60) [*judiciales o narcos, quien sabe, son tan parecidos*] déclare ainsi la mère du narrateur. Ce dernier ne peut que confirmer ce point après l'épisode d'un massacre de civils pendant une fête de village :

Les agents de la Police Fédérale, ou qui que ça ait pu être, car à ce stade il est impossible de savoir s'il s'agissait de narcos avec des documents de la Police Judiciaire ou d'agents de police qui ressemblaient à des narcos, sont arrivés sur la place, sont descendus de leurs fourgons, ont sorti leurs pistolets et leurs mitraillettes, ont encerclé les personnes qui regardaient le bal ou qui se promenaient autour du kiosque et ont demandé où se trouvaient les fugitifs⁷⁰⁵. (*Contrabando*, 87)

1.2. Le règne de l'instabilité

Si la présence mafieuse est un facteur de déstabilisation de la société, les textes insistent aussi sur l'instabilité propre aux structures criminelles, que l'on voit sans cesse défaits par des conflits internes et des règlements de compte. À propos d'un corpus cinématographique, celui du cinéma de gangsters, Sophie Djigo fait une remarque sur la fragilité de l'ordre dans les sociétés du crime qui s'applique tout à fait à notre corpus :

Entre affranchis, ne gravite-t-on pas dans une sorte d'espace intermédiaire où règne la guerre de tous contre tous ? C'est bien la transgression des lois communes, la sortie du système

⁷⁰⁵ « Los judiciales de la Federal, o quienes hayan sido, porque a estas alturas no se puede saber si fueron narcos con credenciales de la Judicial o judiciales con facha de narcos, llegaron a la plaza, bajaron de sus camionetas, sacaron sus pistolas y sus cuernos de chivo, rodearon a la gente que divisaba el baile o que daba vueltas al quiosco y preguntaron por los fugitivos. »

politiquement constitué, qui réactive l'état de guerre, celui que Hobbes décrivait comme un état où l'homme est un loup pour l'homme, c'est-à-dire où chacun possède un droit naturel d'exercer sa puissance dans son intérêt, au détriment d'autrui, allant jusqu'à pouvoir le tuer. [...] Ce qui est intéressant, c'est de voir que la micro-société mafieuse incarne un tel état de guerre généralisé. Est-ce à dire qu'il ne s'agit précisément pas d'une société, mais plutôt d'un agrégat d'individus désunis, sans autre lien que la convergence ponctuelle de leurs intérêts respectifs⁷⁰⁶ ?

Cette interrogation sur la nature instable des liens entre « affranchis » d'une société du crime, qu'ils soient fraternels ou hiérarchiques, sous-tend toute l'intrigue des *Travaux du Royaume*. L'irruption du crime à l'intérieur du Palais signifie l'arrivée de la discordance et du soupçon généralisé. Le crime déstabilise l'ordre lisible de la Cour. Tandis que la rumeur d'une guerre à venir gronde au-dehors, un dessein obscur, impénétrable, se manifeste en éliminant apparemment sans raison des proches du Roi et en dressant les habitants du Palais les uns contre les autres. Mais l'ennemi vient-il de l'extérieur ou de l'intérieur ? La confusion est entretenue à dessein.

Ici, l'illisibilité des crimes ne découle pas de la mise en série des faits divers, mais d'un jeu avec les conventions du roman d'énigme. Le premier meurtre, celui du Chicano⁷⁰⁷, est interprété comme une déclaration de guerre issue d'une faction rivale. Cependant, les témoins du crime doutent du sens du message qui leur est délivré : « – Nous ne tuons pas comme ça, l'interrompt l'Héritier, tandis qu'il montrait la blessure du Chicano, autrement dit, eux non plus. Pour moi, ça vient d'ailleurs. » (*TR*, 42) Le second meurtre, celui du Journaliste, vise très symboliquement celui qui, tout en rédigeant les fausses nouvelles permettant de protéger le Roi, était le plus au courant des intrigues de la Cour. Son assassinat brouille encore plus les pistes, puisqu'il n'est qu'une piètre imitation du premier : « – Ce ne sont pas les mêmes qui ont fait ça, dit le Joailler [...] ce couteau est différent, ce couteau est merdique. » (*TR*, 86) Les « signatures » qui rendent le crime reconnaissable entre tous s'accumulent, mais elles deviennent contradictoires et leurs significations s'évaporent. On ne parvient donc pas à savoir si ces meurtres ont le même auteur

⁷⁰⁶ Sophie Djigo, *op. cit.*, p. 62.

⁷⁰⁷ Comme l'Artiste est amené à l'apprendre au début du roman, le Chicano est un Mexicain passé du côté des États-Unis. Engagé « de l'autre côté », probablement au service de la police frontalière, il a trahi cette dernière pour rejoindre les rangs du Roi. Cette figure culturellement hybride, aux allégeances incertaines, incarne dès le début du roman l'instabilité des identités et des alliances au Palais.

ou si l'un a été commis pour couvrir l'autre, pas plus qu'on ne parvient à déterminer si l'ennemi vient de l'intérieur ou de l'extérieur du Palais.

L'impossibilité de pénétrer le sens des crimes est encore redoublée par le choix que fait Herrera de l'hermétisme : tandis que le personnage de Lobo finit par deviner l'auteur et la raison des crimes, la clé de ces derniers n'est pas livrée au lecteur. Là n'est d'ailleurs pas l'essentiel : « Ce qui importe », commente Isabelle Tauzin, « c'est moins de révéler le nom du coupable que de représenter l'ère du soupçon, l'engrenage de la mort. La trahison est partout, la défiance irréductible⁷⁰⁸. » Le roman ne propose pas d'élucidation susceptible de rétablir la lisibilité de son univers, mais là n'est pas le sens vers lequel il tend, comme nous le verrons plus loin.

On aura vu combien, pour les auteurs mexicains du corpus, la répartition des pouvoirs et des contre-pouvoirs, entre organisations criminelles, corps de police, services secrets et milices d'autodéfense, ne correspond que rarement à la dichotomie rassurante de la loi et du crime. Lorsque le crime n'est plus l'exception mais la norme, alors sa violence trouble non seulement la lisibilité de la loi officielle, celle de l'État, mais aussi celle de la loi symbolique de l'organisation criminelle. Aucune référence à un ordre transcendant n'est possible, ou alors elle s'avère factice. Florence Olivier analyse le rapport à la légalité qui découle de cette situation dans *Contrabando* : « Précisément, le rapport à la loi pénale, le délit courant étant la contrebande, et à la loi symbolique, l'autre crime étant la trahison qui pousse à l'élimination du traître ou du trahi, s'y trouve généralement altéré⁷⁰⁹. » *Contrabando* figure un monde où ne peut plus exister de rapport à une règle transcendante, qu'elle relève de la loi étatique (pervertie par ceux-là mêmes qui prétendent la faire appliquer) ou de la loi symbolique (rendue caduque par l'incertitude qui entoure les crimes). Culmine à la fin du roman l'idée d'une impossible justice, faute de coupables à condamner, car ils s'enfuient, faute de consensus sur les victimes, et faute de corps à produire comme preuves des crimes, puisque le narcotrafic et l'État excellent à les faire disparaître. Nous pourrions même superposer à la lecture socio-politique du roman une lecture métaphysique selon laquelle les âmes en peine de Santa Rosa semblent expier une faute collective dont l'origine se

⁷⁰⁸ Isabelle Tauzin, *op.cit.*, p. 125.

⁷⁰⁹ Florence Olivier, « Chronique, fiction, roman de non-fiction », *loc. cit.*, p. 27.

perd dans la généalogie des vengeances et des trahisons⁷¹⁰. Puisqu'à Santa Rosa, comme l'écrit Florence Olivier « le coupable est toujours l'autre⁷¹¹ », il est d'ailleurs toujours possible d'inventer de faux coupables quand on ne peut pas trouver les vrais. S'estimant trahie par le maire de Santa Rosa, Damiana Caraveo, elle-même désignée coupable par la presse pour un délit qu'elle n'a pas commis, poursuit une vengeance sans but contre un ennemi introuvable, qui a lui-même disparu dans des circonstances troubles. Abandonnée par son amant José Dolores, un narcotrafiquant poursuivi par les autorités puis disparu dans de mystérieuses circonstances, l'ancienne reine de beauté Jacinta Primera et toute sa famille serviront de bouc émissaire aux autorités qui les brutalisent et les emprisonnent pour complicité avec le narcotrafic. Les véritables auteurs de la violence, selon la mécanique implacable de l'impunité, semblent toujours disparaître.

Dans *Malacarne*, la démiurgie mafieuse se renverse perpétuellement en chaos. Souvent frappés par des attaques dont ils ignorent la provenance, les mafieux sont tourmentés par l'impossibilité où ils sont de reconnaître leurs ennemis et se sentent souvent les jouets de forces qui les dépassent. Les jeux de pouvoir et les manipulations secrètes ourdies par des factions rivales, certaines issues du gouvernement, d'autres des services secrets étrangers, d'autres de factions criminelles rivales, sans compter les individus agissant en électrons libres, éclatent perpétuellement en crises de violence qui renversent tous les repères et toutes les certitudes. Calaciura partage avec Herrera la vision d'un pouvoir absolu qui isole et enferme celui qui le détient dans l'illusion de la maîtrise : passés maîtres dans l'art de brouiller les pistes, les mafieux tissent la toile de la confusion dans laquelle ils se perdent eux-mêmes⁷¹². L'enchaînement cyclique

⁷¹⁰ Le rapprochement qu'effectue Florence Olivier avec le célèbre *Pedro Páramo* de Rulfo invite à une telle lecture, sans pour autant l'autoriser entièrement : « Santa Rosa n'est pas Comala, où des chants passés ne demeure qu'une brève de couplet flottant dans la nuit peu avant que le narrateur ne se sente mourir d'asphyxie ou de peur [...]. » *Ibid.*

⁷¹¹ Florence Olivier, *Ibid.*

⁷¹² La scène d'une prise de pouvoir de la Coupole par la jeune génération criminelle, dans le cinquième chapitre, est exemplaire de ce type de renversement : « Monsieur le juge, nous nous retrouvâmes debout à l'intérieur de leur palais de miroirs où chaque chose, dans son reflet, en devenait une autre, indéchiffrable, et puis encore une autre jusqu'à se dissoudre dans le néant du pur pouvoir abstrait. Lorsqu'ils comprirent que nous étions entrés jusque derrière leur âme, ils ne furent pas assez rapides pour nous écraser comme les fantômes de leurs cauchemars, c'est nous au contraire qui les chassâmes, un à un [...] nous les déposâmes en les abandonnant comme des déments sur les marches du commissariat où ils racontaient la folie biscornue du pouvoir infrangible de leur palais de miroirs d'où ils gouvernaient le monde entier par la seule faculté des reflets. » (*Malacarne*, 27-28)

des luttes de pouvoir et des trahisons les empêche de comprendre les massacres dans lesquels ils sont impliqués :

Une guerre intestine avait éclaté, et nous avions beau en chercher les stratégies secrètes, nous avions beau nous forcer à en imaginer les fronts, les motivations déclenchantes, nous parvenions seulement à mourir comme les rats décimés de la cave. (*Malacarne*, 49)

Le récit criminel fait aussi état de l'impossibilité où sont les membres de l'organisation de comprendre leur place au sein d'un rapport de forces mouvant et insaisissable. Autrefois maîtres du sens de l'histoire, ils sentent désormais celui-ci leur échapper. Cela donne parfois lieu à des saynètes comiques, comme ici, où la confusion est si grande que les mafieux se méprennent jusque sur l'époque dans laquelle ils vivent :

Nous ne nous étions aperçus de rien, monsieur le juge, jusqu'au jour où nous découvrîmes que nous étions en train de nous promener comme des petites marquises du dix-huitième siècle, avec les dentelles et les broderies, les satins et les voilettes [...] Mais nous ne comprîmes définitivement quelle espèce de petit théâtre nous avions mis sur pied que le jour où l'on assassina mon plus vieil ami parmi les amis de l'association. Il avait tellement mélangé les époques de notre histoire que lorsqu'il se vit le canon du pistolet pointé sur le visage, il arrêta le sicaire de sa propre mort par de stupéfiantes manières d'un rococo tardif, allons couard, quand il le faut nous usons ordinairement du stylet, et l'autre continua de tirer, convaincu qu'il était en train de tuer quelqu'un d'autre par une erreur du commanditaire. (*Malacarne*, 46-47)

Plus loin dans le roman, la convocation des figures mythologiques de Protée et du djinn oriental, mêlées à la référence *pop* du monstre du film d'horreur *The Thing* de John Carpenter, permet à Calaciura d'approfondir cette réflexion sur l'illisibilité. Ces figures protéiques symbolisent l'impossible stabilisation des identités et du sens :

[A]vec une extraordinaire faculté de métamorphose il commença à nous expliquer, tout en devenant sous nos yeux un commis de charcuterie aux cheveux rouges, qu'il tuait n'importe qui, de n'importe quelle façon et n'importe où sauf dans les carlingues des avions car son unique peur était celle du vol. Et tandis qu'il nous expliquait [...], il se transformait en repasseur de chemises chinois avec catogan et dragon rouge sur fond violet, et tout en nous rassurant [...], il était déjà l'un de nous trois, dans un jeu de miroirs si admirable, monsieur le juge, que nous doutâmes jusqu'au lendemain d'être encore nous-mêmes et non cette

créature de film d'horreur qui ne savait pas tenir en repos les cellules de sa schizophrénie meurtrière. (*Malacarne*, 106)

À plusieurs reprises, la maîtrise illusionniste que les mafieux emploient avec succès se renverse en son contraire, avec une nouvelle bascule, plus terrible encore, dans la violence et le chaos. Les mafieux de Calaciura deviennent incapables de trouver leur place dans le gigantesque échiquier de l'Histoire, ce qu'il faut sans doute relier à la date de parution du roman, proche du tournant géopolitique de 1991 (la fin du monde bipolaire) et de l'entrée de l'Italie dans la Seconde République en 1994. Le désarroi des mafieux se découvrant jouets de l'Histoire fait peut-être écho au désarroi d'un pays plongé dans une crise politique, économique et culturelle :

[...] personne ne se donnait plus beaucoup de peine pour nous expliquer quelles voies avaient pris l'histoire de notre vie et notre septième sens de prescience nous avait abandonnés, nous laissant dans l'obscurité complète du doute et dans la soudaine et aveuglante certitude de ne plus savoir déchiffrer l'arcane de la mort des autres pour mesurer si elle coïncidait avec la peur de notre propre mort ou si c'était seulement des homicides incompréhensibles de pur hasard, tout en sachant que cela n'existait pas, monsieur le juge. [...] nous ne parvenions plus à discerner le vrai du faux entre les lignes qui reconstruisaient les rivalités de toujours, entre les vendettas jamais assoupies mais qui étaient en réalité éteintes depuis longtemps sans que nous nous en soyons aperçus dans cet aveuglement qui ne nous laissait pas d'échappatoire. (*Malacarne*, 140)

À l'image de cette réalité où les catégories se brouillent, le Palais des *Travaux du Royaume* est un espace clos, faussement ordonné. Les motivations des individus sont troubles et les alliances sont incertaines. À mesure qu'augmente la lucidité de Lobo, s'impose l'évidence d'un relativisme des catégories distinguant les alliés et les ennemis. En particulier, la distinction fondamentale du politique selon Carl Schmitt, celle qui permet de différencier l'ami de l'ennemi, n'est plus opérante⁷¹³. Lobo se rend compte qu'il ne peut pas se fier aux signes lorsqu'il est envoyé comme espion dans la Cour d'un baron rival. Il y constate que rien ne la différencie de celle à laquelle il a prêté allégeance. Si les « ennemis » ont une apparence identique aux amis, alors que dire des

⁷¹³ C'est dans *La notion de politique* que le juriste allemand Carl Schmitt énonce la célèbre maxime selon laquelle « la distinction spécifique du politique [...] c'est la discrimination de l'ami et de l'ennemi. Elle fournit un principe d'identification qui a valeur de critère et non une définition exhaustive ou compréhensive ». Carl Schmitt et Julien Freund, *La notion de politique suivie de Théorie du partisan*, traduit par Marie-Louise Steinhäuser, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2009, p. 64.

« ennemis » dont on découvre qu'ils sont en fait des alliés ? De retour de sa mission d'espionnage, le chanteur surprend le Roi en train de solliciter l'aide de l'armée, autrement dit de ceux-là même que sa propagande présentait depuis le début du roman comme les ennemis qu'il combattait :

Le Gérant surgit soudain, presque entre eux deux, et il dit :

– Seigneur, ils sont arrivés.

Le Roi se tourna vers la porte qui conduisait à la salle de réunion, où une poignée d'uniformes verts parés d'étoiles était en train de prendre place ; il respira profondément, il arrangea maladroitement ses cheveux et il marcha vers la salle du pas le plus craintif que l'Artiste lui ait jamais vu. L'ennemi était là, sur son territoire, l'un de ses ennemis, et le Seigneur était affligé comme s'ils étaient du même poil, ou *comme s'ils avaient été les chefs*. (TR, 91)

C'est le monde de Lobo qui s'effondre, avec l'écroulement des distinctions fondamentales qui faisaient, à ses yeux, la crédibilité du pouvoir royal. Mais au lieu du désarroi, cette illisibilité du pouvoir invite le chanteur à adopter une plus grande distance critique devant les apparences. Percer le mystère des alliances qui se sont nouées autour du Roi n'est d'ailleurs pas ce que veut Lobo. La voix narrative indique que « ça ne l'intéressait pas du tout de révéler l'intrigue, [il] s'agissait simplement des simples anicroches d'un événement irrévocable que désormais il comprenait » (TR, 100). L'apprentissage de Lobo semble plutôt être celui d'une froide lucidité politique : le cartel ne contrôle rien, aucun ordre de légitimité ne prévaut, chaque groupe ne reconnaît d'autre loi que la sienne et préserve sa suprématie par des alliances stratégiques, temporaires et fragiles. *Les Travaux du Royaume* problématise, à travers son personnage d'artiste, la difficulté de l'écrivain à se situer par rapport à l'illisibilité de l'ordre social mafieux : Lobo n'a d'alternative qu'entre la soumission crédule aux discours du pouvoir, ou la lucidité au prix de la fuite et de la solitude. Faute de croire en la lisibilité d'un ordre politique perversi, il ne lui reste plus d'autre ressource que de croire en lui-même et en son art.

Symptomatiques du désarroi de nos auteurs, les mentions de la confusion et du brouillage saturent les textes de notre corpus, pour mieux signifier l'impossibilité de reconnaître ceux qui commettent les crimes. Comme l'écrit Lolita Bosch :

Même si nous avons la sensation de savoir comment avancer sur cette voie rocailleuse, ce sentier escarpé, cette piste, ce chemin, ces empreintes : en vérité, ici, tout ce qui se passe doit toujours être lu d'une autre manière.

Tout signifie toujours quelque chose d'autre / Tout cache quelque chose. (Campos, 23)

Cependant, l'incertitude qui découle de cette situation n'est pas seulement une donnée phénoménologique : elle est aussi le résultat d'un certain usage des discours, qui classent, hiérarchisent, ordonnent la violence et le crime, sans pour autant parvenir à les élucider. Cette « fabrique » politique et médiatique de l'illisible fera l'objet des prochains paragraphes.

1.3. La fabrique de l'illisible

Dans un article de la revue *Nexos* intitulé « *Crimen organizado : la dimensión imaginaria* », le sociologue mexicain Fernando Escalante Gonzalbo critique le fonctionnement de ce qu'il appelle un « jeu rhétorique » du gouvernement mexicain, opérant d'après lui par « l'évocation du contraste entre ce qui est apparent, ce qui est visible, ce qui est dit, et ce qui reste caché : la "véritable intention"⁷¹⁴. » La communication politique, qui affecte de suggérer qu'il existe une intention cachée derrière les crimes qu'elle rapporte, entretient d'après lui un sentiment de trouble :

Ce jeu rhétorique qui dédouble la réalité entre ce qui est manifeste et ce qui est caché n'est pas nouveau, de fait c'est l'un des registres de base du langage politique mexicain, qui sert surtout à neutraliser l'espace de discussion publique : on ne peut rien savoir de façon sûre, aucune information n'est digne de crédit, derrière ce qu'on peut savoir il y a toujours autre chose, qu'on ne sait pas, derrière les apparences se trouve toujours la vérité, qu'il est impossible de connaître. La vérité, par définition, reste cachée. Par conséquent, il n'y a aucune base solide sur laquelle discuter de quoi que ce soit⁷¹⁵.

Cette analyse permet à l'auteur de dénoncer une fabrique politique de l'illisible, à travers l'escamotage du débat public. Sans entrer dans une analyse de détail de la communication politique sur le crime organisé, nous nous bornerons à constater que les œuvres de notre corpus mettent souvent en évidence les falsifications d'un langage qu'elles appellent « officiel », qu'on peut diviser en deux catégories susceptibles de se recouper entre elles : le langage des autorités et le langage

⁷¹⁴ « *la evocación del contraste entre lo aparente, lo visible, lo dicho, y lo que permanece oculto: la "verdadera intención"*. » Fernando Escalante Gonzalbo, *loc. cit.*

⁷¹⁵ « *Ese juego retórico que desdobra la realidad en lo manifiesto y lo oculto no es nuevo, de hecho es uno de los registros básicos del lenguaje político mexicano, que sirve sobre todo para neutralizar el espacio de discusión pública: nada puede saberse con seguridad, ninguna información es digna de crédito, detrás de lo que se puede saber hay siempre otra cosa, que no se sabe, tras lo aparente está siempre lo verdadero, que es imposible conocer. La verdad por definición permanece oculta. Por lo tanto, no hay fundamento sólido para discutir nada.* » *Ibid.*

des médias. Les auteurs dénoncent la banalisation de lieux communs rhétoriques et linguistiques sur la violence qui figent le sens de celle-ci, lui confèrent un caractère d'inéluctabilité, et sapent ainsi par avance toute possibilité de déchiffrer la situation. Si l'on parle ici de « langage » officiel, c'est que la fabrique de l'illisible est envisagée par les auteurs sur le plan sémantico-linguistique. Elle œuvre principalement à partir de l'imposition de lieux communs linguistiques, tels l'expression « règlement de comptes », qui banalisent l'événement du crime et enclosent son irruption dans une signification prémâchée. Pour Jungwon Park et Gerardo Gómez-Michel, spécialistes du domaine mexicain sollicités pour la revue *e-misferica* :

Cette catégorie d'assassinats [règlement de comptes] ne fait pas l'objet d'enquêtes à titre de cas individuels, au contraire, on la subsume dans un crime collectif et impersonnel, qui de façon ambiguë, est appelé "vague de violence", parce qu'on tient pour acquis qui est le commanditaire du crime et quel en est le mobile⁷¹⁶.

Cette banalisation des lieux communs a été dénoncée par de nombreux spécialistes, comme l'hispano-américaniste étasunienne Persephone Braham. « [R]empli de lieux communs linguistiques vides », le récit médiatique qui recourt au lexique de la narco-violence « rend aussi bien les victimes que les criminels inconnus, omniprésents, et inévitables⁷¹⁷. » Il est bien question ici d'une violence exercée à la fois dans le réel et dans l'ordre symbolique. Les crimes,

⁷¹⁶ « Esa categoría de asesinato [ajuste de cuentas] no se investiga en los casos individuales, sino que se subsume en un crimen colectivo e impersonal que ambiguamente es llamado "ola de violencia", porque se da por sentado quién es el causante y cuál es el móvil. » Jungwon Park et Gerardo Gómez-Michel, « Noción de gasto y estética de precariedad en las representaciones literarias del narcotráfico », *e-misferica*, n° 8-2 #narcomachine. En ligne : <https://hemi.nyu.edu/hemi/fr/e-misferica-82/park-gomez-michel>, consulté le 20 novembre 2020. Adèle Blazquez porte un jugement similaire sur la dénomination de la violence au Mexique : « Les causes invoquées se confondent aussi et se délitent autour d'un même événement : règlement de compte entre criminel·les ? massacre d'État ? Souvent, les médias dominants tranchent : "Elles [les victimes] trempaient dans quelque chose. » Adèle Blazquez, « Inciser le silence. Engagements narratifs contre la violence d'État au Mexique », *Panthère Première*, n° 1, automne 2017. En ligne : <https://pantherepremiere.org/texte/inciser-le-silence/>, consulté le 24 septembre 2020.

⁷¹⁷ « Un langage qui rend les criminels et les victimes inconnus, omniprésents, et inévitables. [...] La plupart des reportages écrits sur "le narco" et "les mortes [de Juárez]" sont présentés comme une accumulation de lieux communs linguistiques vides. » [a language that casts both criminals and victims as unknowable, ubiquitous, and inevitable. [...] Much of the reporting on "el narco" and "las muertas" is presented as an accumulation of empty linguistic commonplaces.] Persephone Braham, « True Crime, Crime Fiction and Journalism in Mexico », dans Andrew Pepper et David Schmidt (dir.), *Globalization and the State in Contemporary Crime Fiction*, Basingtoke / Londres, Palgrave Macmillan, 2016, p. 120-122.

comme les discours, « effacent l'événement criminel du “mourir anormal” dans la multitude confuse des phénomènes de violence [...]»⁷¹⁸ », écrit Cathy Fourez. L'anthropologue mexicaine Rossana Reguillo montre comment la violence associée au narcotrafic se poursuit avec la banalisation médiatique d'un jargon criminel qui dépersonnalise les victimes en les privant de leur individualité. Les victimes assassinées par les narcotrafiquants se convertissent « en universaux (ceux qui ont été exécutés par les narcos, victimes de guerre, dommage collatéral) » et « en entités abstraites (“*encajuelados*”, “*decapitados*”, “*encobijados*”)»⁷¹⁹ ».

On trouve à la fin de *Contrabando* un exemple clair de ce dévoiement du langage médiatique. La couverture journalistique des massacres survenus à Santa Rosa se trouve saturée de lieux communs et de stéréotypes langagiers, surexposés dans l'extrait suivant par les majuscules. La transcription en lettres capitales des titres de la presse locale, mimétique des mises en page sensationnalistes des couvertures des journaux, rend évidente l'aporie du discours

⁷¹⁸ Cathy Fourez, *Scènes et corps de la cruelle démesure*, op. cit., p. 17. Un récent article de presse paru à propos de la banalisation du terme « disparues » pour les victimes de féminicide reflète bien cette problématique de l'effacement de l'anormalité du crime et de l'identité des responsables par un langage médiatique galvaudé : « Parler de “femmes disparues” implique de « neutraliser » le langage, de le dépouiller de son pouvoir critique ; parce que ceux qui commettent ces crimes ne sont pas juste des « illusionnistes » qui mettent en scène un spectacle d'illusion d'optique, il s'agit d'assassins et de violeurs, dans certains cas en série, qui exercent la violence la plus atroce à l'encontre de leurs victimes. » [*Hablar de “mujeres desaparecidas” implica “neutralizar” al lenguaje; despojarlo de su poderío crítico; porque los perpetradores no son meros “ilusionistas” que llevan a cabo un espectáculo de ilusión óptica; se trata de asesinos y violadores, en algunos casos seriales, que ejercen la violencia más atroz en contra de sus víctimas.*] Mario Luis Fuentes, « No son “desaparecidas”: lo que ocurre es siniestro », *Aristegui Noticias*, 16 avril 2022. En ligne : <https://aristeguinoticias.com/1604/opinion/no-son-desaparecidas-lo-que-ocurre-es-siniestro-articulo/>, consulté le 17 avril 2022.

⁷¹⁹ « Ce n'est plus le meurtre de Maria, de Pedro ou de Juan, mais plutôt celui de corps anonymes [...], convertis en unités de sens commun (corps brisés, corps désarticulés) ; ils sont transformés en universaux (en ceux qui ont été exécutés par les narcos, victimes de guerre, dommages collatéraux) ; ce sont des corps transformés – par le travail de la violence – en entités abstraites : (“*encajuelados*”, “*decapitados*”, “*encojibados*”). [*It is no longer a case of Maria, Pedro, or Juan, but rather of anonymous bodies that are [...] converted into units of common sense (broken bodies, disarticulated bodies); they are transformed into universals (those executed by narcos, war casualties, collateral damage); they are bodies transformed—by the work of violence—into abstract entities (“encajuelados”, “decapitados”, “encojibados”).*] Rossana Reguillo, « The Narco-Machine and the Work of Violence », *e-misférica*, n° 8.2 #narcemachine. En ligne : <https://hemi.nyu.edu/hemi/fr/e-misferica-82/reguillo>, consulté le 20 novembre 2020.

Les termes argotiques en espagnol auxquels on fait référence ici désignent les corps des victimes des crimes attribués aux narcotrafiquants. Le nom dérive de l'endroit et de la position où ils sont retrouvés. « *Encajuelado* » désigne un corps retrouvé dans une « *cajuela* », le coffre d'une voiture. « *Decapitado* » signifie « décapité ». « *Encobijado* » signifie que le corps a été retrouvé enveloppé dans une « *cobija* », c'est-à-dire une couverture.

journalistique, qui surexpose des signifiants linguistiques de la « guerre contre la drogue » sans élucider les causes et les responsabilités :

ENLÈVEMENT, TORTURE et MORT apparurent en tête de huit colonnes en lettres rouges du journal *El Heraldo de la Tarde* de Chihuahua. NARCOVENGEANCE, lisait-on en lettres noires dans *El Norte*. VICTIMES DE LA POLICE JUDICIAIRE fut le titre de *El Diario de Chihuahua*. Suppositions et conjectures⁷²⁰. (*Contrabando*, 209)

Au Mexique, la démultiplication des marqueurs linguistiques appartenant à la culture du narcotrafic dans la couverture médiatique des crimes fait aussi l'objet de nombreux débats, car elle fait craindre une normalisation du crime dans la conscience publique. Ce problème a été soulevé par de très nombreux spécialistes, comme par le Mexicain Alejandro Prieto Osorno, qui écrit :

Le préfixe narco- a inondé le langage politique, économique et social de l'Amérique latine. Depuis plus de trente ans, on parle de narco-politiciens, de narco-économies, de narco-guérillas, de narco-militaires, de narco-pays, et le nombre de mots avec ce préfixe n'a cessé de croître⁷²¹.

Cette question a aussi été étudiée par l'universitaire française Coralie Pressacco de la Luz, dans l'un des rares travaux universitaires publiés en français sur les sources, les formes, la réception du « narco-langage » ainsi que ses appropriations médiatiques et littéraires, y compris en traduction⁷²². L'image du « dictionnaire », mobilisée dans l'extrait suivant, renvoie à l'hésitation de la communauté quant aux termes à adopter pour parler de la nouvelle réalité mexicaine :

Et c'est ainsi que nous avons commencé à débattre pour savoir s'il fallait dire mafia ou famille, comme nous l'avions dit jusqu'alors ; dire cartel, comme les Colombiens nous ont appris à le dire ; ou incorporer dans notre langage, une fois pour toutes, l'usage criminel du concept de

⁷²⁰ « SECUESTRO, TORTURA y MUERTE fue la cabeza a ocho columnas con letras rojas de *El Heraldo de la Tarde de Chihuahua*. NARCOVENGANZA se leía con letras negras en *El Norte*. VÍCTIMAS DE JUDICIALES fue el título de *El Diario de Chihuahua*. Presunciones y conjeturas. »

⁷²¹ Alejandro Prieto Osorno, « Las aventuras del prefijo «narco-» (I) », *Rinconete*, 28 décembre 2006. En ligne : https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antteriores/diciembre_06/28122006_02.htm, consulté le 02 mai 2021.

⁷²² Coralie Pressacco De La Luz, *La violence dans la littérature mexicaine actuelle. Approche littéraire, lexicologique et traductologique*, Thèse de doctorat, Reims, Université de Reims Champagne-Ardenne, 2019, 518 f.

piso, du mot *plaza*. [...] C'était comme si un immense dictionnaire inhospitalier avait ouvert ses pages et nous avons tous commencé à lire dans notre pays un lieu différent, à habiter un monde différent, à être ce que nous n'avions jamais été auparavant. À croire que nous connaissions déjà d'autres choses, que nous connaissions déjà d'autres espaces, que nous avions déjà de nouveaux verbes. De nouvelles façons de se dire la vérité, de la construire⁷²³. (*Campos de amapola*, 192)

Les significations de ce « dictionnaire » sont sujettes à caution, précisément parce que les termes qu'il offre participent d'une ostentation des signes la criminalité, et non pas d'une élucidation de ceux-ci. À l'image des symboles criminels affichés par les narcotrafiquants dans la presse, sur Internet et à la télévision, ce dictionnaire n'offre à la communauté qu'un jargon saturé de lieux communs, diffusé et banalisé par les médias de masse, qui fait écran aux réalités représentées tout en donnant au public l'impression fautive d'une familiarité avec la problématique du crime. Tous les exemples mentionnés ci-dessus renvoient à une réflexion en creux sur la responsabilité dans l'usage de la langue, et sur la nécessité d'échapper aux lieux communs politiques et médiatiques. C'est une éthique du récit à thème criminel qui se définit à travers l'usage de la langue, que nous aurons l'occasion d'approfondir dans la troisième partie de ce travail. Il nous reste à savoir si l'usage des termes argotiques ou stéréotypés est susceptible de donner lieu à des appropriations littéraires de la réalité criminelle, et s'il peut concourir à en construire l'intelligibilité.

L'illusion d'une familiarité avec les processus du crime s'accompagne d'après les auteurs d'une dépersonnalisation des criminels et des victimes, qui peut aller jusqu'à la criminalisation de celles-ci. Cette criminalisation peut aussi passer par l'usage banalisé d'éléments de langage qui appartiennent à l'argot criminel. Dans son commentaire sur les conférences de Saviano réunies dans l'ouvrage *La parola contro la camorra*, Mélody Fabrèges résume le travail critique effectué par le journaliste napolitain sur les titres de la presse locale :

⁷²³ « Y de esto modo fue como comenzamos a debatirnos entre decir *mafia* o *familia*, como habíamos dicho hasta entonces; decir *cartel*, como nos enseñaron a pronunciar los colombianos; o incorporar en nuestro lenguaje, definitivamente, el uso criminal del concepto *piso*, de la palabra *plaza*. [...] Fue como si un diccionario inmenso hubiese abierto inhóspitamente sus páginas y todos empezáramos a leer en nuestro país un lugar distinto, a habitar un mundo diferente, a ser quienes nunca antes habíamos sido. A asumir que ya sabíamos otras cosas, ya conocíamos otros espacios, ya teníamos nuevos verbos. Nuevas maneras de contarnos la verdad, de construirla. »

Déchiffrer la presse locale en compagnie de Roberto Saviano permet de comprendre comment un certain langage conditionne les esprits afin qu'ils adhèrent aux logiques de la *camorra*. Les titres sont éloquentes : un repentis est qualifié d'infâme, un syndicaliste abattu n'est pas assassiné mais *giustiziato*. Mais si le terme *giustiziato* (exécuté) signifie au fond « que la justice a été rendue », là, il ne s'agit malheureusement pas de procédures institutionnelles⁷²⁴.

Par le jeu des nominations, le langage de la presse locale valide le système de valeurs de la *camorra* et en vient presque à légitimer ses crimes. La presse locale se fait ici complice d'une inversion des valeurs, contre laquelle entendent d'ailleurs lutter les réseaux associatifs qui défendent la « culture de la légalité ». Les œuvres dénoncent ainsi la capacité du pouvoir et de certains médias à naturaliser les ressorts systémiques de la violence par l'adoption des éléments de langage de la mafia.

1.4. La banalisation de l'argot criminel : un langage dévoyé

L'idée que la violence obéit à des règles, à des normes connaissables, revient souvent dans les œuvres du corpus. Saviano affirme dans *Gomorra* que les guerres de *camorra* obéissent à des « dynamiques » et à des règles fixes, tandis que Lolita Bosch rappelle dans le chapitre « El dedo » l'importance des questions d'honneur et de famille chez les narcotrafiants. Pour Lolita Bosch, le crime organisé possède

une logique interne que nous devons apprendre à lire avant de nous exclamer : quelle stupidité. Quelle vacuité. Parce que tout cela a un sens qui explique un monde dans lequel vous et moi sommes immergés⁷²⁵. (*Campos*, 66)

Toute la gageure est là : il s'agit de rendre compte de ces logiques difficilement compréhensibles depuis l'extérieur de ces mondes criminels, sans recourir à un vocabulaire stéréotypé que les auteurs récusent, mais sans pour autant renoncer à l'inclure dans leurs œuvres. Cette complexité est négociée de diverses manières. Tout d'abord, la présence d'un code linguistique argotique – l'argot étant, traditionnellement, la « langue verte » particulière des

⁷²⁴ Mélody Fabrèges, « Roberto Saviano, *La parola contro la camorra* », *Transalpina. Études italiennes*, n° 14, Presses universitaires de Caen, septembre 2011, p. 225.

⁷²⁵ « Una lógica interna que debemos aprender a leer antes de exclamar: Qué estupidez. Qué vacío. Porque todo esto tiene un sentido que explica un mundo en el que usted y yo estamos inmersos. »

malfaiteurs – est l'un des marqueurs les plus évidents de la présence du crime organisé dans le récit. L'emploi de ce code argotique est ambigu : placé dans la bouche des personnages, il peut produire un effet d'authenticité, tout comme il peut signaler le caractère stéréotypé et conventionnel du récit, à moins que précisément, le texte ne joue sur ces stéréotypes. Comme l'argot traduit simultanément une certaine vision que les criminels ont du monde et d'eux-mêmes, il peut offrir une perspective interne au monde criminel sur la logique des violences qu'il commet ; mais cette dimension herméneutique peut aussi être récusée, justement parce que l'emploi de ce code par les écrivains peut convoquer des représentations stéréotypées et anachroniques.

D'autre part, ces références se chargent de significations culturelles précises, mais qui peuvent évoluer avec la diffusion de cet argot dans la langue courante, ce qui peut affecter la réception de ces récits. Le sociolecte de la pègre est traité par les auteurs du corpus comme une différence *dans* la langue, dont l'inscription pose d'ailleurs de très nombreux problèmes de traduction à l'étranger⁷²⁶. Mais ce sociolecte peut aussi se répandre dans l'usage commun, se conventionnaliser : il se cristallise alors en cliché qui recouvre la réalité à laquelle il est censé donner accès. En manipulant le lexique de la criminalité, en le réinsérant dans l'espace public par l'emploi qu'ils en font, les auteurs du corpus jouent avec ce lexique un jeu ambigu qui participe à consolider ce cliché et à le répandre, autant qu'à le déconstruire⁷²⁷.

Le code linguistique et culturel convoqué dans le roman peut d'abord être exhibé de manière brute, sans commentaire, comme le fait Lolita Bosch dans *Campos de amapola* avec les citations *in extenso* de *corridos* célébrant le narcotrafic et ses grandes figures. Les termes argotiques n'ont alors pas vocation à être déchiffrés, mais figurent plutôt dans le texte comme signe de l'altérité de la culture criminelle à laquelle ils renvoient. Mais le plus souvent, ce terme exige d'être lui-même traduit, soit pour un narrataire dans le récit, soit directement par l'auteur pour

⁷²⁶ Voir, par exemple, le regard informé que l'historien de Cosa Nostra John Dickie porte sur la traduction anglaise de *Gomorra* : John Dickie, « Gang rule. Review: *Gomorra: Italy's Other Mafia* by Roberto Saviano », *The Guardian*, section Books, 12 janvier 2008. En ligne : <http://www.theguardian.com/books/2008/jan/12/crime.mafia>, consulté le 22 juillet 2021.

⁷²⁷ Cet emploi d'un lexique spécialisé, médiatisé par la communication de masse, ne doit cependant pas être confondu avec l'emploi de l'argot courant, qui obéit à d'autres intentions d'ordre esthétique et formel. Il faut donc différencier l'usage citationnel de l'argot criminel de l'utilisation poétique du « parler » du Nord du Mexique chez Yuri Herrera ou chez Víctor Hugo Rascón Banda.

le lecteur. C'est pourquoi le vocabulaire de la pègre et des mafias fait souvent l'objet de commentaires explicatifs. Saviano estime que la connaissance du code lexical interne à la camorra permet de distinguer la réalité du phénomène camorriste d'autres perceptions inadéquates, héritées de la tradition et perpétuées – d'après le narrateur – par paresse intellectuelle ou par habitude. Le narrateur préfère donc au mot « camorra », qu'il utilise par convention, celui de « Système » employé par les camorristes pour se désigner eux-mêmes :

Système : un mot qu'ici tout le monde connaît mais qui, pour les autres, reste encore à déchiffrer, une référence inaccessible à ceux qui ignorent quelles sont les dynamiques du pouvoir de l'économie criminelle. Le mot camorra n'existe pas, c'est un mot de flics, utilisé par les magistrats, les journalistes et les scénaristes. Un mot qui fait sourire les affiliés, une indication vague, un terme bon pour les universitaires et appartenant à l'histoire.
(*Gomorra*, 67)

Saviano considère que le signifiant « Système » est plus apte à traduire la nature du clan de Secondigliano. L'usage du code interne à la criminalité participe stratégiquement à la construction d'un *ethos* d'enquêteur informé des réalités dont il parle et méfiant vis-à-vis des savoirs qu'il considère comme sclérosés. Cette appropriation de la langue du milieu criminel par l'écrivain, qui la décrypte pour son lecteur, est un procédé essentiel à la crédibilité du récit puisqu'il permet de faire du narrateur l'interprète d'un code linguistique et culturel étranger au lecteur et de le lui rendre accessible. Saviano construit son « je » comme un narrateur fiable, qui peut se réclamer d'une connaissance intime des réalités dont il parle, même si l'on peut interroger le discrédit porté par son discours envers les sources officielles sur lesquelles il s'appuie abondamment par ailleurs pour construire son récit.

Saviano décèle aussi dans le vocabulaire des jeunes camorristes des significations révélatrices de la logique criminelle des gangs, qui est pour lui, rappelons-le, identique aux lois de l'économie de marché appliquées à la vie humaine, symboliquement et physiquement réduite à l'état de marchandise. Dans l'exemple suivant, le mot « pièce » utilisé par les jeunes au service de la camorra, et en écho aux chapitres précédents sur le contrôle de l'industrie textile par les clans, révèle comment le meurtre s'assimile à l'exécution d'une tâche ouvrière :

Lorsqu'il parlait des morts de la guerre de Secondigliano, Pikachu utilisait lui aussi le mot « pièce » : les pièces faites par les Di Lauro et celles faites par les sécessionnistes. « Faire une

pièce » : une expression qui venait du travail à la pièce, le meurtre d'un homme assimilé à la fabrication d'un objet, peu importe lequel. Une pièce. (*Gomorra*, 165)

Au narrateur ainsi qu'au lecteur, le mot « pièce » ouvre un univers de significations propres à la camorra : emprise de la logique économique sur les activités du gang et dévaluation de la vie humaine. *Gomorra* rend manifestes de nouvelles échelles de valeur créées par les nécessités économiques du marché de la drogue et du profit illégal.

Résister ne sert à rien dévoile aussi les valeurs véhiculées par le lexique spécialisé de la finance et le parler des *traders*. Tommaso, issu des quartiers populaires de Rome, parle l'argot de ces quartiers, et dans le texte italien, ces inflexions se retrouvent dans les dialogues avec sa mère et avec ses amis. Il doit cependant se familiariser avec le langage de sa vie professionnelle, truffé d'expressions anglophones : « pour l'instant, il se fond dans le troupeau, apprend leur jargon (« *pushe-moi, shorte-moi, matcher, shifter* les slots) » (*Résister*, 97). Le narrateur autofictif décrypte, avec l'aide de Tommaso, le vocabulaire spécialisé de la finance, souvent pour y dénicher des allusions sexuelles qui ne brillent guère par leur subtilité, mais sont révélatrices de l'idéologie agressive et machiste des *traders*, qui se font une spécialité de « violer les entreprises » (*Résister*, 99)⁷²⁸. Ce langage équivoque de la sexualité et de la finance est finalement celui que parlent les mafias pour lesquelles travaille Tommaso, et il est aussi révélateur d'une logique économique qui s'impose partout.

Si en Italie la question de la nomination de la mafia s'articule au problème qu'a longtemps posé et que pose encore sa définition juridique, au Mexique le problème de la nomination du crime s'appréhende du point de vue de la communication médiatique, comme on l'a vu plus haut⁷²⁹. Mais, comme l'indique Coralie Pressacco dans sa thèse sur la présence du

⁷²⁸ « [...] il s'est mis à ironiser sur les dangers des *fat tails*, les épaisses queues des diagrammes gaussiens où se nichent les phénomènes les moins prévisibles, grosse blague d'entreprise, comme l'équivoque entre *buy-back* (le rachat de ses propres actions pour en faire augmenter la valeur à brève échéance) et le *bareback* (relation sexuelle sans préservatif). Il parle des « *digital buccaneers* » et de ces gens ennuyeux du *long only*, répète que la finance est sexy seulement pour qui sait oser, selon une étude sérieuse de la Californian Academy of Sciences, les opérateurs qui, le matin, présentent des niveaux plus élevés de testostérone sont ceux qui ont le plus de probabilité de gagner de l'argent dans la journée. » (*Résister*, 91)

⁷²⁹ Un Accord pour la couverture informationnelle de la violence [*Acuerdo para la Cobertura Informativa de la Violencia*], a été signé par 715 médias mexicains en 2011 à la suite de l'explosion de violences liées au narcotraffic et d'agressions contre les journalistes. Cet accord dit d'« autorégulation » fixait des règles en matière de couverture des faits de violence, pour rompre avec le sensationnalisme qui entourait ces crimes et offrir des clés d'interprétations. Il

« narco-langage » dans les romans mexicains contemporains, la réception de ces termes dans la société mexicaine n'est pas figée, et ce lexique est employé de diverses manières dans la chronique et la fiction. Il pourrait ainsi s'agir « d'une nouvelle forme d'expression qui répond à un besoin de trouver les mots les plus appropriés pour décrire une réalité⁷³⁰ ». Coralie Pressacco remarque également qu'il convient de ne pas opposer de façon binaire langage médiatique et langage littéraire, et de faire la part de l'exagération humoristique dans l'usage des clichés médiatiques par les plus talentueux journalistes de presse⁷³¹. Il y a, pour certains écrivains mexicains, une façon de « jouer le jeu » du langage des criminels, hors de toute intention réaliste ou vériste, en exagérant à l'excès les signifiants de la nouvelle « narco-réalité » mexicaine. La transcription fictionnelle du parler criminel et d'un argot conventionnalisé par la presse confine par exemple à la virtuosité chez l'écrivain de romans policiers sinaloan Élmer Mendoza. Dans les enquêtes policières du « Zurdo » Mendieta, Élmer Mendoza parvient à s'inscrire dans les codes de la *narconovela* – s'assurant au passage un grand succès public à l'étranger –, mais il réinscrit ce vocabulaire conventionnel dans une langue fortement empreinte d'oralité et de particularismes régionaux qui en redynamise les aspects figés. Loin d'associer le lexique de la criminalité au parler du Nord et de participer à l'association du Nord et des « narcos » dans l'imaginaire collectif, Élmer Mendoza met plutôt en exergue la créativité ludique d'un certain parler du Sinaloa, riche d'équivoques, de jeux de mots et d'images truculentes, qui s'approprie le vocabulaire de la criminalité pour le réinscrire dans le commentaire de la vie quotidienne, sans sensationnalisme et sans *pathos*, mais avec un humour acide et désenchanté.

Cette stratégie peut être comparée à l'omission systématique des références à la géopolitique des drogues à la frontière chez Herrera, ainsi qu'à celle du lexique conventionnel de la criminalité organisée mexicaine (comme « capo », « cartel » ou « narcotrafic »). En entrant dans le cartel, Lobo pénètre dans un espace où l'on emploie des mots qu'il ne connaît pas, mais ce

établissait également des critères pour la couverture médiatique des crimes, à partir de principes directeurs tels que : ne pas se faire le porte-voix des organisations criminelles, contextualiser les crimes, respecter le principe juridique de la présomption d'innocence. L'accord, vivement critiqué par certains médias comme *La Jornada*, n'a pas permis de réguler de façon visible les pratiques journalistiques. Voir José Carlos Lozano Rendón, « El Acuerdo para la Cobertura Informativa de la Violencia en México: un intento fallido de autorregulación », *Comunicación y sociedad*, n° 26, août 2016, p. 13-42.

⁷³⁰ Coralie Pressacco De La Luz, *op. cit.*, f. 230.

⁷³¹ *Ibid.*, f. 230-232.

langage ne renvoie à aucune réalité clairement identifiable par le lecteur. Il demeure dans son étrangeté, comme dans cet échange entre l'Artiste et la Fillette qui lui sert de *cicerone* :

La Fillette disait son enthousiasme avec des tas de mots qu'elle venait d'apprendre :

– Être ici, c'est chic, hein, le chanteur, c'est classe, c'est top, c'est chouette, c'est fun, c'est cool, pas vrai, le chanteur, ici on vient de partout et tout le monde s'éclate. (TR, 28)

La traduction par Laura Alcoba altère quelque peu les choix de Herrera, par l'intromission de mots empruntés à l'anglais (« top », « fun » et « cool »), alors que Herrera mélange des expressions issues de l'argot *chicano*, d'Espagne (« guay ») et d'autres parties de l'Amérique latine⁷³². L'hybridation linguistique et la répétition permettent de faire de chacun de ces mots des signifiants vides, qui soulignent la vacuité des mensonges que la Fillette raconte à l'Artiste. Elle le détrompera d'ailleurs plus tard, dégoûtée par sa crédulité, en recourant à des termes moins équivoques : « Eux, ce sont ces fils de pute, et toi, tu es un clown » (TR, 61), avant de le mettre en garde : « Tu parles déjà comme n'importe lequel de ces salauds » (TR, 62). La contamination des valeurs de la pègre par l'usage de son langage est là aussi évoquée par Herrera.

En retranscrivant de diverses manières les langages sociaux de la pègre, tantôt en les détournant de façon ludique, tantôt en les effaçant, les récits du corpus interrogent les modalités de l'existence et de la circulation de ces termes dans l'espace public et questionnent le rôle trouble qu'ils jouent dans la construction de la réalité sociale. Ce traitement de l'argot criminel traduit, de façon plus générale, une inquiétude liée à une confiscation du sens de la violence par des termes qui aimantent la langue commune, et sont susceptibles de l'appauvrir. Entre intégration, plus ou moins ironique, ou mise à distance des signifiants stéréotypés du crime organisé, les récits mettent en jeu la capacité des mots du commun à saisir la complexité du crime organisé.

Nous avons décrit jusqu'ici la façon dont les récits s'emparaient d'une expérience quotidienne de l'incertitude, d'un sentiment de déstabilisation de l'ordre, et comment ils cherchaient à lutter contre des éléments de langage plaquant sur le réel des significations galvaudées. Nous voudrions à présent nous intéresser, non plus à la manière dont les œuvres enregistrent le chaos et mettent à distance les catégorisations toutes faites, mais aux zones

⁷³² « La Niña nombraba su entusiasmo con montón de palabras aprendidas recién. – Estar aquí es cura, cantor, es bacán, es chilo, es guay, es copado, es padre, cantor, aquí vienen de todas partes y a todos les gusta. » Yuri Herrera, *Trabajos del reino*, Cáceres, Periférica, 2010, p. 28.

d'ambiguïté et d'indétermination où opère le crime organisé. Nous voudrions montrer comment ces récits présentent certaines zones grises, à la frontière de la légalité et de l'illégalité, où les responsabilités se diluent et où même les catégorisations de criminel, complice et victime commencent à se brouiller. Il nous semble que c'est à travers cette thématization des zones d'illisibilité du crime que s'enclenche une réflexion proprement littéraire sur l'économie politique en contexte mafieux.

2. La thématization de l'illisible

2.1. L'illégalité comme « bruit de fond »

L'illisibilité, l'opacité des délits, entretenues par la saturation d'images médiatiques et la prolifération de termes galvaudés, amorcent comme on l'a dit une réflexion sur l'usage responsable de la langue, mais elles préfigurent aussi une réflexion politique complexe sur les rapports entre privé et public d'une part, légal et illégal d'autre part. Dans son analyse de la figure du gangster au cinéma, Sophie Djigo rappelle la position trouble, intermédiaire, qu'occupe toute société du crime à l'égard de la société légale :

La communauté du gang occupe une position difficilement tenable : en guerre contre la société dont elle transgresse le contrat, elle doit, pour être pérenne, ne pas être purement et simplement désintégrée par la force étatique, ce qui suppose une tentative ou un désir d'intégration sociale. En guerre contre les autres communautés, elle a également besoin de relations pacifiées avec des communautés rivales pour que les activités économiques soient possibles⁷³³.

D'autre part, comme l'écrit Giuseppe Muti, spécialiste de l'organisation sicilienne *Cosa Nostra* : « Les phénomènes mafieux se caractéris[ent] par un rapport avec le milieu politique tant étroit que difficile à interpréter », du fait de « la réciprocité intense et systémique qui caractérise ce rapport⁷³⁴ ». À l'exemple de *Gomorra*, le récit de crime organisé est ainsi une œuvre politique,

⁷³³ Sophie Djigo, *op. cit.*, p. 63.

⁷³⁴ Giuseppe Muti, *loc. cit.*, p. 161.

qui dénonce « une société où les multiples formes [du] pouvoir se confondent les unes avec les autres, rendant impossible son partage démocratique⁷³⁵ », et pourrions-nous ajouter, sa lisibilité.

Ce problème de l'illisibilité des échanges entre sphère légale et illégale est traité de deux façons par les récits du corpus : soit sur le plan du discours, dans les parties essayistiques de *Résister ne sert à rien* et *La Contagion*, par exemple, soit sur le plan des mises en scène des interactions entre criminels, citoyens et autorités. Nous avons déjà mentionné l'exemple de *Contrabando*, où est systématiquement dénoncée la ressemblance entre les forces de l'ordre et les *narcos*, et le soupçon permanent de collusion que cet état de fait nourrit chez les habitants de la *sierra*. Rascón Banda thématise par ce moyen l'illisibilité du pouvoir et surtout la difficulté à identifier la source de la violence dans la *sierra*. Dans le passage suivant, seule la mère du narrateur parvient à raisonner sur la disparition du maire, en inversant les rôles des institutions censées protéger les citoyens :

Les narcos l'ont enlevé, ils l'ont enlevé. Ou bien les flics, a complété ma mère. Mais pourquoi, criait Marcela, si Julián n'a rien fait. Justement, a répondu ma mère. S'il était mafieux, les narcos et les policiers le protégeraient, mais comme il n'a voulu entrer ni dans le trafic d'herbe ni dans le trafic d'opium, ils veulent se venger⁷³⁶. (*Contrabando*, 41)

Nous avons vu que certains récits, plutôt du côté mexicain, mettent en cause l'exercice illégal de la violence par les forces de l'État au bénéfice d'intérêts privés ou criminels, comme le montre le rôle joué par la police dans *Contrabando*. Alors que les auteurs du corpus mexicain se préoccupent de la collusion entre l'État et le narcotrafic, la réflexion du corpus italien se situe davantage sur un terrain économique : les marchés légaux investis par les mafias, du bâtiment à la finance en passant par le trafic de déchets. L'opacité et la fluidité des transactions financières empêchent toute saisie globale des activités criminelles. Dans son article sur *Résister ne sert à rien*, Emmanuel Bouju précise la thèse défendue par Siti :

[L]'effacement (ou plutôt l'illisibilité) des traces des transactions et des ressources, ainsi que les besoins de financement non institutionnels, autorise sans cesse davantage l'inscription

⁷³⁵ Emmanuel Bouju, *Épimodernes*, op. cit., p. 171.

⁷³⁶ « *Se los llevaron los narcos, se los llevaron. O los judiciales, completó mi madre. Pero por qué, gritaba Marcela, si Julián no ha hecho nada. Por eso, contestó mi madre. Si fuera mafioso, lo protegerían los narcos y los judiciales, pero como no ha querido entrarle a la yerba ni a la goma, quieren vengarse.* »

« naturelle » des mafias dans le tissu politique des sociétés et les menace d'une perversion du contrat démocratique, au fil des crises de liquidité⁷³⁷.

Les membres du « Réseau » interrogés par le narrateur de *Résister ne sert à rien* ne disent d'ailleurs pas autre chose : « Nous devons devenir un bruit de fond, pas une métastase mais le tissu normal de l'économie. » (*Résister*, 227) D'autres images, davantage musicales, permettent de figurer ce brouillage : la criminalité « prosp[ère] dans une escalade alternée oscillant librement entre construction et destruction ; une *queer economy* dans laquelle les voix de l'indifférence et du délit réussiront à s'harmoniser dans une basse continue enveloppante. » (*Résister*, 264) Ces images illustrent la menace d'une indistinction entre criminalité et économie légale, grâce aux opérations qui permettent d'effacer toute trace de l'origine, légale ou illégale, des transactions financières :

Dans le cœur secret des grandes banques (avec l'outillage toujours plus complexe et inextricable du *private banking* : les opérations hors bilan ou *off-sheet*, les SIV, les PIC, les sociétés écrans) se créent des dépôts protégés par des rideaux de très grande confidentialité, dans lesquels n'importe quel enquêteur resterait enlisé. [...] Entre finance légale et illégale, il n'y a plus de limite précise ; la prétention de mettre sous contrôle la spéculation babélique et apatride revient à vouloir contrôler la rotation terrestre. (*Résister*, 201-202)

Dans l'espace mis en scène par les œuvres – ici, la finance, où opère secrètement la mafia dans le bruit blanc des transactions dématérialisées – les dichotomies traditionnelles entre le public et des groupes d'intérêt privés, entre la criminalité et l'État, entre la sphère politique et la sphère économique, se brouillent. Il est ainsi tentant de parler encore de « zone grise » pour parler de l'extension des contacts entre criminalité et société, mais aussi pour décrire la manière dont ces contacts font système et deviennent, de ce fait, difficiles à déconstruire. Cette expression, dont nous avons rappelé au chapitre précédent qu'elle définit, chez Primo Levi, une zone d'indétermination morale où les victimes sont amenées à coopérer avec les bourreaux, est aujourd'hui passée dans l'usage commun pour désigner l'ensemble des liens entre le crime organisé et les sphères sociale, institutionnelle et politique⁷³⁸. C'est à ces zones de contact que nous nous intéressons dans les prochaines sections.

⁷³⁷ Emmanuel Bouju, « Le *Credit Crunch* de la démocratie », *op. cit.*, p. 88.

⁷³⁸ C'est dans cette acception que l'expression est passée dans le langage courant et a été mobilisée par le tissu associatif et les magistrats. C'est aussi dans ce sens que le sociologue et militant Nando Dalla Chiesa décrit les zones

2.2. La multiplication des zones de contact et de friction

Dans *Contrabando*, la mise en évidence de cette « zone grise » à l'arrière-plan du récit passe par le recours à des documents sonores, comme si le narrateur voulait mettre au jour le « bruit » des complicités derrière la violence. Rascón Banda évoque par exemple l'agrégat des complicités institutionnelles des narcotrafiquants à travers des fragments d'enregistrements que le narrateur collecte pendant ses pérégrinations à Santa Rosa. Plutôt qu'à la dénonciation directe à laquelle recourent Siti, Lolita Bosch et Saviano (qui nomment certains élus et certaines entreprises), le récit de Rascón Banda parie sur l'évocation et l'allusion oblique pour explorer les nombreuses zones de frictions du légal et de l'illégal, comme dans l'extrait suivant, une conversation dont l'auteur a distingué les voix par la typographie :

Santa Rosa, Santa Rosa, ici Chihuahua, on me passe un message urgent.

Ici Huajumar, Chihuahua. Je vais le prendre et le transmettre par téléphone à Santa Rosa.

Merci, Huajumar, il est adressé à monsieur Joaquín Olivares.

Comme c'est étrange, Chihuahua, comme c'est étrange. À Santa Rosa, il n'y a personne de ce nom, mais allez-y.

C'est peut-être un touriste, Huajumar, ou un acheteur de bétail. De la part de monsieur Rafael Corrales, qui attend une réponse. Vous me recevez, Huajumar ?

Affirmatif, Chihuahua, allez-y, mais vous ne m'avez pas donné le numéro de téléphone pour ce message, allez-y.

Il n'a pas laissé de téléphone, Huajumar. Il a seulement indiqué l'hôtel Avenida.

Affirmatif, Chihuahua, ça ne fait rien, allez-y

Faites très attention. Les soldats sont en route. Par voie terrestre et dans plusieurs hélicoptères. Qu'il y en a beaucoup. Qu'ils sont partis hier après-midi.

Bien reçu, Chihuahua. Poursuivez, Chihuahua.

C'est tout, Huajumar. Merci, Chihuahua.

Attendez, Chihuahua, attendez, Chihuahua, ces messages, ils ne sont pas interdits, ils ne sont pas interdits ?

Je ne sais pas Huajumar, je ne sais pas. Et si c'est le cas, c'est sans importance, Huajumar. S'ils me virent de la radio, Caro Quintero me donnera un travail quand il sortira de prison.

Comment, Chihuahua, comment, qui va sortir ?

de complicité étendues, hors du noyau de l'organisation mafieuse mais en contact avec les sphères économiques, institutionnelles, politiques, etc. Voir Nando Dalla Chiesa, *La convergenza: mafia e politica nella seconda Repubblica*, Milan, Melampo, 2010, 300 p.

Merci beaucoup pour tout, Huajumar, merci beaucoup⁷³⁹. (*Contrabando*, 49)

Ce qu'on lit ici est la transcription d'une conversation entre plusieurs opératrices radio (le téléphone n'est pas installé à Santa Rosa), qui se chargent de transmettre les messages qu'envoient par ce canal les habitants des bourgs isolés de la *sierra* Tarahumara à leurs familles vivant à Chihuahua ou dans d'autres villages. Dans d'autres séquences, les transmissions sont parasitées par la voix des narcotrafiquants qui utilisent la même fréquence radio, ce qui donne lieu à des malentendus et à quelques échanges comiques entre les trafiquants et les opératrices. Dans l'exemple que nous citons, la transmission de messages codés évoquant un mouvement de l'armée dans la *sierra* fait basculer la tonalité générale du passage. Ces transmissions, dont le commanditaire demeure inconnu, sont interdites par la loi. Lorsqu'on demande à l'opératrice de Chihuahua si les messages qu'elle transmet ne sont pas illégaux, elle répond par une plaisanterie qui dédramatise la situation et qui fait référence au narcotrafiquant Rafael Caro Quintero, encore emprisonné à l'époque où se passe le récit. La façon dont ces communications publiques se voient parasitées par les « bruits » de l'illégalité, présente comme « bruit de fond » de la vie quotidienne, constitue une petite pièce dramatique autonome. Mais par son caractère inachevé et ouvert, cette séquence acquiert aussi une valeur anthropologique : elle nous plonge dans la matérialité des échanges quotidiens et nous permet de prendre conscience du caractère banal des frictions du licite et de l'illécite à Santa Rosa. Le livre ne se contente pas de représenter cette friction quotidienne : il la

⁷³⁹ « Santa Rosa, Santa Rosa, aquí Chihuahua, me están pasando un radiograma urgente.

Soy Huajumar, Chihuahua. Yo lo tomo y luego lo paso por teléfono a Santa Rosa.

Gracias, Huajumar, al señor Joaquín Olivares.

Qué raro, Chihuahua, qué raro. En Santa Rosa no hay nadie de ese nombre pero adelante.

Será un turista, Huajumar, o un comprador de chivas. De parte del señor Rafael Corrales, que está muy pendiente. ¿Me escuchas, Huajumar?

Afirmativo, Chihuahua, Adelante, pero no me diste el teléfono del radiograma, adelante.

No dejó teléfono, Huajumar. Aquí sólo pusieron hotel Avenida.

Afirmativo, Chihuahua, no importa, adelante.

Que tengan mucho cuidado. Que los soldados van para allá. Por tierra y en varios helicópteros. Que son muchos. Que salieron ayer por la tarde.

Enterado, Chihuahua. Adelante.

Es todo, Huajumar. Gracias...

Oye, Chihuahua, oye, Chihuahua, ¿no prohibidos esos radiogramas, no están prohibidos...?

No sé Huajumar, no sé. Y si están, ya ni modo, Huajumar. Si me corren del radio ya me dará trabajo Caro Quintero cuando salga del reclusorio.

Cómo dices, Chihuahua, ¿cómo dices, que quién va a salir?

Que muchas gracias par todo, Huajumar, que muchas gracias. »

présente à travers un artefact textuel faisant jouer ce que Marie-Jeanne Zenetti appelle « l'effet de document⁷⁴⁰ ». Nous retrouverons souvent, dans *Contrabando*, cette évocation des collusions crime-pouvoir comme « bruit de fond » ou bruit parasite à l'arrière-plan du récit, et la verrons souvent mise en scène *via* l'effet de document, que nous analyserons au chapitre suivant.

On peut déjà remarquer que les indices semés par la fiction de Rascón Banda font signe vers l'impossibilité de reconstruire les réseaux, de reconstituer les liens : nous ne connaissons pas, par exemple, l'identité de l'émetteur des mystérieux messages qui mettent en garde les narcotrafiquants de l'avancée des troupes armées dans la *sierra*. Nous ne savons non plus ce que dit l'interlocuteur du chef de la police dans l'enregistrement de la conversation que nous trouvons retranscrite dans le chapitre « *El Incidente* », et nous ne découvrirons jamais le sort de Lencho Guadarrama, enregistré à son insu dans le chapitre « *O tu o yo* » par Rubén, dont il n'est plus jamais fait mention dans le récit. Les indices, dans *Contrabando*, sont utilisés à contre-emploi : les traces évanescences des événements renforcent le sentiment d'illisibilité au lieu de contribuer à éclaircir la situation. Les signes d'une présence diffuse du narcotrafic se multiplient dans l'espace du récit, à l'image des *corridos de contrabando* interdits de diffusion, mais qu'on entend dans toutes les rues.

Saviano déclare dans une interview au journal *Le Monde* que l'une des grandes difficultés à écrire sur la criminalité mafieuse consiste à dépeindre « un univers qui est devant les yeux de tous, tout en restant apparemment insaisissable⁷⁴¹ ». La particularité de l'économie criminelle, d'après Saviano, est d'abolir toute distinction entre la marchandise originale et la contrefaçon, entre l'argent de provenance licite et illicite : « les produits authentiques et les bonnes copies se mêlaient de plus en plus souvent, rendant toute distinction impossible. » (*Gomorra*, 75) L'analyse du fonctionnement de cette zone intermédiaire de l'économie où tout se brouille se situe dans des passages riches en analogies et métaphores. L'auteur choisit donc d'explorer les lieux où lui semblent se réaliser les échanges entre flux légaux et illégaux. L'une de ces zones de friction se trouve dans les ateliers clandestins qui fournissent aux maisons de haute couture les vêtements qui apparaîtront à la télévision comme la pointe du savoir-faire italien. Au début du chapitre « *Angelina Jolie* », la scène d'une mise aux enchères, où se rencontrent les intermédiaires des marques de haute couture et ceux des ateliers clandestins gérés par les clans mafieux, illustre le

⁷⁴⁰ Marie-Jeanne Zenetti, « L'effet de document », *op. cit.*

⁷⁴¹ Fabio Gambaro, *loc. cit.*

fonctionnement de la « zone grise » de l'économie où la camorra traite avec des entreprises légales. À la fin du chapitre, lorsque le couturier Pasquale voit à la télévision l'une des robes qu'il a confectionnées portée par l'actrice Angelina Jolie, on assiste à une rencontre inopinée de la sphère publique et de la sphère cachée de l'économie contrôlée par la camorra.

Les zones de contact entre l'économie licite et illicite sont aussi le lieu d'une magie qui transforme l'identité des marchandises. La différence avec *Contrabando* est l'obsession de l'auteur à vouloir constater ces frictions de ses propres yeux, comme s'il voulait assister à un phénomène caché et miraculeux. Saviano débute son enquête dans le port de Naples, où transitent les produits manufacturés et les marchandises clandestines, qui échangent leur place grâce aux falsifications des bordereaux de la douane :

C'est une bizarrerie difficile à comprendre, mais les marchandises ont leur magie, elles peuvent être à un endroit sans y être, arriver sans jamais vraiment arriver, coûter cher au client tout en étant de qualité médiocre, et valoir peu aux yeux de la douane tout en étant précieuses. Car le textile regroupe de nombreuses catégories de biens et il suffit d'un trait de stylo sur le bordereau d'accompagnement pour réduire les frais et la T.V.A. de façon drastique. Dans le silence de ce trou noir qu'est le port, la structure moléculaire des choses semble se décomposer puis se recomposer une fois loin de la côte. (*Gomorra*, 17)

Enfin, dans le chapitre « Aberdeen, Mondragone », Saviano évoque le blanchiment d'argent sale par la camorra dans des activités légales aussi diverses que l'import-export de denrées alimentaires ou la restauration⁷⁴². L'image de l'Italie s'exporte sur les emballages des produits alimentaires, mais cette image est entièrement fabriquée pour les besoins du clan.

2.3. L'impossibilité d'une modélisation

Figurer ces nombreuses interfaces où les catégories de la criminalité, de la politique et de l'économie deviennent poreuses représente pour les auteurs du corpus un défi à la fois analytique et esthétique. C'est surtout l'étendue des activités mafieuses, à la fois légales et illégales, qui rend problématique la description d'une globalité du crime. Plusieurs figures illustrent dans nos romans

⁷⁴² « Fausses factures, fausses subventions et fausses primes de fin d'année sur les volumes de lait vendu résolvaient tous les problèmes comptables. Depuis 1997, un certain nombre de manifestations imaginaires étaient dûment parrainées : la fête de la Mozzarella, Musique en plein air et même la fête de San Tammaro, le saint patron de Villa Literno. » (*Gomorra*, 303)

l'idée selon laquelle l'écriture est une bataille perdue d'avance contre l'ampleur, la complexité et la vitesse des phénomènes de crime organisé. Il y a dans cet effort de représentation critique et de signification du crime organisé quelque chose qui renvoie constamment aux limites de l'écriture. Les figures associées à la notion d'illisible s'accompagnent alors de commentaires métanarratifs qui soulignent la difficulté des auteurs à proposer des cadres de référence et des modèles pour décrire le crime organisé : trop vaste, trop complexe, ses transformations sont de plus trop rapides pour être enregistrées. Dans *Gomorra*, Saviano recourt à une comparaison mathématique simplifiée à l'extrême pour décrire au lecteur la complexité du modèle de gestion criminel du clan Di Lauro :

Le modèle de gestion mis en place par les Di Lauro me fait toujours penser au concept mathématique de fractales tel qu'il est expliqué dans les manuels : un régime de bananes dont chaque banane est à son tour un régime de bananes, dont chaque banane est à son tour un régime de bananes et ainsi de suite. (*Gomorra*, 103)

Dans *La Contagion*, Siti joue constamment sur la variété des états chimiques (liquide, visqueux, gazeux...) pour symboliser la difficulté de l'écriture à modéliser une criminalité « liquide », trop fuyante pour faire l'objet d'une saisie d'ensemble ; le lien entre cette poétique et le paradigme de la société liquide, définie par Zygmunt Bauman, est encore suggéré de manière forte. Tous ces procédés signalent la difficulté, voire l'impuissance où se trouve l'écrivain, à représenter de manière adéquate la distribution du crime dans l'espace ouvert par la mondialisation économique. De même, dans *La Contagion*, l'économie des *borgate* est une totalité dont l'appréhension globale est sempiternellement reportée : « Les sociologies tombent en morceaux, énumérer ne suffit pas ; seul un esprit libéré des obsessions pourra en dessiner une carte raisonnée. » (*Contagion*, 326)

L'impossibilité de cartographier l'expansion du crime organisé sur le territoire mexicain fait l'objet d'un commentaire sardonique de Sada dans *El lenguaje del juego*, ce qui permet à l'auteur de construire la « guerre contre le narcotrafic » comme un objet irreprésentable. Dans un long raisonnement par l'absurde, le narrateur fantasme l'existence d'une « carte » [*mapa*] qui permettrait de connaître de manière exacte et comme en temps réel l'état des forces criminelles sur tout le territoire mexicain :

S'il existait une carte illustrant la répartition des territoires des *capos* du pays, avec des lignes de démarcation parfaites et même des couleurs indiquant où se trouvent les zones les plus dangereuses, cela représenterait un autre présent et un autre avenir au niveau national : peut-

être un avenir plus tranquille et plus restrictif. Si seulement un jour quelqu'un prenait la peine de tracer ces lignes avec une exactitude dérivée des nombreuses [exactitudes] qui l'ont précédées. Un tel effort et un tel calcul seraient d'une grande utilité pour des milliers de criminels qui sauraient à temps où aller et où ne pas aller. Mais ce qui se passe pourtant c'est que ce rêve est irréalisable, tout comme serait irréalisable le fait - encore plus sophistiqué - de savoir quel capo gagne en puissance et quel est son rayon d'action, ainsi que l'expansion la plus récente de ses domaines. Mais ô rêves tronqués. Un pauvre fantôme parce quand est-ce que ça se ferait. Imaginez ce qui se modifie jour après jour, en faire un dessin complet. Illusion, ou plutôt : réalité apocryphe qui, de plus, serait toujours une approximation⁷⁴³.
(*ELJ*, 139-140)

L'ironie du narrateur dénonce les prétentions de ce projet totalisant et utopique, qui ne pourrait proposer qu'une « réalité apocryphe » et dans le meilleur des cas, une « approximation » mimétique. L'image de la carte permet donc à Sada de dénoncer la chimère d'une objectivation du chaos que traverse le Mexique par l'écriture. Dans *Campos de amapola*, la mention d'une carte du territoire mexicain divisé entre les principaux cartels du pays, élaborée d'après le récit légendaire d'une partition du territoire réalisé par le *Jefe de jefes* Miguel Angel Félix Gallardo, permet aussi de dire la hantise de « l'insaisissable spectre d'un deuxième pouvoir ramifié, divisé, territorialisé par zones aux contours incertains⁷⁴⁴ ». Ces passages traduisent l'inquiétude d'une impossibilité à maîtriser et à circonscrire, par l'écriture et par la représentation, un phénomène aussi complexe et mouvant que le crime organisé, sujet à d'incessantes recompositions. L'échelle et la vitesse des opérations de *trading*, la saturation et la dispersion des informations rendent la description et l'analyse impossibles :

il fut un temps où la quantité d'informations était mesurable, il s'agissait d'entreprises, de conseils d'administration, de décrets gouvernementaux – c'étaient des lobbies, des amitiés

⁷⁴³ « Si hubiera un mapa que ilustrara el reparto habido en el país de los territorios de capos, con tal perfección de líneas demarcadoras y hasta con colores que indicaran donde se localizan las zonas más peligrosas, otro presente y otro futuro habría a nivel nacional: quizá mayormente placido y restrictivo. Ojalá que algún día alguien se tomara la molestia de dibujar esos trazos acorde a una exactitud derivada de otras muchas anteriores. De esa manera el esfuerzo y el cálculo serían de gran utilidad para miles de delincuentes que muy a tiempo sabrían dónde meterse y donde no. Lo que sí, empero, que ese sueño seguía siendo irrealizable, como irrealizable sería el hecho – todavía más sofisticado – de saber qué capo estaba tomando fuerza y cual era su radio de acción, así como el estiramiento más reciente de sus dominios. Pues oh sueños trancos. Fantasía de bajada porque pues eso cuando. Imagínense lo cambiado día a día hecho dibujo a cabalidad. Ilusión, o mejor dicho: realidad apócrifa que, además, siempre sería una aproximación. »

⁷⁴⁴ Florence Olivier, « Chronique, fiction, roman de non-fiction », *loc. cit.*, p. 30.

familiales, des tuyaux (“moi je ne t’ai rien dit mais il me semble que cette société fait une augmentation de capital”) ; [...] Maintenant, juste pour donner une idée, rien que pour analyser une CDO au carré constituée de cent vingt-cinq titres, vous auriez besoin d’informations sur neuf mille trois cent soixante-quinze positions financières différentes. N’importe quel analyste se rend, tente de faire confiance, laisse l’initiative aux modèles informatiques. (*Résister*, 203)

Dans *Gomorra*, l’échelle et l’étendue des réseaux dans lesquels s’inscrit l’économie mondialisée de la camorra constitue également un obstacle à la représentation. Le premier chapitre, consacré au port de Naples, installe ce motif de l’abondance infinie qui fera l’objet d’un constant développement par la suite :

Mes yeux ne parvenaient pas à compter, à estimer le nombre de conteneurs déchargés. Je ne réussissais pas à faire le calcul. Ça peut sembler difficile à croire, pourtant, je me perdais, les chiffres étaient trop grands, ils se mélangeaient dans mon esprit. (*Gomorra*, 21)

Comme on l’a vu dans le chapitre 3, l’énumération des activités de la camorra, dans *Sandokan* et *Gomorra*, donne la mesure de la puissance économique des clans mafieux. Cette échelle confronte les narrateurs à la difficulté voire l’impossibilité de se représenter l’amplitude des phénomènes dont ils parlent. Saviano écrit ailleurs que pour comprendre l’étendue des réseaux et des complicités économiques de la camorra, il faut « modifier l’échelle de son imagination » (*Gomorra*, 19). Mais quand le narrateur s’y essaie, il est alors pris de vertiges ; la représentation mentale des réseaux criminels se heurte à une impossibilité parce qu’elle dépasse l’entendement :

Imaginer, ce n’est pas compliqué. Se représenter une personne, un geste ou toute autre chose abstraite. Ce n’est guère difficile, on peut même imaginer sa propre mort. Mais imaginer le fonctionnement de l’économie dans son ensemble est une autre affaire. Les flux financiers, les marges de profit, les contrats, les dettes, les investissements. Il n’y a pas de physionomie à visualiser, rien de précis qui vienne à l’esprit. On peut se représenter les divers processus économiques, mais pas les mouvements de capitaux, les comptes bancaires, les opérations financières. Si l’on tente de se représenter l’économie dans son ensemble, on risque de rester les yeux fermés et de se creuser le cerveau jusqu’à ce qu’apparaissent des formes psychédéliques et colorées sur l’écran des paupières. (*Gomorra*, 429)

Dans *Campos de amapola*, l’illisibilité n’est pas une question d’échelle, mais est plutôt liée à l’incertitude qui entoure les données et l’impossibilité de se fier aux sources : « ces données ne

sont jamais exactes, / on ne peut presque jamais les corroborer, / à peine les esquisser⁷⁴⁵ » (*Campos*, 75). Le chapitre où apparaît cette phrase tourne autour du convoi d'un cercueil abritant un corps à l'identité incertaine, puisqu'il pourrait s'agir de celui du narcotrafiquant Amado Carrillo Fuentes, décédé au cours d'une opération de chirurgie esthétique qui devait lui permettre de recommencer une nouvelle vie après un pacte avec les autorités mexicaines, et dont nous avons déjà évoqué le portrait calligrammatique qu'en fait l'autrice. Le texte redouble les motifs de l'incertitude sur les faits à travers trois portraits contradictoires d'Amado Carrillo Fuentes, qui mettent à l'épreuve les capacités de reconnaissance du lecteur. La narratrice indique que le premier portrait photographique (*Campos*, 68), le plus connu du narcotrafiquant, a en réalité été pris dans la jeunesse de Carrillo Fuentes pour un délit mineur. Le narcotrafiquant y affiche une tranquillité insolente, cohérente avec son image publique. Dans la deuxième photographie (*Campos*, 80), prise lors d'un mariage, Carrillo Fuentes apparaît méfiant et emprunté. Le commentaire qui accompagne les photographies récite, en contrepoint, les spectaculaires métamorphoses traversées par le narcotrafiquant au fil de sa carrière criminelle, passé de simple paysan, sous la coupe de son oncle Ernesto Fonseca, à homme d'affaires assuré, arrogant, mais superstitieux. Le caractère insaisissable du personnage se confirme dans le troisième portrait sous forme de calligramme (*Campos*, 79) dont nous avons parlé, au moment où la narratrice évoque son opération de chirurgie esthétique et le pacte qu'il aurait noué avec les autorités. Un mystère continue de planer autour de cette mort : assassinat ou simple erreur médicale ? Le portrait du narcotrafiquant : « ACF. Amant mystérieux des anagrammes » (*Campos*, 88) [*ACF. Amante misterioso de las anagramas*] se maintient dans le texte comme une énigme à déchiffrer.

2.4. Les figures métaphoriques de l'illisible

La décharge

Présente dans *Sandokan*, *Gomorra* et de manière plus discrète dans *Les Travaux du Royaume* (dans un souvenir de Lobo), la décharge est une image dont la valence est double : la saturation des déchets figure un chaos illisible, mais c'est aussi, dans nos textes, un trou béant qui symbolise un effondrement collectif. La décharge étant le lieu où l'on fait disparaître les déchets et les corps,

⁷⁴⁵ « *estos datos nunca son exactos / casi nunca corroborables, / apenas rastreados* »

elle fonctionne à la fois comme symbole de la fondation illégale de la richesse mafieuse, et paradoxalement comme lieu de son possible dévoilement. Dans *Sandokan*, Balestrini développe considérablement cette thématique dans un chapitre intitulé « Le pourrissoir » [*Il macero*]. Ce chapitre est l'analyse précise d'un système de fraude extrêmement sophistiqué mis en place par la camorra. Placé au cœur du roman, il nous semble également figurer comme emblème poétique de la dégradation économique, sociale et écologique de la région. L'image du « pourrissoir » joue donc dans *Sandokan* une double fonction à la fois référentielle et symbolique. Le narrateur décrit d'abord le fonctionnement de ces centres de tri où les agriculteurs doivent déverser l'excédent de leur production pour éviter une baisse excessive des prix du marché. Cette activité qui permet la régulation des prix est contrôlée par l'Agence pour les interventions sur le marché agricole (Aima), qui dédommage les agriculteurs en fonction du tonnage déversé dans le pourrissoir. Le narrateur explique comment la camorra parvient à détourner ces décharges de leur fonction initiale, en rachetant à bas prix des sociétés agricoles, ce qui lui permet d'envoyer ses affiliés déverser toutes sortes de matériaux lourds et de falsifier les déclarations pour toucher les subventions. Un système très élaboré de pots-de-vin se constitue alors autour de cette fraude et contraint les agriculteurs honnêtes à céder à l'extorsion des policiers et des inspecteurs de l'Aima. Bientôt, ce système contraint la plupart des agriculteurs de la région – y compris le père du narrateur, à jeter la totalité de leur production, dans un gâchis que le narrateur qualifie de « monstrueux » (*Sandokan*, 75).

Il est plus loin expliqué que le pourrissoir permet aussi à la camorra de se débarrasser des cadavres de ses opposants : « on les tue partout avec des fusils des flingues et tout mais il n'est pas rare qu'ils soient attrapés étranglés dissous dans l'acide et jetés dans une décharge voire dans un pourrissoir » (*Sandokan*, 80). Si la décharge devient dans ces textes l'ultime cimetière des marchandises illégales, elle est aussi le lieu où la mafia se débarrasse de ses opposants, assimilés à des déchets, mais aussi où les corps transformés en déchet peuvent rendre du revenu, dans la logique de profit à tout prix qui est celle des Casalesi. La mention des cadavres jetés dans les décharges rappelle ici le motif mexicain des *narcofosas*, ces fosses communes creusées à la hâte où sont régulièrement découverts les cadavres de personnes disparues, et des décharges où sont retrouvées les victimes de féminicide au Mexique et traitées par d'autres œuvres mexicaines célèbres sur le crime organisé, notamment *2666* de Roberto Bolaño. Comme au Mexique, la décharge où disparaissent les morts sans sépulture et sans reconnaissance devient aussi un symbole

de l'impunité qui entoure les crimes de la camorra et la violence économique et sociale qu'elle génère. Le texte dénonce à travers cette figure un dessaisissement collectif de toute responsabilité, quelle qu'elle soit, à l'égard d'un mal dont la décharge reflète toutes les dimensions : sociale, morale, écologique, politique...

Dans *Gomorra*, le tableau est encore plus apocalyptique. Les décharges clandestines des « terres de feux » sont des lieux chaotiques où s'accumulent ensemble les restes des marchandises légales et illégales et où s'amalgament toutes sortes d'objets hétéroclites : « l'image qui vient à l'esprit est celle d'une boule de pâte à modeler que des mains d'enfant auraient formée en mélangeant toutes les couleurs possibles » (*Gomorra*, 434). Des lingettes dont se sert l'industrie laitière pour nettoyer le pis des vaches, imprégnées de pus et de sang, aux toners des imprimantes en passant par les squelettes exhumés des cimetières par les services municipaux, jusqu'aux billets usagés de la Banque d'Italie qu'un malheureux paysan prend pour des vrais (*Gomorra*, 433-434), les valeurs comme les catégories (organique, chimique, mécanique) se joignent et se mêlent dans un tissu inextricable. La décharge, ainsi placée au cœur du système camorriste, est l'endroit où se consomme l'oubli du crime, avec l'enfouissement des marchandises et des corps des victimes. Mais elle est aussi, paradoxalement, l'emblème le plus éclatant d'une illégalité qui s'étale au grand jour et qui contamine tout.

Le labyrinthe

Comme la décharge, l'image du labyrinthe peut signifier l'illisibilité d'un système politique et économique où toute distinction semble se brouiller. La plupart des récits du corpus proposent une mise en espace originale, où dominant des zones sous contrôle bordées de « vides », et où il est impossible de savoir qui circule. Le quadrillage étroit du village par les patrouilles de *muschili*, dans *Sandokan*, et par les troupes de Flavio Benavides dans *El lenguaje del juego*, fait ressortir, par contraste, l'immensité des déserts et des terrains vagues qui les bordent. L'économie mafieuse crée des déserts autour des villes, mais concentre aussi l'activité économique dans des espaces saturés, qui en deviennent labyrinthiques. Saviano avoue ainsi se « perdre » dans le dédale du port de Naples : « chaque fois que je vais sur le quai Bausan, je me perds » (*Gomorra*, 19). La description du port est par ailleurs saisie entre plusieurs chaînes métaphoriques signifiantes mais contradictoires, organique – « blessure », « mamelles » (17), « anus de mer » (19), « entrailles » (20), « appendice » (22) –, chimique – (« structure moléculaire » (17)) – et

mécanique – « construction en Lego » (19), « usine automatisée » (23). L'impression d'un lieu indéfinissable se renforce avec la juxtaposition de toutes ces images, notamment celles qui relèvent des chaînes signifiantes organique et mécanique :

On dirait une construction en Lego : une immense structure qui ne semble pas avoir de place mais se la créer elle-même. Un coin du quai ressemble à un mur de nids de guêpes, des nids hybrides qui le remplissent tout entier : [...] (*Gomorra*, 20-21)

L'hybridité entre matière vivante et matière plastique s'articule à la représentation du port en labyrinthe, ce qui débouche sur l'évocation quasi poétique d'un espace indéfinissable, au sein duquel les catégories s'entremêlent, et où les métaphores s'empilent sans souci de cohérence à l'image de l'objet qu'elles symbolisent.

Dans *Campos de amapola*, le sentiment de confusion et d'impuissance de la collectivité face à la prolifération de signes et d'informations douteuses sur le narcotrafic se matérialise à la fois comme une « plante carnivore » bouchant l'horizon des lecteurs, et beaucoup plus souvent, comme un « labyrinthe » de signes qui les emprisonne :

Et nous : spectateurs, incrédules, ignorants, menacés (touristes, voyageurs perdus), nous étions en train d'être projetés dans un monde où il était déjà trop tard. / La guerre. [...] Spectateurs abasourdis, effrayés, perplexes. Emprisonnés dans ce labyrinthe raconté, condamné, immobile, presque mythique, qui conserve dans son corps sans vie notre trouble, nos mensonges, notre cruauté, notre bonté, notre espoir invraisemblable, notre tristesse, nos pièges. / Notre essence⁷⁴⁶. (*Campos*, 118)

C'est la même idée qu'illustre la dérive sémantique des phrases de *Malacarne*, par laquelle le mot « labyrinthe » passe d'un sens figuré à un sens concret, les personnages mafieux se perdant à la fois dans leurs propres conjectures et dans les rues de leur ville natale :

Le long de la traînée blanche du *Maria Concetta* nous nous perdîmes dans un tel labyrinthe de conjectures, nous nous donnâmes tant de mal, acrobates sur les trapèzes de l'impondérable, qu'une fois débarqués nous ne savions pas retrouver nos parcours quotidiens dans la ville et

⁷⁴⁶ « Y nosotros: espectadores, incrédulos, ignorantes, amenazados (turistas, viajeros perdidos), estábamos siendo arrojados a un mundo en el que ya era demasiado tarde. / Guerra. [...] Espectadores atónitos, asustados, perplejos. Encerrados en este laberinto contado, condenado, quieto, casi mítico, que conserva dentro de su cuerpo inanimado nuestra perturbación, nuestras mentiras, nuestra crueldad, nuestra bondad, nuestra inverosímil esperanza, nuestra tristeza, nuestras trampas. / Nuestra esencia. »

nous n'eûmes la sensation d'avoir touché terre jusqu'au moment où nous fûmes allongés sur nos lits déjà remplis de mauvais rêves pour nous y endormir à midi. (*Malacarne*, 103)

Tout aussi significativement, le Palais des *Travaux du Royaume* est représenté comme un espace labyrinthique :

Il se perdait toujours. Le Palais avait un plan carré, simple, avec une place en son centre, mais il y avait tellement de couloirs capricieux que, par fois, alors qu'il pensait aller à un endroit, il déboulait à l'autre extrémité du bâtiment. (*TR*, 30).

Dans *La Ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence*⁷⁴⁷, Bertrand Gervais écrit que la figure du labyrinthe peut avoir de nombreuses significations. Elle peut servir non seulement à « manifester la complexité du monde contemporain, mais à illustrer ses conséquences cognitives – désorientation, errance et oubli⁷⁴⁸ ». Or, les trois exemples précédents associent à la figure du labyrinthe un thème fondamental : la perte de l'identité et l'oubli de soi-même. Dans *Les Travaux du Royaume*, le Palais est l'endroit où Lobo perd son nom propre pour endosser une identité officielle confondue avec la fonction qu'il est appelé à occuper dans la Cour : l'Artiste. Dans *Malacarne*, le narrateur se dit perdu dans « la Babylone d'architectures confuses de la survie heureuse » (*Malacarne*, 172), incapable de se reconnaître lui-même et de déchiffrer « l'énigme de [son] destin » (*Malacarne*, 19). Dans *Campos de amapola*, la communauté mexicaine se dit « enferm[e] dans ce labyrinthe raconté, condamné, muet, presque mythique⁷⁴⁹ », qui conserve « notre mensonge, notre cruauté⁷⁵⁰ », mais aussi, de façon énigmatique, « notre essence » [*nuestra esencia*] (*Campos*, 166). La figure du labyrinthe convoquée par ces récits symbolise donc un risque : l'incompréhension, le déni, la perte de la mémoire et de l'identité, mais elle signale aussi la possibilité d'une médiation symbolique pour comprendre la réalité. Lolita Bosch avance d'ailleurs l'idée que pour résister à l'apathie et à l'effroi, il convient de se saisir du chaos de signes et d'informations engendrées par la violence, et à partir de celui-ci :

⁷⁴⁷ Bertrand Gervais, *La Ligne brisée. Labyrinthe, oubli et violence. Logiques de l'imaginaire : tome II*, Montréal, Le Quartanier, 2008, 216 p.

⁷⁴⁸ Raphaël Baroni, « Imaginaires du labyrinthe. Entretien avec Bertrand Gervais », *Vox Poetica*, 15 février 2009. En ligne : <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intGervais2009.html>, consulté le 05 février 2022.

⁷⁴⁹ « *Encerrados en este laberinto contado, condenado, quieto, casi mítico* »

⁷⁵⁰ « *nuestras mentiras, nuestra crueldad* »

construire avec cet ouragan qui nous a laissé aveugles un labyrinthe minimal à travers lequel apprendre à avancer, être capable de comprendre les échafaudages de ce monde fou dans lequel nous avons été jetés et essayer de ne pas y tomber⁷⁵¹ [...] (*Campos*, 145)

Dans *Défis au labyrinthe*, Italo Calvino voit d'ailleurs dans cette figure la clé d'une compréhension de la fonction cognitive, et peut-être politique, de la littérature :

[...] demander à la littérature, à partir d'un labyrinthe donné, de fournir la clé pour en sortir est donc une requête peu pertinente. Ce que peut faire la littérature, c'est définir le meilleur comportement possible pour trouver l'issue, même si cette issue n'est rien d'autre que le passage d'un labyrinthe à l'autre⁷⁵².

À travers l'image de la décharge et du labyrinthe, on voit s'esquisser une image de l'écriture comme *pharmakon* : la décharge et le labyrinthe sont les images les plus manifestes du poison qui envahit l'Italie et le Mexique, mais ils fournissent aussi à l'écriture des modèles susceptibles de participer d'un effet de dévoilement. Cependant, la lisibilité promise par ces métaphores n'advient presque jamais. La plupart des textes, on l'a vu, thématisent l'échec de l'écriture à modéliser la réalité mouvante et incertaine que cette écriture prétend atteindre. La réflexion sur l'illisibilité du monde, et sa possible remédiation, peut alors se développer sur le plan de la composition narrative et textuelle.

3. Configurations textuelles et narratives

La discordance des intrigues, la multiplication des figures du brouillage et de l'éclatement, déplacent au niveau de la forme le questionnement d'un monde incompréhensible, dont l'écriture fait ressortir l'excès de la violence, ou bien rend compte de l'évanouissement des frontières entre légal et illégal. L'effet de lecture propre à ces récits, et les émotions lectorales qu'ils engendrent, peuvent être interrogés en lien avec les agencements narratifs et textuels qui se dévoilent au fil de

⁷⁵¹ « *construir con este huracán que nos ha dejado ciegos un laberinto mínimo por el que aprender a avanzar, ser capaces de entender los andamios de este mundo enloquecido en el que hemos sido arrojados y tratar de no caer en él [...].* »

⁷⁵² Italo Calvino, *Défis aux labyrinthes, tome 1 : Textes et lectures critiques*, traduit par Jean-Paul Manganaro et Michel Orcel, Paris, Seuil, 2003, p. 115. Il conviendrait d'approfondir, à propos de nos récits, la distinction que Calvino opère entre une littérature du « *défi au labyrinthe* » et une littérature de la « *reddition au labyrinthe* », pour défendre une exploration de la noirceur qui ne renonce pas à l'exigence de la signification et du jugement moral.

la lecture. La mise en intrigue de l'enquête, le miroir comme métaphore d'une saisie possible du monde par l'écriture et un principe secret de cohésion textuelle, sous forme de « motif dans le tapis », nous semblent quelques-uns des moyens artistiques pour conjurer l'illisibilité du monde.

3.1. La mise en intrigue⁷⁵³ de l'enquête dans *Gomorra* : rétablir la lisibilité du monde

Si le port de Naples, dans *Gomorra*, est le lieu où les flux légaux et illégaux se mêlent jusqu'à se brouiller, la décharge, on l'a vu, conserve néanmoins les traces à partir desquelles reconstituer les flux de l'économie criminelle. « Peut-être la seule façon de se représenter le cours de l'économie consistait-elle à partir de ce qu'elle laissait derrière elle, à suivre ses traces, les morceaux de peau morte qu'elle laissait sur son parcours. » (*Gomorra*, 429-430) Tandis que la multiplication des noms, des données et des lieux donne au lecteur l'impression d'un éclatement dont a très bien rendu compte la critique⁷⁵⁴, Saviano oppose de façon nette ces multiples figures de l'anomie, du chaos et de l'illisibilité, à l'obstination acharnée d'une figure d'enquêteur solitaire qui tire, précisément, sa méthode de l'objet qu'il a devant les yeux. Saviano fait donc du déchet le pivot d'une démarche heuristique qui consiste à suivre l'argent « à la trace » et « à l'odeur », pour en reconstituer le parcours. Cette démarche doit bien sûr être située dans le cadre pragmatique qui est celui de *Gomorra* : le but est d'attester, de prouver, d'argumenter et de persuader. Le questionnement du livre est alors le suivant : en l'absence de traces écrites ou de preuves, l'observation de la réalité « brute » peut-elle permettre de mettre en évidence la présence de l'économie criminelle sous la surface des choses ? Saviano répond résolument par l'affirmative, bien que la méthode mise en scène dans son récit ne corresponde pas à sa propre méthode d'enquête, comme on l'a vu dans le chapitre 2. À propos de l'émigration des travailleurs

⁷⁵³ La mise en intrigue est l'un des procédés caractéristiques du récit mimétique. Ce dernier se fonde d'après Raphaël Baroni sur « l'agencement de séquences événementielles et textuelles pour mettre en intrigue les événements, c'est-à-dire pour immerger le lecteur dans le flux temporel d'une histoire tendue vers son dénouement. » Raphaël Baroni, *Les rouages de l'intrigue : les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, Genève, Slatkine érudition, 2017, p. 35.

⁷⁵⁴ Le commentaire de l'universitaire italien Pierluigi Pellini sur *Gomorra* met cette difficulté en évidence : si l'éclatement de la structure narrative traduit une forme de « vérité du crime par la répétition », elle ne facilite pas pour autant la compréhension du lecteur, confronté à une surcharge d'informations peu contextualisées. Pierluigi Pellini, *op. cit.*, p. 145.

italiens, par exemple, Saviano indique qu'elle ne laisse aucune trace si ce n'est « dans la poussière et la chaux, seulement là » (*Gomorra*, 337). La trace devient donc dans *Gomorra* le support d'un imaginaire de l'enquête ainsi qu'un moyen de se plonger dans le réel.

Juxtaposant un réseau d'images organiques à un réseau d'images mécaniques, comme on l'a vu plus haut, Saviano oppose constamment le monde visible, de surface, à des « flux », des « dynamiques » souterraines ainsi qu'à des « échafaudages » invisibles dont il s'agit de suivre les lignes, ce qu'exprime ailleurs l'image de l'enquêteur comme « cochon truffier ». Le déchiffrement que l'enquête policière réserve à l'élucidation du crime individuel est élevé en méthode de dévoilement d'une réalité collective que Saviano postule intégralement déterminée par l'emprise camorriste. La structure d'enquête qu'adopte Saviano est donc une réactivation triomphale du paradigme indiciaire qui permet au narrateur de postuler, *in fine*, une lisibilité du réel et d'affirmer une foi dans les pouvoirs de l'écriture de dire cette réalité.

Le héros de cette enquête est un lecteur paranoïaque qui déchiffre, bien malgré lui, les signes que lui envoie le monde. Dans le chapitre sur le port de Naples, le narrateur se décrit ainsi aux aguets « [d]es mouvements inexistant, imperceptibles, perdus dans le flux quotidien de la circulation. Immeubles en location. Murs abattus. Garages qu'on faisait communiquer entre eux, caves remplies de marchandises jusqu'au plafond. » (*Gomorra*, 28) Ailleurs, le narrateur explique qu'il est doté d'une compétence herméneutique qui lui permet de deviner comment les choses ont été construites, et qui pourrait sembler miraculeuse s'il ne la décrivait comme une « perversion » :

Quand je vois une rampe d'escalier, je ne peux vraiment pas ne pas penser au cycle que suit le ciment, et si j'observe une rangée de fenêtres, ça ne chasse pas de mon esprit l'image d'un échafaudage qu'on dresse. Je ne peux faire comme si de rien n'était. Je ne peux pas regarder le papier peint sans imaginer la truelle et le mortier. Peut-être a-t-on un rapport singulier, unique, avec certaines substances, lorsqu'on est né sous certaines latitudes. [...] Je connais les mains, les doigts, les plans. Et le sable. Le sable qui a bâti immeubles et gratte-ciel. Quartiers, parcs, villas. (*Gomorra*, 330-331)

Cette représentation trop clairvoyante de l'enquêteur pour ne pas se dénoncer elle-même comme construction littéraire oppose constamment la fixité des repères spatiaux du monde visible, légal, au mouvement souterrain des « flux » et des « réseaux » qui animent les « mécanismes » de l'économie illégale. Pour le géographe Fabrizio Maccaglia,

Cette opposition visible/invisible, qui s'inscrit dans un schéma manichéen plus large de type légal/illégal, bien/mal, apparence/réalité, ombre/lumière particulièrement réducteur au regard de la complexité de la réalité, est au service de l'entreprise morale sous-jacente : dénoncer un pouvoir criminel et réveiller les consciences⁷⁵⁵.

En cela, l'imaginaire de l'enquête selon *Gomorra* est celui qui se rapproche le plus des postulats décrits par Luc Boltanski dans *Énigmes et complots*⁷⁵⁶. Rappelons que pour Luc Boltanski, l'enquête constitue une mise à l'épreuve de la « réalité » visible, constituée par l'État-Nation qui s'affiche comme le garant de la stabilité des formes sociales⁷⁵⁷. L'enquête dévoile ici les vraies fondations de l'Italie, qui ne sont pas politiques mais économiques.

On devrait changer la Constitution, écrire que la République italienne repose sur le béton et sur les entrepreneurs du bâtiment. Ce sont eux, les vrais pères fondateurs. Pas Ferruccio Parri. Pas Luigi Einaudi. Ni Pietro Nenni. Et pas davantage le commandant Valerio. Ce sont eux, les spéculateurs immobiliers, qui ont sauvé l'Italie plongée dans le crack Sindona et condamnée sans appel par le Fonds monétaire international. Cimenteries, marchés, immeubles et quotidiens. (*Gomorra*, 332-333)

La rhétorique du dévoilement fait ici jouer contre le « texte » de la Loi le « texte » de la réalité elle-même, en impliquant que ses caractères ne seraient rien d'autre que les traces laissées par l'économie criminelle : corps enterrés, déchets toxiques, odeurs nauséabondes qui traversent l'écran des apparences et dont s'imprègne le narrateur :

Et quand je me retrouve au milieu des vainqueurs, des meilleurs entrepreneurs, je me sens mal. Même si ces messieurs sont élégants, parlent d'un ton calme et votent à gauche. Je sens l'odeur de la chaux et du béton que dégagent leurs chaussettes en fil d'Écosse, leurs boutons de manchette Cartier, leurs bibliothèques bien remplies. Je sais. (*Gomorra*, 336)

⁷⁵⁵ Fabrizio Maccaglia, « *Gomorra*, l'envers du décor. Fabrique de la ville, fabrique du roman », Colloque *Lire les villes. Panorama littéraire des villes du monde contemporain*, Université François-Rabelais de Tours, 16 et 17 juin 2020. En ligne : <http://www.inverses.org/wp-content/uploads/2013/03/Fabrique-du-roman-fabrique-de-la-ville.pdf>, consulté le 03 octobre 2020.

⁷⁵⁶ Luc Boltanski, *Énigmes et complots : une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2012, 461 p.

⁷⁵⁷ Luc Boltanski, *loc. cit.*, p. 27.

Cette stratégie doit être analysée en fonction des effets de véridicité qu'elle entend produire. Quoiqu'en dise l'auteur, le lecteur de *Gomorra* n'est jamais face à la réalité, mais à un rendu convaincant de celle-ci, un effet qui a été atteint grâce aux procédés de la *mimésis* réaliste. D'autre part, l'effet de vérité découle moins de l'exactitude des informations que donne Saviano que des effets de réel que produisent d'une part l'exhibition des documents retranscrits (articles de presse, transcriptions), d'autre part une réaffirmation triomphante du « paradigme indiciaire⁷⁵⁸ », lié à la collecte des indices, des témoignages et des documents.

De plus, bien qu'aucune étude, à notre connaissance, n'ait analysé l'art de la forme brève chez Saviano, ce dernier est un habile conteur, qui a fait ses armes d'écrivain dans la chronique avant de s'illustrer dans le genre de la nouvelle (« La bague⁷⁵⁹ », nouvelle autobiographique traduite en français, et « Super Santos⁷⁶⁰ », sur les rapports entre camorra et football professionnel, sont les plus célèbres). La narration de *Gomorra* ménage donc des effets de dévoilement, au sein de séquences où les compétences herméneutiques du narrateur à décoder les signes dont usent les clans sont mises à l'épreuve. Provisoirement suspendues (« je ne comprenais pas », écrit à plusieurs reprises le narrateur), ces compétences permettent de ménager une révélation. Paradoxalement, alors que les indices de fictionnalité se multiplient au point que la présence du narrateur puisse parfois paraître invraisemblable (comme la célèbre séquence où le narrateur pénètre dans la maison abandonnée de Francesco Schiavone et urine dans sa baignoire) ces séquences narratives contribuent à l'effet général de véridicité. En effet, elles créent, à certains endroits, une tension narrative dont le dénouement participe d'un effet de dévoilement⁷⁶¹.

Cet effet se dégage particulièrement bien d'une séquence dans laquelle le narrateur comprend *a posteriori* la signification d'un signe indéchiffrable qu'il a surpris pendant le procès de Paolo Di Lauro. La narration installe dès le début de l'audience une énigme :

Je n'ai pas quitté Paolo Di Lauro des yeux. Chacun de ses mouvements, chacune de ses grimaces me semblait autoriser des pages entières d'interprétations, alimenter un nouveau dictionnaire, une nouvelle grammaire de gestes. Mais c'est avec son fils que le dialogue m'a

⁷⁵⁸ Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes », *Le Débat*, vol. 6, n° 6, 1980, p. 3-44.

⁷⁵⁹ Roberto Saviano, *Le contraire de la mort suivi de La bague : scènes de la vie napolitaine*, traduit par Vincent Raynaud, Paris, Robert Laffont, 2009, 108 p.

⁷⁶⁰ Roberto Saviano, *Super Santos*, Milano, Corriere della Sera, 2011, 62 p.

⁷⁶¹ Raphaël Baroni, *La tension narrative: suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007, 437 p.

paru étrange. De l'index droit, Vincenzo a désigné l'annulaire de la main gauche, comme pour demander à son père : « Ton alliance ? » Le parrain a passé les mains sur ses tempes et mimé un volant, comme s'il conduisait. Je n'arrivais pas à déchiffrer ses gestes. (*Gomorra*, 202-203)

Vingt-quatre heures plus tard, les autorités découvrent le cadavre atrocement mutilé d'Edoardo La Monica, le traître qui aurait indiqué aux carabinieri la cachette de Di Lauro. La clé de l'énigme reposait sur un jeu de mots : « l'alliance » (« *aniello* ») désignait en réalité le nom d'Aniello la Monica, un aïeul d'Edoardo assassiné des années auparavant par Di Lauro, et dont la famille était nommée d'après lui (les « *anielli* »). Cette circonstance dévoile *a posteriori* le mobile de la dénonciation de Di Lauro par La Monica et le motif de l'assassinat du délateur : Edoardo aurait cherché à se venger de Di Lauro, qui avait assassiné son père, en le dénonçant aux carabinieri, avant d'être lui-même rattrapé par la vengeance de celui auquel il voulait nuire. Ce dénouement permet à Saviano d'épiloguer sur la logique profonde des vengeances mafieuses et de situer le sens des événements auxquels il vient d'assister dans un autre cadre référentiel que celui des institutions :

[C]ette mort atroce a peut-être puni celui qui avait voulu venger une autre mort, vingt ans auparavant, car la vengeance est un plat qui se mange froid, voire glacé, et la délation peut être plus impitoyable qu'une rafale de mitraillette. Quand on a la mémoire longue, très longue. Une mémoire qu'ont en commun les clans qui se sont succédé au pouvoir à Secondigliano comme les gens du quartier sur lequel ils ont régné. Une mémoire fondée sur des rumeurs, des hypothèses et des soupçons, mais qui ne pourra jamais avoir le statut de vérité. Cette vérité qu'on doit inlassablement interpréter, comme un hiéroglyphe dont on a appris qu'il valait mieux ne pas le déchiffrer. (*Gomorra*, 208-209)

Au terme d'un mouvement réflexif, la dernière phrase renvoie l'enquêteur à la tâche qu'il s'est assignée malgré le danger : celle de déchiffrer et d'interpréter, inlassablement, une vérité confuse qui résiste à l'élucidation et dont la découverte pourrait être fatale. Pour produire ses effets de véridicité, le reportage narratif use des mêmes procédés de mise en intrigue que la fiction romanesque, au risque de trahir le pacte de véridicité sur lequel se fonde le reportage, comme nous l'avons déjà vu.

3.2. La saisie oblique du réel par le miroir de l'écriture dans *Les Travaux du Royaume* : une circonscription du chaos ?

La fiction, en revanche, lorsqu'elle est déclarée comme telle, n'a pas forcément vocation à révéler au lecteur la vérité des agissements du crime organisé, contrairement au reportage qui poursuit une visée d'information et d'élucidation. La fiction, pour reprendre une expression d'Emmanuel Bouju sur le roman historique contemporain, travaille des « effet[s] de vérité supérieur[s] ». Ou, pour le dire autrement,

l'expérience du récit de fiction – mise en suspens volontaire de l'incrédulité comme on sait [...] est un *crédit provisoire*, un crédit accordé en connaissance de cause et qui peut être, à chaque instant, retiré. Et surtout, c'est un crédit accordé dans l'espoir d'un *effet de vérité* supérieur, d'une vérité plus profonde [...]⁷⁶².

L'analyse des *Travaux du Royaume*, récit construit comme un itinéraire initiatique qui conduit son héros, Lobo, à récupérer la maîtrise de son art et son autonomie après l'avoir vendue à un Roi qu'il idolâtrait, peut nous permettre de cerner plus précisément ces effets de vérité auxquels prétend la fiction. Les figures du déchiffrement sont très présentes dans *Les Travaux du Royaume*, où l'on a vu plus haut qu'Herrera jouait de façon déceptive avec les conventions du récit d'enquête, en éparpillant les indices au lieu de les réunir⁷⁶³, et en frustrant le lecteur d'une conclusion que le personnage principal refuse de communiquer au lecteur. C'est donc par opposition avec *Gomorra* que nous entendons saisir la singularité de la stratégie narrative des *Travaux du Royaume*. Lobo n'adopte jamais la posture active d'un enquêteur, car c'est d'abord un

⁷⁶² Emmanuel Bouju, « À quoi peut-on accorder crédit ? Quelques remarques sur la littérature et l'histoire », *Entre-Temps*, 13 décembre 2018. En ligne : <https://entre-temps.net/a-quoi-peut-on-accorder-credit-quelques-remarques-sur-la-litterature-et-lhistoire/>, consulté le 1^{er} juin 2019.

⁷⁶³ La clé de l'intrigue policière du roman loge dans deux indices discrets dont l'analyse ne permet pas d'arriver à des conclusions fermes. Le premier, que nous avons évoqué, est le couteau utilisé pour le meurtre du Journaliste, et que le Joailler identifie comme différent de l'arme du premier crime. Le second est la présence dans la Cour rivale d'un homme au costume raffiné dont Lobo a aperçu la photographie dans la bibliothèque du Palais. La vérité du crime ne loge pas dans l'identité du meurtrier : c'est plutôt celle, générale et éternelle, de la manipulation, de la trahison, et de la collusion des intérêts privés des puissants, comme l'indique Lobo : « Voilà une histoire qui mérite d'être chantée, non pas celle que le Roi avait représentée avec panache jusqu'à la fin mais l'autre, celle des masques, de l'égoïsme, de la misère. » (*TR*, 100-101)

personnage naïf qui entrevoit la vérité de l'univers où il a été plongé au terme d'une série de circonstances dont le sens général lui échappe jusqu'au bout.

La clarté, l'évidence et la lisibilité dont parle le texte revêtent, dans cette fable allégorique, des significations qui sont d'abord esthétiques puis morales. Le roman raconte l'apprentissage d'une lucidité qui permettra à l'Artiste de se guérir de l'éblouissement causé par la splendeur factice du Roi. L'apprentissage du chanteur est symbolisé de façon positive, à travers un apprentissage de la lecture, suivi d'une opération de correction de la vision. Grâce aux livres prêtés par le Journaliste, Lobo se familiarise avec la littérature et comprend que les livres offrent à sa vue « une lumière constante » (*TR*, 37). Cette scène permet de développer une réflexion sur la littérature comme lieu à partir duquel il est possible de resignifier le réel et d'accéder à une compréhension plus profonde des choses. On remarque également la présence de dispositifs optiques, comme des « lunettes » données par le Docteur, qui permettent de corriger la myopie du héros et donc de mieux voir le monde. Les lunettes symbolisent l'ajustement progressif du regard de l'Artiste à la réalité du cartel. Elles lui permettent de remplacer l'adoration aveugle qu'il avait pour le Roi par une juste distance éthique, qui lui permet de percevoir l'humanité brute et banale du personnage lorsqu'il est débarrassée des oripeaux de la Cour : « Il vit très précisément le visage du Roi, comme s'il avait eu une loupe, il vit la composition molle de sa peau, d'une constitution aussi précaire que celle de toutes les personnes qui se trouvaient dans ce lieu. » (*TR*, 82)

Le second dispositif optique utilisé par Lobo est celui d'un miroir donné par la Fillette. Cet objet prend une importance considérable sur le plan diégétique, car il lui permet de se repérer dans le Palais, et symbolique, car il livre un peu plus tard la clé de l'apprentissage artistique du chanteur :

Qu'est-ce qu'il y a, là ? Qu'est-ce qu'il y a, là, derrière les murs des choses ?

Eh bien, à vrai dire, il n'y a rien.

Tourner le dos à cette herbe satisfaite et choisir un miroir à soi : le hisser à hauteur des yeux et regarder :

un entrebâillement glacial qui se dérobe, une brève spirale qui demande à être essayée, un secret replié dans ses lumières cachées. Ce miroir peut contenir le monde entier, chaque détail comme un chiffre réversible. Des morceaux et des morceaux d'être qui se bousculent pour lui demander une caresse, une peau toujours différente. (*TR*, 74)

L'allégorie du miroir invite le chanteur à se détourner des choses pour les ressaisir, de façon oblique, à travers un instrument qui les reproduit en miniature, en permettant de les considérer de façon décalée et lucide. Nous avons déjà relevé l'importance du motif de la caresse, contact de surface qui engage une éthique de l'attention et de la tendresse. Le miroir complète ce motif : il fonctionne comme une image supplémentaire du code allégorique auquel Herrera recourt dans son roman et sert à modéliser une éthique d'écriture. Ce n'est pas la plongée dans le réel avec « la lame de l'écriture », comme l'écrivait Saviano, mais le détour du miroir qui intéresse Herrera.

La valeur littéraire du motif du miroir est encore plus évidente si on le rapproche des remarques d'Italo Calvino dans ses célèbres *Leçons américaines*. Dans le chapitre consacré à la « légèreté », Calvino trouve dans le bouclier de Persée (qui réfléchit la tête de la Gorgone) une allégorie du rapport du poète au monde, que nous pouvons facilement rapprocher de l'interprétation que fait Herrera du miroir⁷⁶⁴. L'obliquité et la « légèreté » que permet le miroir seraient, d'après cette perspective, une condition d'exactitude de la parole littéraire. Face aux difficultés que lui pose le monde, Calvino écrit :

Je veux dire qu'il me faut changer d'approche, qu'il me faut considérer le monde selon une autre optique, une autre logique, d'autres moyens de connaissance ou de contrôle. Les images de légèreté que je cherche ne doivent pas, au contact de la réalité présente et future, se laisser dissoudre comme des rêves⁷⁶⁵...

Le miroir joue en somme le rôle du bouclier de la Gorgone. On pourra utilement compléter cette remarque par un autre commentaire d'Emmanuel Bouju dans *Épimodernes*. Nous

⁷⁶⁴ Italo Calvino, *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, traduit par Yves Hersant, Paris, Gallimard, 1989, p. 22-23. Les analogies entre la création littéraire telle que la conçoit Herrera et telle que la conçoit Calvino à partir du mythe de Persée sont si nombreuses qu'elles mériteraient une étude à part et qu'il vaudrait la peine de vérifier si cette lecture a précédé la composition des *Travaux du Royaume*. Calvino rapporte que Persée se sert de la tête de la Gorgone comme d'une arme qui lui permet de pétrifier ses ennemis. À un moment de son initiation, Herrera définit le *corrido* comme « un nom et une arme » capables d'engendrer la terreur : « veille à leur foutre la trouille, oui. » (*TR*, 58). Toujours dans les *Leçons américaines*, Calvino rapporte l'in vraisemblable délicatesse de Persée lorsqu'il dépose la tête de la Gorgone sur un lit d'algues pour l'empêcher d'être souillée par le sable. Herrera, de même, compare le regard de l'artiste sur le monde à une « caresse » sur les choses, une attitude qu'il apprend de la Quelconque dont il tombe amoureux. (*TR*, 71)

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 25-26.

pourrions ainsi suggérer qu'à travers le décalage que permet le miroir, redoublé par l'exclusion de l'artiste du Palais :

la fonction conjointement cognitive et performative de la littérature déplac[e] l'*exactitude* d'Italo Calvino en un lieu propre du littéraire – un lieu d'autorité et d'inconditionnalité, aurait dit Jacques Derrida, une hétérotopie placée à la fois dans et « à l'écart de l'institution » : un lieu où le *crédit* qui lui est accordé contrebalance (ou du moins tente de contrebalancer) le discrédit des institutions sclérosées, des discours vides, des économies inégalitaires ; [...] un lieu où la croyance provisoire dans la puissance du discours littéraire permet (ou du moins tente de permettre) d'envisager autrement la répartition des crédits et des dettes – symboliques, matériels –, et de penser l'avenir hors de la succession des héritages et du ressassement du passé⁷⁶⁶.

Le miroir figurerait donc le lieu artistique d'une autorité retrouvée et d'une inconditionnalité du discours littéraire, capable de produire des effets de vérité supérieurs à n'importe quelle littérature de divulgation.

3.3. Un principe de cohésion textuelle : le « motif dans le tapis »

Cette refiguration du monde par l'écriture est aussi l'enjeu de *Sandokan*, quoique les voies empruntées soient très différentes. Dans un article paru sur le roman de Balestrini *Nous voulons tout* (1971), qui recourt à des procédés stylistiques qui seront réemployés dans *Sandokan*, le critique Carlo Baghetti parle d'un « style difficile⁷⁶⁷ » caractérisé par la raréfaction de la ponctuation, qui oblige le lecteur à reconstruire lui-même le rythme de la narration. Il semble que la *dispositio* invite dans les deux cas le lecteur à lire autrement l'histoire de la mafia pour se déprendre des clichés qui l'entourent. Si l'on s'intéresse au détail du texte, la disposition des phrases et des paragraphes recomposés en « laisses » épiques oblige le lecteur, comme l'écrit Ada Tosatti dans sa thèse consacrée à l'extrémisme de Balestrini, à « matérialiser la voix du

⁷⁶⁶ Emmanuel Bouju, *Épimodernes*, *op. cit.*, p. 170.

⁷⁶⁷ Carlo Baghetti, « Formes et fonctions d'un roman impopulaire : Vogliamo tutto de Nanni Balestrini », *Cahiers d'études romanes*, n° 35. Le peuple. Théories, discours et représentations, décembre 2017, p. 494. En ligne : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/6460>, consulté le 30 mai 2019.

narrateur⁷⁶⁸ » et « à [lui] prêter sa voix, son propre rythme⁷⁶⁹. » La participation active du lecteur est donc sollicitée : il est demandé à celui-ci de dépasser l'illisibilité apparente d'un dispositif textuel qui se veut mimétique du chaos qu'il dénonce, et s'engager dans son déchiffrement. Si nous aurons l'occasion de revenir sur le lien éthique qui se construit avec le lecteur, nous constatons aussi que ce n'est plus l'intrigue narrative qui participe à une modélisation du réel. Plutôt qu'à des effets de dévoilement, Emmanuel Bouju suggère que

la dynamique, voire l'*énergétique* du récit repose davantage sur celle du crédit ou de la croyance accordée, face à l'emprise de la foi pervertie et du secret politique, à la voix énonciatrice et aux moyens mêmes de l'expérimentation littéraire qu'elle conduit – sa légèreté pensive, sa puissance d'expérimentation morale, sa sensibilité aux « liens faibles » susceptibles de surpiquer les déchirures du tissu social⁷⁷⁰.

La lecture des textes de notre corpus exige donc du lecteur qu'il porte son attention sur les moyens de l'expérimentation littéraire, autant sinon plus qu'aux réalités narrées, afin de stimuler l'activité d'interprétation critique.

Lolita Bosch, on l'a vu, agence la pluralité des versions sur l'histoire récente du narcotrafic à partir de témoignages écrits et oraux, mais surtout d'archives picturales ou textuelles sélectionnées en ligne ou dans des textes publiés dans la presse ou en librairie. Ce livre déploie donc une vaste bibliothèque littéraire et archivistique, dont les multiples entrées recomposent, à la façon d'une mosaïque, les données d'un savoir essentiellement *livresque* sur les réalités et les représentations du narcotrafic au Mexique. Si nous pensons comme Florence Olivier que l'oralité joue un rôle très important dans le texte, à cause de l'agencement presque musical des phrases et la composition rythmique, elle nous semble cependant moins mise en jeu ici que « l'écriture ». Comme l'écrit en effet Lolita Bosch à la fin du livre, « ceci » – son livre – « est la narration du monde que nous avons écrit pour pouvoir l'habiter⁷⁷¹. » (*Campos*, 257, nous soulignons) L'écriture est ici comprise en tant que tâche – « écrire » est le métier de la narratrice – mais aussi en tant qu'institution réunissant des corps de métier impliqués dans la dénonciation de la violence.

⁷⁶⁸ Ada Tosatti, « L'extrémisme littéraire et politique pendant les années soixante-dix. Le cas exemplaire de Nanni Balestrini », Thèse de doctorat en études italiennes, Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, 2011, f. 98.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, f. 99.

⁷⁷⁰ Emmanuel Bouju, *Épimodernes*, *op. cit.*, p. 175.

⁷⁷¹ « ésta es la narración del mundo que hemos escrito para habitarlo. »

Journalistes, écrivains, historiens, sociologues et éditeurs, lecteurs, jouent ensemble un rôle de réflexion et de mise en débat des problèmes publics, et auquel le lecteur est invité à prendre part. Dans sa tentative de récapitulation d'un récit collectif qui épuiserait, en les résumant, l'intégralité des versions possibles du « grand récit » de la guerre contre la drogue, Lolita Bosch insiste sur la puissance de liaison que permet le travail collectif de l'écriture, de la lecture et du commentaire. Dans l'introduction du chapitre « *La verdad* » [La vérité], elle détaille sa méthode à partir de l'exemple des tatouages de la mafia russe, qu'elle décrit comme un langage codé qui recèle la clé des existences individuelles des membres de cette organisation. « Chaque petit détail dessiné sur leurs corps sont des pistes, des souvenirs, des nostalgies, des dettes que nous pouvons / devons apprendre à lire⁷⁷². » (*Campos*, 148) Dans le roman, les portraits des narcotrafiquants, les extraits de journaux et de *corridos*, de déclarations publiques, etc. fonctionnent, à l'exemple de ces tatouages, comme autant de signes d'un puzzle qu'il appartient aux lecteurs de reconstituer, dans un effort d'interprétation sans cesse recommencé.

La thématique transversale de « l'illisible » nous permet donc d'interroger le rapport entre la complexité des situations sociales représentées et la complexité des styles et des modes d'énonciation qui permettent d'en rendre compte, surtout dans les textes de fiction. On pourrait dire des textes mexicains et italiens ce qu'Alison James dit d'Emmanuel Carrère : ce dernier fait état dans ses enquêtes de la désorientation qu'engendre chez lui la rencontre de figures énigmatiques et opaques, mais ajoute que cette désorientation est la condition qui lui permet d'« entrevoir les possibilités cognitives, éthiques, et politiques de la fiction – d'une fiction qui serait peut-être capable de nous délivrer de notre perplexité face à une Histoire trop présente⁷⁷³. »

Raphaël Baroni souligne également l'importance esthétique et cognitive de la discordance narrative, puisqu'elle permet de

mettre en scène, d'une part, l'incertitude du futur tissé de projet, d'espairs ou de craintes et, d'autre part, l'aspect sous-déterminé de notre rapport au monde ; dans cette dernière variante, l'intrigue souligne (malgré nos diagnostics incessants) notre incapacité à lire les pensées d'autrui, à saisir les intentions cachées derrière les gestes, à comprendre les

⁷⁷² « *Cada pequeño detalle dibujado en sus cuerpos son pistas, recuerdos, nostalgias, deudas que podemos / debemos aprender a leer.* »

⁷⁷³ Alison James, *op. cit.*, p. 323.

événements dans lesquels nous sommes enchevêtrés, à ressaisir un passé irrémédiablement opaque⁷⁷⁴.

Dans son commentaire de *Contrabando*, Cathy Fourez propose une analyse similaire : si « l'écrivain recompose [les témoignages] dans l'annihilation du signifié et dans l'instabilité de la locution », c'est « pour tenter d'expliquer le sujet qui vit dans et avec la "narco-violence"⁷⁷⁵ ». Ainsi, la façon dont ces sujets relatent leur propre expérience est analogue à la violence qu'ils subissent. Leurs voix « bégaiement », puis « se relaient, s'entrecourent, se percutent, écorchées et secouées de sanglots, dans une frénésie esthétique du montage narratif⁷⁷⁶. » Le choix de la forme du journal, entrecoupée de notes, de transcriptions sans recherche formelle apparente, crée l'effet d'une discordance, même si cela ne suppose pas pour autant le renoncement à toute complétude formelle.

Cathy Fourez relève ainsi les deux principes de liaison textuelle et narrative ménagés dans *Contrabando*. Le premier est la figure de l'anadiplose, principe de reprise et de continuité mélodique, dont nous avons déjà parlé. Le second jaillit de la figure du *nopal*, située dans le récit que fait la mère du narrateur des noces du narcotrafiquant Valente Armenta. Ces noces devaient sceller l'alliance de deux familles mafieuses, mais furent interrompues par l'arrivée des policiers, précipitant la fuite du criminel. Cathy Fourez remarque que l'analogie entre ces familles et les ramifications du *nopal* évoque l'enchevêtrement des familles liées ensemble par le crime. Cette figure renvoie également au caractère incertain des relations entre le monde du crime et le monde extérieur :

Les gens et les parentèles, c'est comme les racines des chênes, qui poussent et qui grandissent, se touchent sous la terre et se rejoignent. Ils sont comme les épais nopals. Tu ne sais pas où se termine un nopal et où commence l'autre. C'est comme ça que les gens se mélangent⁷⁷⁷.
(*Contrabando*, 106)

⁷⁷⁴ Raphaël Baroni, *La tension narrative*, op.cit., p. 406.

⁷⁷⁵ Cathy Fourez, *Scènes et corps de la cruelle démesure*, op. cit., p. 322-323.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 324.

⁷⁷⁷ « *Las gentes y las parentelas son como las raíces de los encinos, que crecen y crecen y se tocan debajo de la tierra y se juntan. Son como las nopales tupidas. Uno no sabe dónde acaba un nopal y dónde empieza el otro. Así se mezcla la gente.* »

On remarque aussi que l'épisode des noces de Valente Armenta rassemble la plupart des personnages qu'on trouvera mentionnés dans d'autres fragments du récit. Les fragments narratifs, les bribes de *corridos* et de rumeurs, permettent au lecteur attentif de reconstruire tout un arbre généalogique liant les deux familles de propriétaires terriens impliquées dans des affaires criminelles de Santa Rosa : la famille Armenta, située dans le *rancho* d'El Rosedal, et la famille Fonseca, un clan d'*outsiders* venus de Culiacán, installés dans le ranch de El Edén, et dont l'histoire fournira à Hugo la trame de son scénario de film. Ainsi se dégage, mais de manière secrète, sous la dispersion du journal, un second principe de cohésion formelle qui adopte la forme dissimulée du « motif dans le tapis », pour reprendre l'expression consacrée d'Henry James⁷⁷⁸.

Conclusion

« L'illisible » est l'image que nous avons employée pour parler d'un sentiment de brouillage des catégories, d'incertitude et d'ambiguïté qui caractérise les contextes criminels. Mais nous avons aussi vu qu'il pouvait s'agir d'un lieu commun, créé et entretenu par la communication politique et médiatique, et qu'il se donnait donc non seulement comme expérience à traduire, mais comme horizon à dépasser. À partir d'un questionnement sur le lexique de la criminalité et la violence, sur les brouillages qu'il pouvait induire, et sur ses usages médiatiques et littéraires, nous avons déplacé la réflexion sur la figuration littéraire des zones d'indétermination où opère le crime organisé. Nous avons mis au jour les procédés d'une thématization de l'illisible et d'une symbolisation de ce phénomène par la métaphore. Nous avons ensuite indiqué comment la réflexion se développait sur le plan de la composition narrative et textuelle, en montrant comment certaines œuvres s'efforçaient de restaurer une lisibilité du monde représenté, à travers des configurations narratives parfois déroutantes.

⁷⁷⁸ Henry James, *Le motif dans le tapis*, traduit par Pierre Fontaney, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2017, 96 p. Dans cette célèbre nouvelle, qui a fortement inspiré les théories modernes de la lecture, un écrivain connu invite l'un de ses critiques admiratifs à déceler dans son œuvre romanesque le secret qu'elle recèle, à la manière, dit-il, d'un « motif » ou d'une « figure » tissée dans un tapis persan. La mort de l'auteur laisse les lecteurs se débattre avec cette quête. L'existence du motif dans le tapis n'est donc jamais démontrée – sans doute s'agissait-il même d'un canular – mais la leçon du récit porte sur la lecture, dont la finalité est d'être une activité interprétative continuellement relancée, une quête infinie du sens dont la finalité réside en elle-même.

À travers la figure de « l'illisible », nous avons aussi voulu montrer comment les œuvres du corpus amorçaient une réflexion sur la responsabilité du langage littéraire, souvent conçu dans une opposition, probablement à discuter, entre langage littéraire d'une part, langage médiatique et politique d'autre part. Nous avons aussi voulu mettre en évidence la réflexion que ce corpus propose sur les formes de la violence et du pouvoir, à partir d'une figuration des lieux où les catégories traditionnelles se brouillent, au point de devenir indistinctes. En manifestant des « zones grises » où l'expérience du lecteur est susceptible de se reconnaître, la littérature fait ainsi émerger, selon nous, une intelligibilité du pouvoir criminel, même si c'est sous forme d'allusions, de fragments et de bribes. Cependant, notre analyse n'a pas encore fait la part du silence imposé aux témoins et aux victimes par l'organisation criminelle. Cette problématique du silence imposé et de ses éventuels contournements fera l'objet du prochain chapitre.

Chapitre 6. « L’indicible », ou la littérature aux prises avec le silence

Introduction

Pour l’anthropologue Deborah Puccio-Den, ce qui distingue les crimes mafieux d’autres délits est le silence qui interdit leur divulgation : « Les meurtres mafieux ne sont ni avoués par le coupable ou ses complices ni dénoncés par la victime ou ses proches. Même si leurs commanditaires sont connus de tous, leurs noms ne circulent que par la voie du “comméragé”⁷⁷⁹. » La force de la mafia en Italie repose, on le sait, sur l’*omertà*, l’obligation du silence qui permet à l’organisation de protéger ses activités et qui garantit son impunité. Les problématiques politiques et morales qui se rattachent à l’*omertà* sont nombreuses et résistent aux schématisations simplistes. Nous les avons déjà évoquées à propos de l’attitude des personnages romanesques face à la violence : comment faire la part du silence contraint et de la complicité, de ce qui relève de la terreur imposée d’en haut et de ce qui relève d’un *habitus* ou d’une culture intériorisée ?

Dans un ouvrage paru en anglais, *Mafiacraft*, Deborah Puccio-Den extrait la question mafieuse du plan de l’existence institutionnelle de cette société du crime, où elle a longtemps été située, et propose de la déplacer sur un plan phénoménologique, en faisant l’hypothèse que « la Mafia n’est pas un fait social stable mais un événement cognitif modelé par des actions de silence⁷⁸⁰ » Ce qui intéresse Deborah Puccio-Den, ce sont donc les interactions sociales qui prennent forme en régime d’*omertà*, entre parole sous contrainte et silence imposé. Cette dimension de l’expérience quotidienne est signalée par d’autres ouvrages. Dans son enquête sur la commune de Badigarato au Mexique, Adèle Blazquez explique que bien qu’elle n’ait jamais été confrontée directement au narcotraffic, l’appréhension de celui-ci – qui restait l’objet principal

⁷⁷⁹ Deborah Puccio-Den, « Juger la mafia », *loc. cit.*, p. 20.

⁷⁸⁰ « *the Mafia is not a stable social fact but a cognitive event shaped by actions of silence* ». Deborah Puccio-Den, *Mafiacraft*, Chicago, University of Chicago Press, 2021, 294 p. Présentation de l’éditeur disponible en ligne : <https://www.ehess.fr/fr/ouvrage/mafiacraft>, consulté le 13 mars 2022.

de son enquête – est d’abord passée par l’apprentissage des normes implicites qui régissaient ce qu’elle avait le droit de dire ou de ne pas dire, et avec quels interlocuteurs. Elle fait ainsi état des contraintes pesant sur l’énonciation du narcotrafic et des paradoxes inhérents à ces discours. Elle relève, par exemple, la facilité avec laquelle la commune de Badigarato construit sa réputation à partir du narcotrafic et de la figure d’El Chapo, natif de cette commune, alors qu’existe par ailleurs une *omertà* autour des malversations et des trafics locaux gérés par des criminels. La communication avec les habitants de Badigarato, écrit-elle, s’établit ainsi en fonction « des accords plus ou moins tacites avec [s]es interlocuteurs et interlocutrices, accords qui circonscrivent ce dont [elle] peu[t] rendre compte⁷⁸¹. »

À propos de contextes sociaux différents, les autrices de ces deux enquêtes posent des questions similaires : quelle est l’économie du silence ? Comment écrire avec le silence ? Quelle place peut occuper dans cette fabrique collective du silence celui qui veut en rendre compte ? Quels risques court-il et fait-il courir à d’autres ? Quelles transmissions, en somme, sont possibles ici ? S’il s’agit, dans l’enquête sociologique et anthropologique, de questions de méthodologie et de déontologie, ces interrogations ne sont pas sans incidence sur la création littéraire. En effet, parce qu’ils approchent une matière sensible, les auteurs de notre corpus peuvent parfois être amenés à dissimuler certaines informations par précaution. Dans les romans qui documentent l’actualité du crime, parfois à partir de sources pouvant être menacées, des contraintes juridiques peuvent peser sur l’énonciation littéraire : « J’ai brouillé et distordu les épisodes susceptibles de poursuites pénales dont j’ai eu connaissance », écrit Walter Siti à la fin de *Résister ne sert à rien* ; « telle était de toute manière la condition que je devais accepter si je voulais que ces épisodes me soient racontés. » (*Résister*, 297) On remarque qu’ici, le pacte de lecture se règle sur l’accord préalable entre l’auteur et ses sources, sans lequel le récit n’aurait même pas été possible.

Dans le récit de fiction, supposé affranchi des contraintes du témoignage et de l’enquête⁷⁸², et supposé pouvoir combler ces contraintes par la licence de l’imagination, la thématique de

⁷⁸¹ Adèle Blazquez, « Ethnographie d’un contexte violent (Sinaloa, Mexique). L’immanence de l’enquête », *Monde Commun*, n° 1, 2018, p. 204.

⁷⁸² Deux raisons peuvent expliquer cela : le relâchement de la censure et la dépénalisation de la fiction à caractère politique au Mexique et en Italie permettent à de nombreux auteurs de mentionner, sans courir de risques, les collusions politico-mafieuses. Nous avons vu que l’économie morale des sociétés italiennes et mexicaines reposait sur une défiance vis-à-vis de la classe politique, étayée par la vaste documentation juridique et journalistique, mais aussi qu’elle admettait, paradoxalement, et dans une certaine mesure, la fraude et le crime comme des moyens de

l'indicible réapparaît sur un autre plan, grâce au déplacement des enjeux narratifs du roman de *detection*. L'enjeu de l'enquête criminelle, s'agissant de crimes mafieux, est souvent décalé par rapport à un roman d'enquête traditionnel : il ne s'agit pas forcément d'identifier l'auteur ou le commanditaire d'un crime, dont le coupable est de toute façon connu d'avance ; la question est plutôt de savoir comment produire publiquement les témoignages et les preuves qui permettront de le condamner. Pour les personnages et les narrateurs qui s'emploient à cette tâche, cela implique de contourner le silence qui protège les mandataires et les exécutants du crime. Or, cette entreprise n'est pas sans risque, ni pour l'enquêteur, ni pour les informateurs qui choisissent de lui faire confiance, comme on le verra dans les exemples ci-dessous.

L'intrigue du *Jour de la chouette* fait particulièrement bien ressortir la problématique de l'articulation entre littérature et *omertà*⁷⁸³. Le récit commence avec l'assassinat commis en plein jour du directeur d'une entreprise de construction nommé Salvatore Colasberna, alors qu'il allait monter dans un autobus. La scène est suivie de la fuite silencieuse des passagers, témoins du crime, qui espèrent échapper par ce moyen aux interrogatoires de la police. À partir de l'arrivée du capitaine Bellodi, le récit accompagne la collecte de témoignages susceptibles d'incriminer le chef de la *cosca* locale, don Mariano. Toutes les pistes pointent vers lui, malgré les efforts des fonctionnaires de police et de la presse pour détourner l'enquête de Bellodi vers la thèse du crime passionnel. Le récit de l'enquête policière devient alors celui d'un récit des ruses, parfois à la frontière de la légalité, que le capitaine Bellodi est contraint d'employer pour faire parler les témoins et contourner la loi du silence. L'une des scènes les plus remarquables, située au centre du roman, est le double interrogatoire de deux complices que le capitaine parvient à faire avouer, grâce à la mise en scène que permet la position de deux fenêtres en vis-à-vis, puis à l'exhibition d'un faux procès-verbal, qui fait croire à l'un des criminels que l'autre a parlé contre lui. Tout en participant

réussir socialement. Le succès des romans qui abordent l'histoire secrète des relations politico-mafieuses peut aussi s'expliquer par la séduction du récit-enquête. Enfin, trafic de drogues, malversations et corruption sont des thèmes désormais bien explorés par le journalisme, au point d'être changés en lieux communs nationaux. Une autre explication tient au fait que les romans de fiction circulent sur des canaux très différents des reportages d'investigation. Au Mexique et en Italie, ce sont les reporters de la presse locale qui sont les plus menacés par les mafias et les autorités complices, parce que les affaires qu'ils traitent touchent un public directement concerné par leur divulgation. Un roman de fiction inspiré de faits de corruption et publié par une grande maison d'édition n'est pas considéré comme une menace directe. Bien plus souvent, de tels ouvrages, comme *Gomorra*, ont plutôt été accusés de donner une mauvaise image du pays.

⁷⁸³ Leonardo Sciascia, *Le jour de la chouette*, traduit par Juliette Bertrand, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2015.

à la construction d'une tension dramatique typique du récit d'enquête, cette scène de manipulation comporte aussi plusieurs niveaux de lecture très bien analysés par la préface de Mario Fusco pour l'édition française chez Flammarion. Elle fait d'abord réfléchir aux limites légales de la contrainte, de la manipulation et de la ruse par des représentants de la force publique. Or, il s'agit là d'une question qui hante constamment Bellodi : en fin connaisseur de l'histoire de la Sicile et des répressions politiques qui y eurent lieu depuis l'Unification, il répugne à recourir à la contrainte et se désole de paraître, aux yeux de ses administrés, comme « le chien de la loi » qu'ils redoutent tant. Mais Bellodi est aussi un lettré, et la scène est aussi porteuse d'une réflexion littéraire, puisqu'elle invite à réfléchir sur le rôle que peut jouer le faux et le simulacre dans la mise au jour du vrai.

Entravé par l'*omertà*, l'incompétence comique de ses collègues et la méfiance séculaire des Siciliens pour l'autorité qu'il représente, le capitaine Bellodi est finalement défait par une machination politico-médiatique orchestrée depuis le gouvernement. Cependant, même s'il n'aura pu mener le coupable devant les tribunaux, Bellodi aura entre-temps définitivement résolu l'enquête grâce à la confession capitale d'un professionnel de la délation surnommé Parinieddù. Mais ce dernier est assassiné par la mafia en châtement de son « infamie » et sa dénonciation écrite reste lettre morte. Bellodi, à qui l'informateur avait donné sa confiance, restera hanté par la colère, la culpabilité et la tristesse de ne pas avoir réussi à le protéger.

En mettant en récit les forces qui s'opposent à l'identification publique et la traduction en justice des coupables par un représentant intègre de l'État – mais un État qui participe aussi activement au déni de la mafia comme société criminelle organisée – Sciascia formule une dénonciation politique des institutions italiennes et traduit la complexité de l'économie du silence en Sicile. Mais son récit peut aussi se lire comme une variation, doublée d'une réflexion, sur l'« antagonisme » séculaire entre « politique du secret » et « élucidation romanesque »⁷⁸⁴. Sur ce modèle, nous voudrions étudier les façons dont l'articulation entre littérature et silence se présente dans les récits du corpus : quels liens peut-on établir entre l'économie du récit romanesque et l'économie du « secret » à laquelle elle se confronte ? Nous pourrions ainsi réfléchir aux contraintes avec lesquelles l'écrivain doit jouer pour restituer le sens de la scène du crime, mais aussi pour en éclairer les coulisses. Nous partirons d'un relevé des situations narratives et

⁷⁸⁴ Termes que nous empruntons à Emmanuel Bouju, « Le *Credit Crunch* de la démocratie », *op. cit.*, p. 90.

des figures qui nous semblent avoir trait à ce que nous appelons ici « l'indicible », en jouant de la polysémie de ce terme. En tordant quelque peu le sens de ce mot, nous ne parlons pas ici de « l'indicible » au sens d'« inexprimable » ou d'« ineffable », mais plutôt de ce qui ne peut pas être dit, ce qui fait l'objet d'une censure ou d'un interdit. Nous verrons d'abord comment sont mises en scène les contraintes qui pèsent sur le témoignage et la divulgation des délits et des complicités criminelles : occultation des preuves, manipulations de la presse, mensonges institutionnels, mais aussi des formes plus subtiles de fabrique du silence autour des délits. Nous verrons alors comment cette thématique se déporte au niveau d'une stylistique de l'allusion, entre autres manières de faire jouer le « savoir » critique de l'écriture contre la contrainte exercée par le « pouvoir » criminel qu'elle dénonce⁷⁸⁵. Quelle poétique du récit s'invente à partir des contraintes sur la parole, fondée sur les figures de l'allusion, du détour ou de l'ellipse ? Nous verrons enfin que parole et silence ne constituent pas seulement un thème, mais une donnée qui peut être intégrée de façon réflexive à la fabrique du récit, en programmant une dramaturgie de l'écriture comme lutte contre le silence. Nous voudrions décrire, à partir de là, quels effets de reconnaissance et de dévoilement découlent de la mise en scène de « l'indicible » et comment ces effets permettent de construire une réflexion sur l'engagement politique des textes, que nous prolongerons en troisième partie.

⁷⁸⁵ Dans certains contextes, la fiction ne semble même pas suffire à protéger l'auteur de certaines représailles, comme l'observe Leonardo Sciascia dans la postface de son premier roman policier, *Le Jour de la chouette* (1961). Conscient de s'attaquer à une matière sensible – les collusions entre les *cosche* les plus influentes de la mafia sicilienne et la classe politique italienne, Sciascia affirmait sans ambages avoir réduit la taille de son récit pour se prémunir de la susceptibilité des personnes qui pourraient se sentir mises en cause : « [...] j'ai mis toute une année de travail, d'un été à l'autre, pour raccourcir ce récit [...]. Le résultat auquel ce travail de coupure tendait à arriver, bien plutôt qu'à donner de la mesure, de la concentration et du rythme à mon récit, c'était de parer les révoltes éventuelles de ceux qui eussent pu se considérer plus ou moins directement atteints par mon récit. On n'ignore pas qu'en Italie il ne faut pas jouer avec le feu ; qu'on imagine ce qu'il en est quand on ne désire pas jouer, mais parler sérieusement. [...] Je ne me sens pas l'héroïsme de défier, de propos délibéré, des imputations de diffamation et d'outrage au gouvernement. C'est pourquoi, lorsque je me suis aperçu que mon imagination ne tenait pas suffisamment compte des limites imposées par les lois, et plus encore que par les lois, par la susceptibilité de ceux qui sont chargés de faire respecter ces lois, j'ai commencé à supprimer, supprimer, supprimer. » La défense de Sciascia est à double tranchant, puisque sous couvert de professer le respect des lois et de l'État, sa « Note » dénonce, par la prétérition, les agissements de ceux qui instrumentalisent les lois et les détournent dans leur propre intérêt. Sciascia fait ainsi de la fiction le moyen de parler sérieusement de ce dont, à l'époque, on ne parle pas : l'existence de la mafia faisait en effet l'objet d'un déni global de la classe politique italienne, que Sciascia dénonce plusieurs fois dans le livre en juxtaposant les discours mensongers de la classe politique italienne à la réalité concrète des faits sur lesquels enquête le capitaine Bellodi, ignorant des machinations ourdies en haut lieu pour faire échouer son enquête. Leonardo Sciascia, *Le jour de la chouette*, *op. cit.*, p. 175-176.

1. Bouches closes et langue de bois : entre secrets et mensonges

1.1. La règle d'or du silence

Le silence imposé aux témoins, aux complices et aux victimes est le thème le plus évident des récits sur la mafia. Les manières qu'ont nos récits de figurer une parole sous séquestre, contrainte ou mise au secret, sont si nombreuses qu'il est difficile d'en dresser une typologie. Les manières de mettre en scène l'omertà sont néanmoins multiples. Dans un premier cas, c'est le silence imposé par la terreur, l'interdiction de divulguer les noms sous peine de torture et de mort, qui est mis en avant. Le récit a alors tendance à se focaliser sur ceux qui bravent l'interdit, au risque de leur vie, comme Peppino Impastato dans *Les cent pas*, ou comme le narrateur de *Gomorra* bravant l'omertà et donnant les noms des camorristes.

Dans un autre cas, le silence découle du respect des règles d'honneur qui soudent l'organisation criminelle. Le récit tend alors à renverser les rôles, en héroïsant les personnages qui gardent le silence malgré les contraintes et les tentations. Calaciura s'inspire d'un impressionnant fait divers des Maxiproces pour évoquer, dans *Malacarne*, le respect forcené du code d'honneur de l'omertà par certains mafieux :

[il] se cousait la bouche , avec ses moignons habiles, au moyen d'une aiguille taillée dans un os de poulet et le fil du point de croix enlevé à son uniforme de prisonnier.

Ce n'étaient pas les formes étranges de sa folie, monsieur le juge, mais le message très clair qu'il nous adressait, à nous qui l'observions au milieu du public, comme quoi il ne parlerait jamais. Jamais, même s'il l'eût voulu. (*Malacarne*, 86)

L'obligation du silence, si bien intériorisée par le personnage qu'elle ne relève même plus de sa volonté, s'insère dans un système de valeurs fixe, circonscrit par une axiologie et un vocabulaire précis. Dans le système de valeurs qu'on attribue à la mafia, par exemple, l'*infamie* est le terme réservé aux traîtres et surtout aux « repentis » qui collaborent avec la justice. Certains textes italiens du corpus font explicitement référence à ce système de valeurs. Dans *Gomorra*, Saviano rapporte par exemple cette phrase du chef criminel Francesco Schiavone : « La vie place toujours sur notre route ce que nous méritons. Sur celle de ces soi-disant repentis, elle a mis de la boue. Comme pour les porcs ! » (*Gomorra*, 317)

Dans le système de valeurs manichéen du *corrido de contrabando* traditionnel, dont Rascón Banda et Herrera rappellent qu'ils font l'objet d'une censure de la part du gouvernement⁷⁸⁶, la trahison du camarade ou du chef est le crime capital. La mort est le châtement réservé au délateur (qu'on appelle le « *soplón* » ou le « *dedo* »), comme l'édicte la loi symbolique du *corrido* : « *la traición y el contrabando son cosas incompatibles* » [la trahison et la contrebande sont des choses inconciliables]. Le *soplón*, comme l'observent certains spécialistes du *narcocorrido*, n'est pas uniquement une figure imposée de ce genre, mais une véritable fonction narrative. Son rôle est parfois de précipiter la chute tragique du héros, pour faire rejaillir, par opposition, la vertu de celui-ci. Comme le montre Eric Lara, le *corrido* permet parfois la mise en scène d'une sorte de justice poétique, puisque le traître est souvent voué à trouver lui-même une mort sordide, sous les balles des autorités ou bien des alliés de celui qu'il a trahi⁷⁸⁷.

Dans *Les Travaux du Royaume*, Lobo applique rigoureusement ces conventions lorsqu'il rédige ses propres chansons pour la Cour.

Le salaud était un traître, mais il ignorait que les autres le savaient. [...] Quand l'homme aux deux visages était allé voir ses chefs, ce poison que le Docteur avait glissé dans son ventre explosa comme prévu et tous tombèrent sans gloire. » (TR, 32-33)

Lobo trouve sa place dans l'économie du Palais non seulement parce qu'il célèbre les codes de ce milieu, mais parce qu'il apprend à observer la loi du silence lorsqu'il travaille pour le compte du Roi : « Il ne fallait pas non plus mentionner le Roi, bien entendu, lorsqu'il écrivait certains documents pour des petits travaux qui requéraient que l'on trace quelques mots. » (TR, 33) Le parallèle est d'ailleurs frappant avec le deuxième roman de l'auteur, *Signes qui précéderont la fin du monde*. Son héroïne, chargée d'un paquet qui lui a été confié par le chef d'une mafia locale, vit

⁷⁸⁶ C'est sous le titre de *Corridos prohibidos* [corridos interdits] que les *Tigres del Norte* ont fait connaître dans tout le Mexique cette tradition musicale populaire d'abord interdite de diffusion à la radio mais largement propagée par les fréquences clandestines et les disques pirates. La poétique romanesque de Herrera et de Rascón Banda, comme nous aurons l'occasion d'y revenir en troisième partie, se joue aussi dans ce rapport intertextuel que leur écriture tisse avec cette musique marginale, interdite, dont l'authenticité est aujourd'hui menacée de récupération commerciale.

⁷⁸⁷ Eric Lara, « *Salieron de San Isidro... El corrido, el narcocorrido y tres de sus categorías de análisis: el hombre, la mujer y el soplón. Un acercamiento etnográfico* », *Revista de humanidades: Tecnológico de Monterrey*, n° 15, 2003, p. 209-230.

aussi dans un monde régi par l'obligation du silence, et comme Lobo, elle se fait respecter pour sa discrétion :

On ne fouille pas sous les jupons des autres.

On ne pose pas de questions sur les colis des autres.

On ne choisit pas les messages que l'on transmet et ceux qu'on laisse pourrir sur place.

On est la porte, et non la personne qui emprunte la porte.

Voilà les règles qu'elle observait et c'est pour cela qu'au Village elle était respectée⁷⁸⁸.

La frontière est cependant très floue entre respect des codes d'honneur et simple instinct de survie. Lobo croit respecter des règles d'honneur auxquelles il souscrit entièrement. Mais il sait, comme Makina, que le châtement réservé aux traîtres qui divulguent les secrets de l'organisation ou bien aux témoins qui les surprennent, renvoie d'abord à une réalité sordide que peut difficilement racheter la poésie du *corrido* ou le romantisme des histoires criminelles. Dans *Gomorra*, Saviano le démontre en vidant l'omertà de son contenu romantique. Saviano rappelle que l'omertà qui dérive du lien associatif et de l'intimidation est d'abord un instrument de contrôle, et qu'il ne sert à rien d'autre qu'à protéger les intérêts de l'organisation. Le corps mutilé d'Edoardo la Monica, dont nous avons commenté la description au chapitre 4, est là pour rappeler au lecteur que l'omertà est l'une des formes politiques les plus efficaces de la terreur et qu'elle a bien peu à voir avec l'honneur.

Nous avons affaire à des textes où les figures criminelles défendent par la terreur l'exclusivité de leur prétention au pouvoir, en faisant taire toutes les voix discordantes. Dans *Les Travaux du Royaume*, la parole interdite n'est pas seulement la parole traîtresse du *soplón* mais aussi la parole offensante de lèse-majesté : aussitôt proférée, elle est punie de mort. On retrouve encore cette idée dans la scène liminaire des *Travaux du Royaume*, l'ivrogne disant au Roi qu'il est au courant de son « secret » :

– Vous, je vous connais. J'ai entendu ce qu'on dit.

– Ah bon ? Et qu'est-ce qu'on dit ? [...]

– Je ne parle pas de vos affaires, tout le monde est au courant de ça... Je parle de ce que vous savez. (*TR*, 15)

⁷⁸⁸ Yuri Herrera, « Signes qui précéderont la fin du monde », *Le Royaume, le Soleil et la Mort : Trilogie de la frontière*, traduit par Laura Alcoba, Gallimard, 2016, p. 115-116.

« Ce que vous savez », comme Lobo sera plus tard amené à le découvrir, c'est la rumeur de la stérilité du Roi et de sa possible impuissance sexuelle, une tare que le Roi cherche à tout prix à étouffer. La sanction est immédiate : « Eh bien, non, moi, je ne crois pas que tu aies entendu quelque chose. Et tu sais pourquoi ? Parce que les morts sont durs d'oreille. » (*TR*, 15-16) La seule mention de l'existence du secret (et non sa divulgation, puisque le lecteur ne sait pas encore de quoi il s'agit) justifie la mise à mort.

1.2. Commérages

Le thème de l'*omertà* se complexifie lorsque leurs auteurs se penchent sur l'économie des relations quotidiennes. Le narrateur de *Sandokan* s'intéresse beaucoup aux modalités de la circulation de la parole dans son village, révélatrice des attitudes sociales à l'égard des crimes mafieux. L'*omertà* n'impose pas de ne jamais parler des crimes mafieux, mais interdit seulement d'en parler à la presse ou de témoigner contre la mafia à un procès. Dans le village, en revanche, la parole se déploie très librement autour des crimes commis. C'est dans les salons de coiffure que circulent le mieux les nouvelles des clans, *via* les canaux informels de la rumeur et du commérage que le narrateur rebaptise « télécoiffe » en référence aux salons de coiffure. C'est presque une poésie des rumeurs et des commérages quotidiens que font entendre *Sandokan* et *Contrabando*, surtout lorsqu'ils évoquent les conversations des femmes autour des affaires criminelles des uns et des autres. Cette parole libre et décomplexée suscite aussi, parfois, de la peur, comme nous l'avons vu au moment lorsque le narrateur prend conscience du fait que tout le monde autour de lui, même les enfants, connaît les commanditaires des meurtres et ses mobiles :

quand j'ai vu ce mort le premier vrai mort que j'ai vu de près et ensuite quand mon ami Gianni m'a raconté pourquoi ils l'ont tué et toutes ces choses-là ce Gianni il a onze ans comme moi mais lui il sait déjà tout car il en entend toujours parler à la maison (*Sandokan*, 57)

Les paroles indiscretes peuvent être dangereuses dans d'autres contextes. Au détour d'une conversation des plus banales dans un café où le narrateur est serveur, une question anodine sur la signification du mot « zénith », que les personnages viennent d'entendre à la télévision, entraîne une révélation accidentelle et potentiellement dangereuse pour le narrateur. Le narrateur, qui a entendu malgré lui un secret, est alors obligé de feindre l'indifférence pour éviter les représailles :

il y avait un de ces programmes télé scientifiques qu'on donne l'après-midi ils étaient en train de parler de l'éclipse de soleil qu'il devait y avoir quelques heures après l'éclipse va rejoindre le zénith quand en Italie il sera trois heures et demi mais elle sera visible seulement de disait la voix pendant qu'il y avait des images d'étoiles et de planètes à l'écran à ce moment-là un des garçons se tourne vers moi et me demande ce que veut dire zénith la coke est en train d'agir il a le visage blanc le regard halluciné je ne réfléchis même pas à pourquoi ça l'intéresse et je lui dis que le zénith c'est le point le plus haut où se trouve le soleil quand il est vertical au-dessus de nous ou un truc du genre lui ne m'écoute même pas il regarde l'autre type et il dit ah c'est comme cette boîte où je dois aller chercher ce soir cette poufiasse pour l'amener chez Vincenzone puis il fait hou il s'arrête effrayé il me regarde de travers il sait que je sais que Vincenzone est recherché par la police moi je fais semblant de ne pas avoir entendu je me mets à laver les tasses et les deux s'en vont sans même me saluer (*Sandokan*, 29)

Une banale homonymie entre un mot du commun, « zénith », et le nom de la cache d'un criminel recherché, introduit dans la communication courante une défiance. Toutes ces scènes font entrevoir l'habitus d'une cohabitation quotidienne avec la criminalité, entre banalisation du meurtre par le commérage et contrôle insidieux sur les individus.

Nous avons déjà vu, au chapitre 4, comment l'indifférence apprise comme stratégie de survie devant la violence se cristallise en *habitus*, en forme de vie, ce qui participe d'une dislocation du lien social et, avec le temps, d'un dédain pour le sort des victimes. *L'omertà*, dans le discours du narrateur, prolonge aussi l'habitus rural :

ça c'est un autre truc de mon village on a toujours fait et on fait toujours plein de trucs de toutes sortes de tous les genres mais il ne faut pas en parler les choses ne doivent absolument pas transpirer car l'important ce n'est pas de ne pas faire les choses l'important c'est qu'elles ne filtrent pas que personne ne soit informé même si en réalité on sait toujours tout sur tout le monde et alors imagine-toi un village de ce genre qu'est-ce qu'il peut en sortir d'un village comme ça certainement il ne peut pas en sortir Gandhi ou Che Guevara seulement Sandokan peut sortir d'un village comme ça (*Sandokan*, 35)

Gomorra montre aussi que ce contexte renforce l'imposition d'un sens univoque autour des meurtres commis. Les habitants sont conduits à « faire confiance aux clans » et à croire en la culpabilité présumée de la victime, car c'est l'explication la plus commode :

En réalité, après chaque exécution, tout le monde est suspect. La mécanique des clans est trop parfaite, il n'y a pas d'erreur possible, seulement une punition. Et on fait donc confiance aux clans, pas aux proches qui ne comprennent pas, pas aux collègues de travail qui connaissaient

bien la victime, pas à ce qu'on sait d'une personne. La guerre brise les gens même s'ils n'ont rien fait, des morts mis sur le compte des dommages collatéraux ou de leur culpabilité présumée. (*Gomorra*, 187)

L'omertà, qu'elle s'impose « d'en haut » par le pouvoir criminel ou bien qu'elle se diffuse comme *habitus* dans la société, est ainsi représentée comme le ressort le plus efficace d'un pouvoir illégitime qui se maintient par la terreur. Aucune version alternative des faits ne peut jaillir de ce système, qu'à la longue plus personne ne songe à discuter.

1.3. La fabrique médiatique et institutionnelle du mensonge

Une autre des problématiques transversales du corpus concerne les abus que permet le contrôle institutionnel de l'information. Comme le rappelle Emmanuel Bouju dans *La Transcription de l'histoire* : « la force d'exercice de la violence repose sur de multiples moyens, mais la clé de leur exercice, le pouvoir de cette violence réside sans doute dans la pratique et la maîtrise du secret⁷⁸⁹. » Le récit de crime organisé est donc celui des occultations, des manipulations et des falsifications des vérités sur les complicités entre les organisations criminelles, la politique et certains médias. C'est ce qu'indique la citation de la journaliste mexicaine Carmen Aristegui placée en tête de *Campos de amapola* : « La règle d'or du système politique mexicain est de tout taire⁷⁹⁰. » (*Campos*, 11) Mais c'est aussi ce que révèle la mécanique du mensonge institutionnel, soigneusement décortiquée par nos œuvres.

Les liaisons dangereuses entre médias et mafias

On trouve d'abord plusieurs occurrences d'une manipulation délibérée de l'information médiatique. Dans *Campos de amapola*, l'agression ou l'assassinat des journalistes enquêtant sur les liens entre criminalité et politique est l'exemple le plus extrême de la mise sous séquestre de l'information. Les journalistes qui luttent contre cette violence font souvent figure de champions de la vérité et de la démocratie, à l'instar de Jesús Blancornelas, dont nous avons déjà parlé, et Manuel Buendía, dont nous parlerons un peu plus bas. Qu'elle concerne la mafia ou l'État, c'est toute une tradition honteuse du secret et de la manipulation que dénoncent les auteurs du corpus.

⁷⁸⁹ Emmanuel Bouju, *La transcription de l'histoire*, op. cit., p. 86.

⁷⁹⁰ « *La regla de oro del sistema político mexicano es callarse todo.* »

L'enjeu de ces récits dépasse la dénonciation de telle ou telle affaire particulière, sur lesquels les auteurs n'apportent d'ailleurs guère d'éléments nouveaux. Ce qui importe, c'est le caractère exemplaire des cas qui sont racontés, l'importance de transmettre l'histoire de ces personnes menacées de discrédit et d'oubli, si possible en dénonçant, à travers elles, le mécanisme du mensonge et de la manipulation. C'est précisément l'idée qu'exprime Lolita Bosch dans l'ouverture du chapitre « *El periodista* » [Le journaliste], consacré à Manuel Buendía :

Parce que cela s'était passé avant, cela se reproduirait. / Is it that simple? / Malheureusement, et souvent, le Mexique est un pays où nous devons nous raconter les choses de cette façon [...] ⁷⁹¹. (*Campos*, 206)

Manuel Buendía était un reporter d'investigation assassiné en 1984, auquel la narratrice fait crédit d'avoir découvert le financement des *contras* guatémaltèques par la CIA grâce à l'argent du cartel de Sinaloa (*Campos*, 208). Stratégiquement situé entre le chapitre « *El Cártel* », qui aborde la fabrique médiatique des stéréotypes sur les narcotrafiquants, et le chapitre « *El Plan* » sur l'Opération Condor (opération militaire menée par l'armée mexicaine au seul bénéfice du cartel de Guadalajara et des milieux d'affaires associés au narcotrafic), le portrait de Buendía est le moment-clé d'une séquence dans laquelle la narratrice réfléchit sur la complicité entre gouvernement et *mass-media* au Mexique. Lolita Bosch rappelle d'abord les circonstances l'assassinat du journaliste : il a été commis en plein jour par un sicaire qui s'est enfui sur une moto conduite par un agent de la DFS, dont la narratrice précise qu'il est le petit-fils de l'ex-président de la République Manuel Ávila Camacho (*Campos*, 210). Ce fait extraordinaire lui permet de souligner les collusions, parfois indémêlables, entre les autorités et le narcotrafic. Elle détaille ensuite les étapes suivantes de la manipulation : l'escamotage des documents de travail de Buendía puis l'assassinat, jamais résolu, de son meurtrier présumé. La divulgation tardive des informations dont disposait Buendía, grâce à un témoignage publié par son frère et au travail de ses collègues, n'empêche pas la remise en liberté de ses meurtriers. Celle-ci est suivie par la circulation d'une version médiatique populaire qui dépolitise son assassinat en suggérant qu'il serait dû à un scandale sexuel : « Manuel Buendía fut assassiné, écrivit Loret de Mola, car il était presque certain qu'il

⁷⁹¹ « Porque había pasado antes, volvería a pasar después. / Is it that simple? / Lamentablemente, y a menudo, México es un país donde debemos contarnos las cosas así [...] »

possédait des photos du président Miguel de la Madrid habillé en Cléopâtre⁷⁹². » (*Campos*, 211). Ce chapitre dévoile ainsi le fonctionnement d'une fabrique politique de l'impunité et d'une fabrique institutionnelle de l'oubli.

Tous les journalistes ne sont pas dépeints de façon aussi positive. Ils jouent parfois un rôle plus ambigu, comme dans *Les Travaux du Royaume*, où le personnage appelé « le Journaliste » est à la fois un agent de la désinformation médiatique au service du cartel, et celui qui initie Lobo à la lecture des œuvres littéraires. La mission du Journaliste n'est pas d'informer le public, mais au contraire de « soigner la réputation du Roi », tout en feignant n'être « au courant de rien » (*TR*, 34).

Si l'on s'écarte des personnages de journalistes pour examiner la représentation de la presse en général, les récits du corpus s'intéressent souvent aux manipulations médiatiques orchestrées par la mafia. Dans *Gomorra*, par exemple, le militant antimafia Don Peppino Diana, assassiné pour avoir publiquement dénoncé la camorra, est aussitôt victime d'une campagne de discrédit visant à le faire passer lui-même pour un camorriste. Le récit de cette scandaleuse campagne de diffamation appelle une réhabilitation publique de la personne de Peppino Diana, à laquelle Saviano s'emploie dans le but de confondre ses meurtriers.

Saviano cite également une tribune de Francesco Schiavone parue dans un quotidien napolitain, pour appuyer sa thèse d'une complicité de certains quotidiens locaux avec la camorra. Un quotidien dont Saviano ne livre pas le nom publie ainsi en première page une lettre de Francesco Schiavone. Ce dernier se sert du journal comme porte-voix pour démentir les accusations d'un « repent » à son sujet :

Plus loin, il [Sandokan] « invitait » le directeur du journal à publier ses informations avec plus de vigilance : « Je vous prie de ne pas vous laisser instrumentaliser par ce traître, ce sale mercenaire, sans quoi vous risquez de transformer un journal sérieux en feuille de chou à scandale. Vous perdrez toute crédibilité, comme c'est arrivé à l'un de vos concurrents, auquel je n'ai pas renouvelé mon abonnement. Beaucoup de gens feront comme moi et refuseront d'acheter un journal à ce point manipulé. » Par cette lettre, Sandokan privait de légitimité le journal concurrent de celui auquel il s'adressait, qu'il désignait officiellement comme son nouvel interlocuteur. « Je ne veux pas insister sur le fait que votre concurrent ait l'habitude

⁷⁹²) « Manuel Buendía fue asesinado, escribió Loret de Mola, porque casi con seguridad guardaba fotos del presidente Miguel de la Madrid vestido de Cleopatra. »

d'écrire des mensonges. L'auteur de ces lignes est comme l'eau de source : parfaitement transparent ! » (*Gomorra*, 316)

Saviano dénonce la manœuvre d'intimidation de Schiavone derrière le langage mielleux du parrain, comme le montrent les guillemets autour du verbe « invitaient ». Il laisse aussi au lecteur le soin d'apprécier le comble de la situation : c'est Schiavone qui déclare être « transparent » en exigeant que le journal auquel il écrit soit plus intègre. Le dévoilement des manipulations médiatiques est une façon visible de réagir à l'impératif politique et moral d'une dénonciation des crimes mafieux. Ce procédé révèle une autre dimension importante de ces textes : celui d'un engagement pour les morts, dont la mémoire a été mise à mal par les mensonges du récit officiel, et celui d'un engagement pour les vivants, par la correction des versions fausses qui empêchent l'identification des responsables et la reconnaissance des victimes⁷⁹³.

Une raison d'État perverse et dévoyée

La fabrication de ces fausses versions intéresse aussi Rascón Banda. C'est de cette manière que dans *Contrabando*, les massacres de civils commis par les forces de l'ordre sont systématiquement déguisés en opérations réussies contre le narcotrafic, ce qui implique de faire passer les victimes pour des criminels. Le constat que fait le narrateur de cette manipulation renforce rétrospectivement la crédibilité du premier témoignage sur la violence des autorités mexicaines qu'il avait entendu en arrivant à Santa Rosa. Il s'agit de celui de Damiana Caraveo, une femme qui a assisté au massacre de sa famille lors d'un règlement de comptes entre deux corps de la police mexicaine luttant pour le contrôle d'une portion du trafic de drogues. Capturée par les autorités alors qu'elle tentait de venir en aide à ses proches, la jeune femme est forcée de signer une fausse confession dans laquelle elle endosse l'entière responsabilité du massacre. Accusée d'être une dangereuse narcotrafiquante, Damiana est ensuite livrée en pâture à la presse :

Ma photo a paru dans les journaux. Je garde quelques coupures de presse que m'a apportées ma camarade Romualda, qui est allée me rendre visite un dimanche au Cereso, avec mon filleul Lico. Je ne sais même pas pourquoi je les garde. Regarde, je les ai ici. *Un coup porté au narcotrafic : 24 morts et 9 blessés. Affrontement entre les narcos et la police judiciaire fédérale. Massacre*

⁷⁹³ Nous reviendrons sur ce point dans le chapitre 7.

*au ranch de Yepachi, un repaire de narcos. Policiers fédéraux contre policiers régionaux : les fédéraux ont gagné. Damiana Caraveo, à la tête d'une bande de narcos, a été capturée*⁷⁹⁴. (Contrabando, 21).

Grâce à cette grossière mise en scène, les autorités corrompues parviennent à duper le public et à faire croire qu'ils ont réalisé une opération d'envergure contre le narcotrafic. Au bout du compte, deux versions s'affrontent à propos du massacre de Yepachi auquel a assisté Damiana Caraveo : celle des autorités, qui triomphe dans la presse, et celle de la victime, qui ne rentrera dans aucun compte-rendu officiel : « Ma version à moi de ce qui s'est passé à Yepachi, pourquoi la raconter, à quoi bon. Qui va me croire⁷⁹⁵. » (Contrabando, 22) On se rend bien compte, pourtant, que la présence de ce témoignage, même fictif, dans le livre que nous lisons, atteste de la fonction politique que se donne le roman : ménager dans les plis du récit un accueil aux versions alternatives, enregistrer une mémoire autre des faits, susceptible, peut-être, de faire pièce aux manipulations du discours officiel. On mesure ici aussi l'écho qu'a suscité, chez la critique mexicaine, la publication de ce livre en 2008, dans un contexte dominé par la problématique du traitement médiatique des victimes et de leur criminalisation par les médias⁷⁹⁶.

⁷⁹⁴ « *Mi fotografía salió en los periódicos. Yo guardo unos recortes que me llevó mi comadre Romualda, que fue un domingo a visitarme al Cereso, con mi ahijado Lico. No sé ni para qué los guardo. Mira, aquí los traigo. Golpe al narcotráfico: 24 muertos y 9 heridos. Enfrentamiento entre narcos y la Policía Judicial Federal. Masacre en el rancho de Yepachi, nido de narcos. Judiciales federales contra Judiciales del Estado: ganaron los federales. Capturaron a Damiana Caraveo, cabecilla de una banda de narcos.* »

⁷⁹⁵ « *La versión mía de lo que pasó en Yepachi, para qué la cuento, qué caso tiene. Quién me la va a creer.* »

⁷⁹⁶ Plus de vingt ans après l'année de son écriture, ce roman qui met en scène manipulations policières, malversations politiques et disparitions non élucidées offre au pays un miroir de sa condition présente, comme l'écrit pour la revue *Letras Libres* le critique mexicain Federico García Ramírez : « Ce qu'y raconte Rascón Banda, c'est ce que nous vivons aujourd'hui, ce que Rascón [Banda] raconte, c'est ce qui était en train d'arriver au Mexique et que nous refusions de voir. [...] il y a vingt ans, en 1991, la situation était très semblable à celle que nous vivons aujourd'hui. Avec une différence énorme : il y a vingt ans, la violence n'était ni médiatique ni urbaine, elle survenait dans la campagne mexicaine, et ceux qui la commettaient ne savaient pas à ce moment ce qu'ils savent aujourd'hui de la manipulation des médias. En ce temps-là, ils ne coupaient pas de têtes, ils ne laissaient pas de *mantas*, ils ne pendaient personnes sous les ponts. Mais la terreur était déjà installée dans notre pays. Il suffit, pour le prouver, de lire le surprenant roman de Rascón Banda. » [*Lo que cuenta Rascón Banda en ella [Contrabando] es lo que estamos ahora viviendo, lo que Rascón cuenta es lo que había venido pasando en México y nos negábamos a ver. [...] hace veinte años, en 1991, la situación era muy semejante a la que vivimos hoy. Con una diferencia enorme: hace veinte años la violencia no era mediática ni urbana, sucedía en el campo mexicano, y sus perpetradores no sabían en ese momento lo que hoy saben de la manipulación de los medios. En esos años no cortaban cabezas, no dejaban mantas, no colgaban a nadie de los puentes. Pero el terror ya estaba instalado en nuestro país. Basta, para comprobarlo, leer la sorprendente novela de Rascón Banda.*] Fernando García Ramírez, « *Contrabando de Víctor Hugo Rascón Banda, Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos », *Letras Libres*, 1 mai 2011. En ligne : <http://www.letraslibres.com/mexico/contrabando-victor-hugo-rascon-banda-fiesta-en-la-madriguera-juan-pablo-villalobos>, consulté le 13 mai 2019.

Les récits des victimes accueillis par l'auteur dans son texte n'obtiennent, en revanche, aucune reconnaissance juridique auprès des autorités. Le narrateur constate même l'impasse à laquelle mène toute tentative de recours aux institutions. Après avoir recueilli les plaintes d'habitants blessés lors d'une descente de police où furent assassinées plusieurs personnes, les échanges avec les journalistes et les autorités, d'abord encourageants, ne débouchent sur aucune poursuite. Il apparaît par la suite que tous ces efforts sont anéantis par un simple appel téléphonique. L'indiscrétion d'un employé du palais du gouverneur à Chihuahua permet au narrateur d'entendre une conversation entre le chef de la police judiciaire et le gouverneur. Le premier convainc le second que les plaintes exprimées à propos des exactions de la police fédérale reposent sur de faux rapports et que la violence sur les civils n'est rien de plus qu'une bavure : un « incident » [*incidente*]⁷⁹⁷. Hachée par les silences transcrits par des points de suspension entre crochets (ils correspondent aux paroles d'un interlocuteur qu'on n'entend pas), cette langue de bois officielle, mensongère, hypocrite et même méprisante envers son interlocuteur ne cesse de donner de faux gages de franchise, et de minimiser les violences commises par la police fédérale dans le village, tout en déviant vers d'autres les reproches qui lui sont faits. L'auteur ayant transcrit les silences du second personnage par des points de suspension entre crochets, notés « [...] », nos propres coupes sont ici signalées par des points de suspension entre parenthèses, notés « (...) »

[...] qu'est-ce mes hommes y gagnaient, qu'est-ce qu'ils y gagnaient (...) réfléchissez, pourquoi ils allaient faire ça [...] (...) s'il vous plaît, permettez-moi (...) quels viols [...] de quoi parlez-vous [...] (...) oui [...] comme tous les hommes, la chaleur leur monte, et ils se défoulent dans les bordels ou dans les hôtels, mais avec les femmes de [...] des prostituées, oui [...] ce qui est arrivé aux jeunes filles violées à Mexico était autre chose [...] j'ai des réserves [...] ne me dites pas que vous ne savez pas comment le bureau du procureur a agi pour cacher sa maladresse [...] des pressions, évidemment, de la presse syndicaliste [...] oui, l'ordre du président [...] bien sûr, ils ont cherché des boucs émissaires et les ont trouvés parmi mes

⁷⁹⁷ « C'est là qu'on enregistre les conversations longue distance qui arrivent du [reste du] Mexique. C'est une mesure de sécurité, au cas où quelqu'un affirmerait qu'il n'a pas dit ce qu'il a dit. [...] Mon oncle a écouté une partie de ce qu'ils se sont dit, et Dustano lui a donné une copie de la cassette, pour qu'on sache que tout ce qui s'était passé à Santa Rosa, ils l'appelaient simplement l'incident. » [*Ahí se graban las conversaciones de larga distancia que llegan de México como medida de seguridad en caso de que alguien asegure que no dijo lo que dijo. [...] Mi tío escuchó parte de lo que hablaron y Dustano le dio una copia de la cinta, para que se supiera que a todo lo sucedido en Santa Rosa lo llamaban simplemente el incidente*]. (*Contrabando*, 90-91)

hommes [...] franchement [...] oui, franchement [...] je l'ai dit publiquement et personne ne m'a contredit [...] ⁷⁹⁸ (*Contrabando*, 96)

De paroles dénigrantes en protestations de franchise, le caractère du chef de la police et les rapports de pouvoir entre les institutions rivales se dévoilent à travers ce discours, même si c'est au lecteur de remplir les blancs pour comprendre ce qui est en train de se dire. La langue de bois qui travestit la vérité consiste à renverser la charge de la culpabilité sur les victimes pour dédouaner les policiers qui sont les véritables auteurs des violences. Face à elle, le silence du représentant de l'autorité politique, marqué par des points de suspension, évoque l'impuissance, ou peut-être la complicité.

Dans *Sandokan*, Balestrini montre comment les rares médias qui s'intéressent à la violence dans le village se heurtent systématiquement à l'*omertà* locale :

ils reçoivent tous la même réponse c'est-à-dire ici les clans n'existent absolument pas nous sommes un village du sud normal avec ses problèmes qui tente d'échapper à l'ancienne misère voilà ce que disent aussi bien le garçon du bar que l'employé de la Mairie et naturellement le maire aussi qui est un des chefs du clan (*Sandokan*, 86)

La préoccupation principale du clan Bardellino est de ne pas attirer l'attention de la presse nationale, dont les révélations sont susceptibles d'entraîner une action du gouvernement. Un scandale médiatique menace pourtant d'éclater lorsqu'Ernesto Bardellino, élu maire de San Cipriano grâce à l'appui de son frère d'Antonio Bardellino, annonce sa candidature au Parlement pour y représenter le Parti Socialiste italien. La crainte que cette candidature n'attire l'attention de la presse nationale sur les affaires d'Antonio conduit à une intervention de Bettino Craxi en personne, qui vient le dissuader, dans son propre intérêt, de renoncer à cette démarche :

il y a cette scène de Craxi qui rentre dans le siège du parti socialiste avenue Corso Umberto et s'enferme pendant quelques heures avec Ernesto Bardellino pour le convaincre de renoncer à se présenter candidat au moins pour ces élections car la presse lui tomberait dessus pas

⁷⁹⁸. « [...] *qué ganaban mis muchachos con eso, sí, que ganaban [...] póngase a pensar para qué iban a hacer eso [...] (...) permítame, por favor [...] cuales violaciones [...] de qué me está usted hablando [...] (...) si [...] como a todos los hombres, se les sube la calentura y arman sus desmadres en burdeles o en hoteles de paso, pero con mujeres de [...] prostitutas, si [...] lo de las jovencitas violadas en la ciudad de México fue otra cosa [...] tengo mis reservas [...] por favor, no me diga usted que no sabe cómo actuó la Procuraduría del Distrito para ocultar sus torpezas [...] presiones, claro, de la prensa amarillista [...] si, la orden del señor presidente [...] claro, buscaron chivos expiatorios y los encontraron entre mis muchachos [...] francamente [...] sí, francamente [...] yo lo dije públicamente y nadie me rebatió [...] »*

seulement à lui mais à tout le parti en somme il y a des pourparlers Bardellino certainement ne cède pas sans avoir obtenu une bonne contrepartie et puis il y a la scène finale où les deux sortent du siège tout guillerets et se promènent (*Sandokan*, 87)

Les négociations amicales de Craxi avec le frère d'Antonio Bardellino révèlent toute la perversité de ces tractations : le parti de gouvernement ne se protège qu'en protégeant la camorra, et ne manifeste donc aucune intention sérieuse de lutter contre ce mal endémique. Les pourparlers de Craxi et de Bardellino constituent donc, aux yeux du narrateur, une preuve supplémentaire des collusions entre les dirigeants du Parti socialiste italien et des membres de la camorra.

Comme Balestrini dans *Sandokan*, Herrera dans *Les Travaux du Royaume* donne à voir l'exercice dévoyé de la raison d'État, dans l'un des rares passages qui font mention de l'autorité publique et de son pouvoir de censure :

Un des types avait dit au Journaliste, en aparté, que le Gouvernement Suprême faisait fortement pression : il fallait faire bonne figure pour les Gringos, passer le plus possible inaperçus en attendant que les annonceurs se calment. (*TR*, 52)

Juste avant ce passage, on aura appris que les *corridos* écrits par Lobo au nom du Roi sont interdits de diffusion à la radio, cette musique étant accusée de glorifier les narcotrafiquants et d'inciter les auditeurs à rejoindre le crime. Pourtant, il ne s'agit, comme le remarque Isabelle Tauzin, que d'une mesure cosmétique à des fins de communication externe, à destination des États-Unis, qui exigent que l'État mexicain leur apporte des garanties qu'il lutte contre le crime. En réalité, le Roi ne craint absolument pas l'intervention de la puissance publique, puisque, comme la fin du roman le révèle, il traite avec le haut commandement de l'armée. Propagande criminelle et propagande d'État sont ainsi renvoyées dos à dos dans une sévère critique de la communication officielle sur le crime organisé :

La raison d'État est manipulatrice et non pas éthique. La censure, facile à imposer auprès des mass media, correspond à une politique de compromis, caractérisée par des actions d'éclat pour obtenir en contrepartie la certification antidrogue et les financements des États-Unis⁷⁹⁹.

Siti offre un éclairage cru, dans *Résister ne sert à rien*, sur ces échanges de bons procédés entre la criminalité et les pouvoirs publics :

⁷⁹⁹ Isabelle Tauzin, *op. cit.*, p. 127.

Ce qu'il [Morgan Lucchese] a remodernisé en premier lieu, c'est le rapport avec la politique, entendu non plus comme un échange de protections et d'intimidations mais comme une progression commune vers le futur. Au chantage, il a substitué, ou du moins superposé, le goût d'apparaître. [...] Au lieu de se sentir "compromis" (ou pire, "otage"), l'homme politique qui entretient des relations cordiales avec la finance à *background* criminel peut se raconter qu'il mène un travail en synergie pour un unique résultat hétérodoxe de réformisme structurel. (*Résister*, 250-251)

Le mensonge mis en scène ici n'est pas la dissimulation de la complicité des autorités et de la mafia. Plutôt qu'à dissimuler le phénomène, le mensonge consiste plutôt à effacer le mot pour le dire, et à le remplacer par une expression vide de sens : au lieu de complicité, « synergie ». Ce passage est intéressant dans ce qu'il dit du dévoiement de la parole publique, par la substitution aux termes concrets (corruption, contrainte, chantage) des termes fallacieux de la novlangue managériale, comme le montre la dernière phrase chargée d'ironie de mention. La dissimulation des complicités se dévoile ici comme violence faite à la langue, par le travestissement du sens des mots. Dans la « zone grise » des complicités entre la finance infiltrée par la criminalité et les pouvoirs publics, il n'y a plus de victimes ni de bourreaux, de corrupteurs et de corrompus, mais deux partenaires qui s'entendent ensemble pour construire un mensonge public – auxquels, qui sait, ils ont fini par croire eux-mêmes.

Lolita Bosch approfondit encore dans *Campos de amapola* l'analyse de cette mystification politique. Elle explique par exemple que depuis 1986, les États-Unis conditionnent l'octroi de certaines aides financières à la délivrance de garanties par lesquelles les États d'Amérique latine s'engagent à lutter contre la criminalité et le trafic de drogues (*Campos*, 182-183). Cette ingérence de la part d'un pays qui par ailleurs, d'après la narratrice, accueille les narcotrafiquants sur son sol et vend des armes aux cartels, est jugée scandaleuse. Déployant une dénonciation politique portée ailleurs par les journalistes et les universitaires mexicains, Lolita Bosch insiste beaucoup sur le rôle des États-Unis dans le développement du trafic de drogues au Mexique : « ils vendent des armes aux cartels mexicains, ils blanchissent l'argent des cartels mexicains, ils donnent protection et asile à des centaines de criminels mexicains [...] »⁸⁰⁰ (*Campos*, 184). Au cours de cette analyse, Lolita Bosch mentionne une disposition particulière de ces accords diplomatiques qui permettent

⁸⁰⁰ « vende armas a los cárteles mexicanos, lava dinero de los cárteles mexicanos, da cobijo y residencia a cientos de criminales mexicanos [...] ».

au président étasunien d'accorder la certification antidrogue sous prétexte d'intérêt national, quand bien même le Mexique n'aurait pas rempli toutes les conditions pour l'obtenir. La narratrice voit dans cette disposition, dont elle dit qu'elle repose entièrement sur une décision arbitraire du Président des États-Unis, « un truc, / une poupée de bois qui contient toujours elle-même dans son intérieur, / une corde de funambule sur laquelle marcher sans être aperçu⁸⁰¹ » (*Campos*, 183). Cette analyse permet à Lolita Bosch de dénoncer le piège dans lequel ce régime dérogatoire a fait tomber le Mexique. Le plus grand mensonge est finalement celui qui fait croire au fonctionnement salubre des institutions, alors que ces dernières théâtralistent la lutte contre la criminalité pour mieux dissimuler les prises d'intérêt et les collusions. C'est un questionnement politique de fond qui se greffe dans ces romans aux problématiques du silence et du mensonge. Les textes dénoncent, à travers les mystifications qu'ils mettent en scène, l'exercice d'un pouvoir discrétionnaire qui se meut en dehors des cadres institutionnels du gouvernement représentatif.

2. Les ripostes au silence

Une fois dénoncées ces logiques du silence et du secret politique, comment porter les moyens de la dénonciation et du soupçon, tout en évitant les écueils de la paranoïa cryptologique et du déni, simultanément dénoncés par Lolita Bosch au début de *Campos de amapola* ? Comment permettre ce « recouvrement de l'évidence à travers les épaisseurs de l'illusion⁸⁰² », pour reprendre une expression d'Emmanuel Bouju dans *La Transcription de l'histoire* ? Comment les auteurs du corpus se proposent-ils de surmonter le dévoiement du discours et du langage, et à quels « partage[s] du silence et de la parole⁸⁰³ » recourent-ils pour lutter contre l'occultation des crimes et la confusion entretenue par la politique et certains médias ?

Les stratégies employées sont principalement fonction du genre pratiqué par les auteurs. En effet, les moyens de la dénonciation ne sont pas les mêmes si l'on a affaire à un reportage ou un témoignage, qui entendent fonctionner comme contre-discours, véhicules d'une parole de

⁸⁰¹ « un truco, / una muñeca de madera que siempre contiene otra exacta a sí misma en su interior, / una cuerda de funambulista sobre la que gatear sin ser visto ».

⁸⁰² Emmanuel Bouju, *La transcription de l'histoire*, op. cit., p. 87.

⁸⁰³ *Ibid.*

vérité alternative, ou bien un roman, qui joue davantage sur la mise en scène polyphonique des discours, si l'on s'en rapporte à la célèbre définition bakhtinienne du genre⁸⁰⁴. La rhétorique du dévoilement dont use Saviano dans *Gomorra* obéit à des considérations pragmatiques immédiates, tandis que Sada s'intéresse à la violence symbolique du langage dans *El Lenguaje del juego*. La revendication d'un *ethos* de témoin divulguant au lecteur les vérités que l'on cherche à taire et à cacher s'oppose à des stratégies fictionnelles plus complexes de mise en scène du mensonge politique et de recouvrement de la vérité enfouie.

2.1. Déconstruction du langage du pouvoir

El Lenguaje del juego contient de nombreux commentaires sarcastiques sur la manipulation électorale au Mexique et sur la pratique du mensonge politique. Après la découverte de cadavres mutilés par le cartel de Flavio Benavides aux abords de San Gregorio, une première remarque sur le « langage du pouvoir » [*lenguaje del poder*] accompagne un commentaire acide sur les vociférations comiquement surjouées d'Atanasio Contreras, le maire de San Gregorio dont le lecteur aura entre-temps appris l'implication auprès du cartel des Zorrilla : « *Cela mérite un châtement très dur pour les agresseurs ! Vous allez me le payer, bande de fils de pute !* » (*ELJ*, 57-58, souligné par l'auteur) [*¡Esto merece un castigo muy duro para los agresores! ¡Me las van a pagar, hijos de la chingada!*]. Ces réflexions permettent au narrateur du roman d'esquisser un commentaire sur la vacuité de cette réaction paroxystique :

Le langage du pouvoir ? : le son décomposé, encore une fois. Le mot « pute » aurait très bien pu rebondir comme un écho au vol raide, aux ailes destinées à s'écraser et à se briser. Et ce boulet courroucé : vous allez me le payer... ! La névrose héroïque à la recherche d'un montage, d'un « comment » qui peut-être demain ou « quand »⁸⁰⁵. (*ELJ*, 58)

On aura aussi noté l'emploi curieux de la première personne, comme si le maire endossait personnellement la mission de lutter contre les criminels, à moins qu'il n'envoie un message personnel aux clans rivaux, s'autorisant de ses complicités chez le cartel local. Le commentaire

⁸⁰⁴ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit.

⁸⁰⁵ « *¿Lenguaje del poder?: Otra vez el sonido descompuesto. La palabra "chingada" bien pudo rebotar como un eco con vuelo acartonado, con alas destinadas a choques y rechoques. Y ese lastre iracundo: ¡Me las van a pagar...! La neurosis heroica en busca de un montaje, un "cómo" que tal vez mañana mismo o "cuando".* »

que fait le narrateur de ce déchaînement de vulgarité viriliste, lancé comme un défi personnel aux cartels, condamne une prise de parole qui n'est que de pure façade : la vérité de la politique, dans *El Lenguaje del juego*, ce n'est pas la gestion concrète de la *polis*, puisque de toute façon, celle-ci consiste uniquement à ménager des marges de profit aux entrepreneurs alliés aux responsables politiques ainsi qu'aux cartels et à leurs associés. La politique chez Sada est réduite à un pur spectacle d'émotions. Le discours belliciste du maire n'engage à aucune action concrète, mais sa rhétorique prépare en même temps le terrain à de nouvelles violences pires que les précédentes, une conjecture sinistre qui se vérifiera avec l'assassinat du maire quelques pages plus loin.

Tout de suite après, le cartel de Flavio Benavides, rival du cartel des Zorrilla, prend le contrôle de San Gregorio après une brève bataille, puis supervise une élection soigneusement contrôlée pour mettre au pouvoir le parti conservateur. Sada dispose dans son roman les éléments de langage du politique et les recompose dans une mise en scène qui montre que le jeu démocratique est irrémédiablement truqué :

Disons que la lutte pour le pouvoir local était un théâtre supérieurement mensonger. Disons que, quoi qu'il arrive, celui qui l'emporterait serait le système déjà connu, le conservateur, et disons que la démocratie tordue n'était qu'un jeu de faux semblants qui servait d'exutoire aux foules, mais dont l'efficacité ne serait jamais la transparence totale souhaitée par qui sait qui⁸⁰⁶.
(*ELJ*, 151)

Mais, dans ce que le narrateur décrit ironiquement comme un théâtre tissé de manœuvres secrètes et mystérieuses, l'évidence de ce contrôle électoral apparaît en fait au grand jour, puisque le candidat du parti conservateur favorisé par Benavides paraît toujours en public flanqué de « deux ou trois capos ultra-armés avec des lunettes noires » (*ELJ*, 152) [*dos o tres capos ultraarmados con gafas negras*]. C'est finalement la peur, la résignation, puis la lâcheté du candidat de l'opposition qui précipite l'issue de l'élection, en déclarant : « je dois reconnaître qu'on ne peut rien contre la mafia » (*ELJ*, 152) [*Debo reconocer que contra la mafia no se puede*]). La stratégie adoptée par Sada est semblable à celle que nous avons observée à propos de la description des corps pendus. Ici, la remarque du candidat de gauche n'est pas analysée à travers une grille morale, mais commentée comme une partie sportive, un jeu : « L'idiote ! Discours arrogant qui ne fit que l'enfoncer

⁸⁰⁶ « Digamos que la lucha por el poder local era un teatro sobradamente mentiroso. Digamos que, pasara lo que pasara, ganaría de calle el sistema ya conocido, el conservador, pues, y digamos que la retorcida democracia era un juego de apariencias que servía de desahogo a las multitudes, pero cuya eficacia jamás sería la total transparencia deseada por quién sabe quienes. »

davantage⁸⁰⁷. » (*ELJ*, 152). Ne subsistent, en face de lui, que les promesses creuses du candidat conservateur : « Il faut allumer la flamme de l'espérance » (*ELJ*, 152) [*Hay que encender la llama de la esperanza*].

Dans un article sur la poétique de *El lenguaje del juego*, Cristián Galdón interprète le roman de Sada comme la critique romanesque d'un « langage du pouvoir » creux et fallacieux. Il suggère que la riposte symbolique du roman à l'occultation des crimes par la classe politique loge dans l'usage ironique des silences et des ellipses, signalées par de nombreux points de suspension⁸⁰⁸. Le lecteur, invité à lire entre les lignes, peut ainsi lire ce que la grammaire du langage politique s'ingénie à vouloir séparer, la liaison des familles du gouvernement et des familles du crime :

Nous voyons ici l'importance des points de suspension dans la poétique de Sada, puisque dans ce cas, les silences, les ellipses, disent plus qu'elles ne taisent (elles nous donnent à comprendre que le pouvoir officiel, « le parti politique en exercice », soutient le nouveau capo). Les familles se croisent, le narco et l'État gèrent, comme s'il s'agissait d'une entreprise, le futur de San Gregorio. Le langage, dans ce sens, articule cette relation entre les partis, entre les membres de différentes familles, en générant une grammaire qui lui est propre⁸⁰⁹.

Toute la subtilité du roman satirique de Sada loge dans cette façon de questionner cette crédulité consentie de la collectivité face aux mensonges du pouvoir, entre déni, impuissance et laisser-faire. Dans le roman de non-fiction *Gomorra*, en revanche, l'auteur, qui assume un *ethos* de témoin et d'accusateur, cherche à secouer l'apathie collective.

⁸⁰⁷ « Idiota! Discurso prepotente que no hizo más que hundirlo más. »

⁸⁰⁸ C'est aussi un art de l'ellipse que déploie Herrera pour *Los Trabajos du Royaume*. Il estime qu'elle est plus forte que la dénonciation directe, car elle garantit la polysémie du texte et laisse l'initiative au lecteur. « Pour moi, il est fondamental d'apprendre à jouer avec les silences, les charger d'intention, les doter de sonorité, si vous me passez l'expression : générer des attentes et laisser le lecteur être celui qui décide si ce qu'on lui promet est l'unique façon de remplir les vides. » [*Para mí es fundamental aprender a jugar con los silencios, cargarlos de intención, dotarlos de sonoridad, si se me permite la expresión : generar expectativas y dejar que el lector sea quien decida si lo que se ha venido prometiendo es la única manera de llenar los vacíos.*] Rubén Arribas et Yuri Herrera, *loc. cit.*

⁸⁰⁹ « Vemos aquí la importancia que cobran los puntos suspensivos en la poética sadiana pues en este caso los silencios, las elipsis, dicen más de lo que callan (nos dan a entender que el poder oficial, “el partido político en funciones”, sostiene al nuevo capo). Las familias se cruzan, el narco y el Estado gestionan, como si se tratara de una empresa, el futuro de San Gregorio. El lenguaje, en ese sentido, articula esa relación entre las partes, entre los miembros de diferentes familias, generando una gramática propia. » Christian Galdón Gasco, « La gramática de la violencia en *El lenguaje del juego* de Daniel Sada », *CROLAR*, vol. 10, n° 2. Representaciones artísticas de la violencia en y desde América Latina, 2022, p. 30.

2.2. « Le courage de la vérité » : parole contre omertà

La parrhèsia

Saviano a affirmé à plusieurs reprises que les organisations mafieuses craindraient, davantage qu'une saisie de leurs biens par la justice, la divulgation publique de leurs activités auprès des lecteurs :

Si je devais évaluer le tort que peut causer au pouvoir le regard de quelqu'un qui sait, quelqu'un qui veut savoir, j'essaierais de tracer un schéma : on y verrait que les arrestations, les procès et les détentions pèsent moitié moins lourd que le péril représenté par la connaissance des mécanismes et des faits, par la conscience que ces récits vous concernent, qu'ils sont proches de vous⁸¹⁰.

Ce plaidoyer pour l'information fait apparaître la conviction de l'auteur selon laquelle la parole de dénonciation peut avoir une efficacité concrète sur le crime organisé. Cette démonstration repose cependant sur une pétition de principe, puisque Saviano utilise comme argument la conclusion à laquelle il veut arriver. Une forme de paralogisme se met en place ici : si les organisations criminelles craignent par-dessus tout la divulgation publique de leurs activités, alors la parole peut être une arme de combat contre le crime organisé. Or, Saviano n'apporte pas de preuves à la première affirmation, ce qui ne l'empêche pas d'en déduire le principe selon lequel l'écriture peut causer du tort au pouvoir si elle est vraie, et si elle donne au public « la connaissance des mécanismes et des faits ». Or, en matière de faits, comme on l'a vu dans la première partie, Saviano ne donne guère d'informations nouvelles puisqu'il s'appuie sur une documentation constituée d'archives publiques (enquêtes judiciaires et articles de presse), sans nécessairement la citer, ce qui a lui a valu des procès pour plagiat, comme nous l'avons aussi vu plus haut. Par ailleurs, les buts que Saviano assigne à l'écriture ne sont pas clairement définis : s'agit-il de livrer au lecteur des informations qu'il ignore (« la connaissance des mécanismes et des faits »), ou s'agit-il de lui démontrer que les histoires du crime organisé le « concernent » ? Dans un cas, il s'agit de livrer des preuves au lecteur, dans l'autre, de l'amener à une prise de conscience éthique. Tout se passe comme si la fusion des genres, chez Saviano, s'accompagnait d'une convergence des visées

⁸¹⁰ Roberto Saviano, *Extra pure : voyage dans l'économie de la cocaïne*, traduit par Vincent Raynaud, Paris, Gallimard, 2014, p. 419.

et des valeurs de l'écriture, l'*ethos* du témoin se confondant avec l'*ethos* du savant et du polémiste, dans une synthèse à laquelle tente de parvenir Saviano.

De façon très appuyée dans *Extra pure*, mais aussi dans *Gomorra*, la dénonciation du crime organisé s'adosse à une dramaturgie très lisible opposant la « parole » libre, sincère et vraie du narrateur-témoin à la contrainte que font peser sur elle les « pouvoirs » de toute sorte. Ce qu'il faut savoir et que la mafia commande de taire, le narrateur le dit, dans un ouvrage destiné au plus grand nombre, dont le témoignage se suffit à lui-même comme preuve, et qui porte explicitement la charge de l'accusation publique tout en intéressant les lecteurs à ce qui est raconté. Cette posture détermine toutes les oppositions sur lesquelles se construit la dramaturgie de la parole chez Saviano : les mots contre le silence, l'individu contre le pouvoir, la vérité contre le mensonge, le savoir contre l'ignorance, le courage contre la peur et, en définitive, le bien contre le mal. Écrire, pour Saviano, c'est déjà briser le silence et avec lui le *statu quo* imposé par la terreur mafieuse. Si l'on lit *Gomorra* sous cet angle, on s'aperçoit que la particularité de cet ouvrage est non seulement d'être un texte de divulgation, où la parole accusatrice est assumée par un « je » qui se fait un devoir de dénoncer publiquement les machinations du pouvoir criminel, mais aussi un texte fortement réflexif, qui s'interroge en permanence sur ses propres pouvoirs en tant qu'œuvre littéraire engagée, tout en élaborant un imaginaire héroïque du témoignage qui emprunte à divers modèles prestigieux comme Pier Paolo Pasolini et don Peppino Diana. Nous reviendrons sur ce point au chapitre suivant, mais pouvons d'ores et déjà indiquer que l'imaginaire de la parole déployé ici s'inscrit dans celui d'un engagement littéraire.

L'*ethos* mis en scène, que nous avons lu jusqu'ici comme une synthèse de l'*ethos* du témoin et du polémiste, renvoie à une tradition philosophique plus ancienne, celle de la *parrhèsia*. C'est l'écrivain italien Tiziano Scarpa⁸¹¹ qui suggère le rapprochement de l'énonciation de *Gomorra* avec celui de la *parrhèsia*, en convoquant à l'appui de cet argument les travaux de Michel Foucault : « [Saviano] a fait un acte de *parrhèsia*, ce qui, comme l'a montré Foucault dans ses derniers cours au Collège de France, implique prise de risque, courage, liberté et engagement personnel⁸¹². »

⁸¹¹ Tiziano Scarpa, « L'epica-popular, gli anni Novanta, la parrèsia », *Nazione Indiana*, 2009. En ligne : <https://www.nazioneindiana.com/2009/03/04/l'epica-popular-gli-anni-novanta-la-parresia/>, consulté le 22 novembre 2019.

⁸¹² « *Ha fatto un atto di parrèsia, che, come ha analizzato Foucault negli ultimi suoi corsi al Collège de France, implica rischio, coraggio, libertà, coinvolgimento personale.* » *Ibid.*, p. 12.

La notion de *parrhèsia*, dont l'orthographe peut varier selon le choix de transcription à partir du grec ancien, et que l'on traduit habituellement par « franc-parler »⁸¹³, apparaît chez Foucault dans le cadre d'une réflexion plus vaste sur l'historicité de la notion de sujet étudiée en lien avec les formes de la vérité. Foucault définit d'abord la *parrhèsia* comme la liberté de parler comme on l'entend. Une telle parole procède d'une nécessité éthique, interne au sujet :

C'est l'ouverture qui fait qu'on dit, qu'on dit ce qu'on a à dire, qu'on dit ce qu'on a envie de dire, qu'on dit ce qu'on pense pouvoir dire, parce que c'est nécessaire, parce que c'est utile, parce que c'est vrai⁸¹⁴.

La *parrhèsia* se définit comme une parole directe, franche et droite, sans faux-fuyants. On peut relier à cette définition l'hommage rendu par Saviano au courage, à la ténacité et à l'abnégation de figures exemplaires guidées par des principes moraux aussi inflexibles qu'abstraits, et « qui ont décidé de ne pas baisser la tête devant certains pouvoirs » (*Gomorra*, 355). C'est le cas de l'institutrice de Mondragone, qui dénonce l'auteur d'un crime auquel elle a assisté, et qu'un magistrat décrit comme « une rose en plein désert » : « Elle planta son regard dans celui du tueur et refusa de se plaquer contre le bitume ou de mettre ses mains sur son visage. » (*Gomorra*, 424). Sur cet exemple, on définit le *parrhésiaste* comme un sujet éthique incarnant dans sa prise de parole les valeurs auxquelles il tient et qu'il est capable de défendre au prix de sa vie.

Henri-Paul Fruchaud et Jean-François Bert indiquent que les recherches de Foucault ont conduit celui-ci

à associer très étroitement la notion de risque à la pratique de la *parrhèsia* : celui qui dit la vérité, qu'il soit homme politique, orateur ou conseiller du prince, est quelqu'un qui prend un risque, pouvant aller jusqu'à celui de perdre la vie, pour dire la vérité, et c'est précisément à cela qu'on reconnaît qu'il est un *parrhésiaste*⁸¹⁵.

Bien qu'à notre connaissance, il n'en fasse pas explicitement mention dans ses propres textes, Saviano a toujours fait de la *parrhèsia* une référence capitale de sa conception très personnelle de

⁸¹³ Henri-Paul Fruchaud et Jean-François Bert, « Un inédit de Michel Foucault : « La Parrhèsia ». Note de présentation », *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, n° 16, octobre 2012, p. 149-156. En ligne : <http://journals.openedition.org/anabases/3956>, consulté le 26 avril 2022.

⁸¹⁴ Michel Foucault, *L'Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France (1981-1982)*, Paris, Seuil, 2001, p. 348.

⁸¹⁵ Henri-Paul Fruchaud et Jean-François Bert, *loc. cit.*, p. 152.

l'engagement. Cette conception conduit Saviano à indexer la valeur de la parole au risque qu'elle fait courir à son auteur. On se rappelle que Michel Leiris, dans la célèbre préface à *L'Âge d'homme* intitulée « De la littérature considérée comme une tauromachie », écrivait que l'écriture littéraire n'est que « vaine acrobatie » sans la « menace matérielle » d'une « sanction⁸¹⁶ ». Précisons cependant que le propos de Leiris se limite strictement aux enjeux de l'écriture autobiographique, et que l'identification de l'auteur au *torero* traduit des préoccupations avant tout esthétiques⁸¹⁷. À partir de cet exemple, on comprend que Saviano ne conçoit pas d'écriture qui ne soit proprement dénonciatrice si elle n'appelle, en représailles, la « corne de taureau » du pouvoir, en l'occurrence la mafia. Saviano considère que la parole de divulgation, pour être crédible, doit être publiquement discréditée par le pouvoir qu'elle dénonce. C'est ce qui arrive, dans *Gomorra*, à don Diana, mais aussi à l'institutrice de Mondragone, abandonnée par ses amis et par ses proches après avoir dénoncé un tueur. Si pour Benoît Denis, « engager la littérature, c'est au sens littéral du terme, la “mettre en gage”, c'est-à-dire l'inscrire dans un jeu qui la dépasse et dans lequel elle risque sa propre existence⁸¹⁸ », la façon dont Saviano pense l'engagement s'attache tout d'abord aux risques encourus par la personne qui écrit. L'auteur napolitain affirme donc en substance que la valeur du témoignage n'est qu'à la mesure du risque personnel assumé par celui qui l'énonce, ce qui revient, d'après la version la plus extrême de cette théorie formulée dans *La Beauté et l'Enfer*⁸¹⁹, à sanctifier le témoignage par le martyr. L'auteur affirme risquer sa propre existence

⁸¹⁶ Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010, p. 10.

⁸¹⁷ « Le matador qui tire du danger couru occasion d'être plus brillant que jamais et montre toute la qualité de son style à l'instant qu'il est le plus menacé : voilà ce qui m'émerveillait, voilà ce que je voulais être. » *Ibid.*, p. 10.

⁸¹⁸ Benoît Denis, « Engagement littéraire et morale de la littérature », dans Emmanuel Bouju (dir.), *L'engagement littéraire. Cahiers du Groupe φ - 2005*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, p. 31-42, paragr. 5. En ligne : <http://books.openedition.org/pur/30038>, consulté le 29 janvier 2022.

⁸¹⁹ Cette conception de l'écriture est développée dans un article consacré à la journaliste russe Ana Politkovskaïa, autrice d'articles et d'ouvrages ouvertement critiques du gouvernement de Vladimir Poutine et assassinée devant son domicile dans des circonstances troubles et jamais élucidées en 2006. Souscrivant à la thèse d'après laquelle A. Politkovskaïa aurait été assassinée par le régime de Poutine, Saviano évoque le sort de cette journaliste dans un article au titre évocateur, « *Chi scrive, muore* » [« Qui écrit, meurt »], et dans lequel il développe sa réflexion sur la valeur d'une parole de témoignage qui condamne à mort celui qui la prononce. On peut considérer qu'il constitue une sorte d'art poétique de Saviano, tant le parallèle qu'il construit entre son modèle et sa propre situation est flagrant : le court-circuit de l'écriture et de la mort, et l'écriture conçue comme contamination. Roberto Saviano, *La Beauté et l'Enfer : écrits 2004-2009*, traduit par Marguerite Pozzoli, Paris, Robert Laffont, 2010, p. 295-310.

en dénonçant le pouvoir, et à travers ses mots, c'est son propre corps qu'il jette dans un combat qu'il sait peut-être perdu d'avance :

Des mots parés de leur seule armure : être dits. Une parole qui est sentinelle, témoin : vraie à condition de toujours laisser sa marque. Une parole orientée de telle sorte qu'on ne puisse la faire taire qu'en tuant. » (*Gomorra*, 361).

Cette conception idéale de la parole « témoin, [...] sentinelle », comme acte total engageant le corps et la vie de celui qui le prononce passe, par la substitution métaphorique du registre du corps au registre verbal.

L'exhumation des témoignages : découverte ou appropriation ?

La façon dont l'auteur part en quête des témoignages contre la mafia métaphorise ensuite le rapport de l'écrivain à la communauté pour laquelle il prend la plume. L'autorité constituée dans la confrontation avec la mafia se construit grâce à une certaine mise en scène de soi comme dépositaire des paroles des autres et comme transmetteur de celles-ci auprès du public. De nombreux récits du corpus convoquent donc un cadre narratif dans lequel l'auteur, ou son double intra-fictionnel, sont représentés comme les greffiers de la parole des autres, des confidents, ou des relais. Dans *Gomorra*, la mise en scène d'une transmission d'une parole réprimée ou empêchée vers le livre qui pourra l'accueillir relève encore d'un imaginaire de l'engagement littéraire que nous serons appelés à approfondir au chapitre suivant. Telle qu'elle apparaît dans le texte, la mise en scène de ce rôle se charge cependant d'ambiguïtés.

Parmi les nombreuses archives écrites et orales que convoque *Gomorra*, l'une d'elles revêt un statut remarquablement ambivalent. Il s'agit d'une harangue écrite dans un cahier, dont la lecture à voix haute par Cipriano, un ami proche de don Peppino Diana, constitue un point d'orgue de la dénonciation de l'ouvrage tout entier. Cette archive est remarquable à cause des circonstances extraordinaires et peu vraisemblables dans lesquelles le narrateur de *Gomorra* en prend connaissance. La fin du chapitre consacré à la vie de don Peppino Diana, consacré rappelons-le à l'assassinat de ce prêtre qui militait contre la camorra, relate la quête d'un cahier possédé par le personnage de Cipriano :

J'avais entendu dire que Cipriano, un ami de jeunesse de don Peppino, avait écrit un discours inspiré par les propos de celui-ci, qu'il aurait dû lire durant ses obsèques. Mais il n'avait pas eu la force de bouger, ce matin-là. (*Gomorra*, 366).

Lorsque le narrateur retrouve Cipriano, ce dernier, comme s'il était au courant de sa venue, lui fait aussitôt la lecture à voix haute de ce texte aux accents apocalyptiques, avant de disparaître « sans [le] saluer. » (*Gomorra*, 370). Les deux personnages n'échangent aucune parole à l'exception de cette lecture. D'emblée, la parole de Cipriano, conservée dans un cahier et communiquée au narrateur comme s'il était destiné à la recevoir, est donnée comme une parole secrète. Sa profération, jusqu'ici empêchée par le deuil, n'a été permise que par l'intervention providentielle du narrateur, qui remarque au passage, tandis que Cipriano lui fait la lecture : « On aurait dit qu'il pensait à toutes les faces auxquelles il aurait voulu hurler ces mots » (*Gomorra*, 370).

Le narrateur se présente ainsi comme l'auditeur privilégié d'une source exceptionnelle, dont il assure maintenant la transmission auprès du lecteur comme s'il accomplissait le vœu tacite de Cipriano. La démarche est intéressante si on la considère au prisme des débats actuels sur l'histoire immédiate. Saviano conteste frontalement le préjugé selon lequel « l'histoire immédiate serait forcément partisane, partielle car fondée sur l'interprétation des témoignages et la ductilité de la mémoire en rencontrant l'expérience vive des observateurs⁸²⁰ ». L'auteur affirme, près de la tombe de Pasolini, que ce qui fait la valeur des preuves est justement qu'elles découlent d'une expérience subjective et partielle : « La vérité est partielle, si elle se laissait réduire à une formule indiscutable ce serait de la chimie. » (*Gomorra*, 328) Toutefois, on a vu que le statut de certains épisodes de *Gomorra* impliquant le narrateur était incertain sur le plan référentiel. À cause de l'absence de données externes permettant de vérifier l'identité de Cipriano et l'existence du cahier dont parle le narrateur, un doute s'installe à propos de l'identité précise de l'auteur de cette harangue. L'épisode soulève de nouvelles questions sur le rapport entre fictionnalisation de l'expérience et valeur de vérité de l'écriture. Le discours de Cipriano, dont le narrateur rappelle qu'il a été « inspiré » par les propos publics de Diana, est présenté d'une manière qui suggère que l'écriture et même la voix du prêtre Diana se confondent avec celles de son ami :

⁸²⁰ Emmanuel Bouju, « Postface. Histoire immédiate et paradigme "istorique". Notes sur l'actualité du roman », *op. cit.*, paragr. 2.

Il m'a invité à m'asseoir sur un banc et a ouvert un cahier d'écolier aux lignes serrées. Ces pages contenaient le discours rédigé de sa main. Qui sait si, quelque part dans ce cahier, il n'y avait pas aussi l'écriture de don Peppino ? Je n'ai pas osé lui poser la question. C'était un discours qu'ils auraient voulu signer ensemble, mais les tueurs, la mort, la calomnie et une solitude abyssale l'en avaient empêché. Il s'est mis à lire d'une voix de prêtre hérétique [...]

(*Gomorra*, 368)

De nombreux parallèles extrêmement appuyés apparaissent entre ces lignes, les invectives de Giuseppe Diana contre la camorra rapportées dans le chapitre « Don Peppino Diana », et le style de parole publique que le narrateur aspire à créer lorsqu'il fait son pèlerinage sur la tombe de Pasolini dans le chapitre précédent. Les extraits du chapitre « don Peppino Diana » font ressortir le parallèle flagrant que Saviano construit entre ses propres paroles et celles de Diana :

Don Peppino Diana avait compris qu'il devait coller son visage contre cette terre, contre les dos, fixer chacun les yeux dans les yeux, ne pas s'éloigner afin de continuer à voir et à dénoncer, et comprendre où et comment les entreprises accumulent de la richesse, comment se déclenchent les tueries et les arrestations, les règlements de comptes et les silences.

(*Gomorra*, 351)

Qui est alors le véritable signataire de la harangue visionnaire de Cipriano, si ce texte est présenté comme une parole d'outre-tombe, arrachée à l'oubli et au silence par l'obstination du narrateur ? Et que dire aussi du fait que ce texte se présente comme l'illustration idéale de la vocation dénonciatrice du livre, qui avait été incarnée par don Diana au chapitre précédent ? Saviano s'inspire-t-il de la rhétorique de don Diana, ou bien attribue-t-il au prêtre une démarche et une intention qui n'appartiennent en fait qu'à lui ?

Dans ce jeu trouble entre témoignage et écriture d'invention, Saviano met particulièrement en valeur les motifs de la transmission et de la délégation du témoignage. La mise en scène la rencontre entre Saviano et Cipriano fait entrevoir, comme l'écrit Emmanuel Bouju, ce « déplacement du processus d'attestation de l'histoire vers un modèle de reproduction idéale des voix-témoins⁸²¹ » caractéristique de ce qu'il appelle les fictions « historiques ». L'expérience du témoin souffrant se substitue aux sources livresques sur lesquelles Saviano s'est appuyé pour composer son reportage. Le message semble être le suivant : ce que Diana n'aura pas pu écrire,

⁸²¹ Emmanuel Bouju, « Force diagonale et compression du présent », *loc. cit.*, p. 52.

et ce que Cipriano n'aura pas pu dire, c'est Saviano qui le dira pour eux, dans une démarche éthique où la revendication d'une filiation avec l'une des plus célèbres figures de l'antimafia frise avec l'appropriation peu scrupuleuse de leur discours.

En effet, le statut ontologiquement incertain du personnage de Cipriano, mis en scène comme relais romanesque d'une voix d'outre-tombe, celle du bien réel don Peppino Diana, pose une autre question : à quel moment l'engagement moral envers les victimes et les adversaires de la mafia devient-il captation, appropriation de leur discours ? Dans ses études sur la transcription de l'histoire, Emmanuel Bouju commente la façon dont l'énonciation du roman « historique » réquisitionne les faits et les témoignages :

il s'agit non plus seulement de composer avec les témoignages, mais bien plutôt de les engager, par écrit, dans l'espace polémique de la mésentente démocratique, de les réquisitionner en somme, y compris si nécessaire par l'exercice d'une certaine violence⁸²².

Mais à quel moment le « coup de force⁸²³ » de la réquisition du témoignage devient-il falsification ? Saviano aura en effet eu recours plus d'une fois, et de façon beaucoup moins heureuse, à cette mise en scène fictionnelle de la délégation de la parole reçue. Cette tentative d'affiliation de l'auteur à l'héritage culturel des grandes icônes, morales et politiques, de l'antimafia italienne lui vaudra d'ailleurs des conflits avec les acteurs de cette lutte. Nous en retrouvons un exemple dans le récit d'un coup de téléphone qu'aurait donné Felicia Impastato⁸²⁴ à Saviano pour le féliciter de son travail et l'encourager à poursuivre son combat alors que l'auteur, épuisé par sa vie sous escorte policière et par les diffamations dont il faisait l'objet, traversait un moment de découragement. Ce récit édifiant, d'abord publié dans une chronique du journal en ligne *Nazione Indiana* en 2004 et repris dans le recueil *La Beauté et l'Enfer* (2009), a été publiquement démenti

⁸²² Emmanuel Bouju, « Postface. Histoire immédiate et paradigme "istorique". Notes sur l'actualité du roman », *op. cit.*, paragr. 13.

⁸²³ *Ibid.*

⁸²⁴ Felicia Impastato, née Bartalotta, est la mère du militant antimafia Giuseppe, dit « Peppino » Impastato. Le jeune homme, assassiné par Cosa Nostra en 1978 à l'âge de 30 ans, avait rompu ses attaches avec sa famille paternelle, affiliée à la mafia, pour s'engager dans une intense activité politico-culturelle de dénonciation de cette organisation criminelle. Les efforts entrepris par sa mère et son frère pour réhabiliter sa mémoire et faire condamner ses assassins ont permis de faire du jeune homme une icône de la lutte antimafia dans toute l'Italie. Le célèbre film *Les Cent pas* (2000) de Marco Tullio Giordana est une biographie du jeune Impastato qui a fait connaître cette figure au grand public après sa réhabilitation.

par le frère de Giuseppe Impastato, ce qui a donné lieu à une affaire médiatico-judiciaire complexe. Parallèlement, le Centre de documentation Giuseppe Impastato à Palerme, par l'intermédiaire du sociologue et militant antimafia Umberto Santino, avait mis en demeure l'éditeur de *La Beauté et l'Enfer* de faire rectifier des passages comportant des inexactitudes sur les circonstances qui avaient permis de relancer en 1998 l'enquête sur l'assassinat de Giuseppe Impastato. Umberto Santino dénonçait, entre autres inexactitudes, le récit de cette conversation téléphonique qui, d'après la famille de Felicia Impastato, n'aurait jamais eu lieu. Le détail de cette controverse est rapporté dans divers articles en ligne et dans un ouvrage à charge publié par Umberto Santino en 2011⁸²⁵. Saviano, qui avait par ailleurs fait l'objet d'autres accusations pour atteintes à la vie privée et plagiat, porte plainte contre ce qu'il estime être une diffamation, mais cette plainte est classée en 2013. La licence artistique que Saviano s'est permise dans *Gomorra*, non sans ambiguïtés, puisqu'il fait passer ces épisodes pour vrais et n'en signale à aucun moment la dimension symbolique, est de toute évidence très mal reçue lorsqu'elle aborde le contexte politique bien réel de la lutte antimafia. Les « affaires » qui entourent la réception publique et institutionnelle des textes de Saviano sont aussi révélatrices des luttes concrètes et parfois très partisans qui se jouent dans certains milieux militants et politiques, comme nous l'avons vu dans la première partie⁸²⁶. L'indétermination délibérée entre pacte de fiction et pacte de vérité, que permet le brouillage des genres dans le récit hybride, n'autorise donc pas l'auteur à jouer impunément avec les limites de la fiction, surtout lorsqu'il prétend transmettre la parole des témoins qui se sont engagés contre la mafia⁸²⁷. Loin d'être anecdotiques, ces affaires invitent

⁸²⁵ Umberto Santino, *op. cit.*

⁸²⁶ Une partie de la presse de gauche a par exemple reproché à Saviano de s'appuyer sur un « principe d'autorité victimaire » et d'invisibiliser le travail d'autres acteurs de l'antimafia. Voir le dossier d'articles sur « l'affaire Saviano-Impastato » publiés sur le site Internet du journal de gauche *Insorgenze*, qui comporte des contributions en français et en italien : Enrico Porsia, « Saviano débouté d'une plainte contre le quotidien *Liberazione* », *Insorgenze*, 30 janvier 2013. En ligne : <https://insorgenze.net/2013/01/30/saviano-deboute-dune-plainte-contre-le-quotidien-liberazione/>, consulté le 27 décembre 2021.

⁸²⁷ On trouve ici un écho des querelles qui ont éclaté à propos d'autres romans qui brouillent délibérément les frontières entre histoire et fiction – comme *Jan Karski* de Yannick Haenel ou *Les Soldats de Salamine* de Javier Cercas, dont l'effet d'authenticité repose sur la mise en récit du recouvrement d'un témoignage perdu. L'opération s'avère souvent une mystification, qui était pourtant dévoilée par les auteurs comme telle dans leur œuvre. La différence de ces romans avec le récit de Saviano, outre que le dispositif fictionnel n'est pas dévoilé, est que les auteurs des romans mentionnés ci-dessus traitaient d'un passé récent, tandis que Saviano traite d'un passé immédiat, voire d'une actualité, impliquant des personnes vivantes.

encore une fois à porter attention aux paradoxes qui imprègnent la constitution de l'autorité de Saviano dans son texte, autorité à distinguer de celle que les circonstances ultérieures à la publication du texte lui ont donné sur la mafia.

Mais ce n'est pas pour autant que la fiction de document, dans le récit romanesque, y compris autofictif, n'est pas porteuse d'intéressants effets de véridicité, ni que le statut fictionnel de ces documents ne les prive de toute signification politique. La fiction ne s'oppose pas de façon stricte à la vérité, et la fiction d'archive, qui permet de produire ce que Marie-Jeanne Zenetti appelle « l'effet de document », n'est falsification ou mensonge que si la feintise sur laquelle elle repose cesse d'être partagée⁸²⁸. La comparaison de *Gomorra* avec *Contrabando*, une œuvre très différente quant au genre et au statut, s'avère alors pertinente pour creuser certains aspects de cette question. Tandis que *Gomorra* est un témoignage qui comporte une portion de fiction, *Contrabando* est une œuvre romanesque, fictionnelle bien qu'elle comporte des éléments autobiographiques, et qui recourt à la fiction de document pour nourrir l'intrigue.

2.3. Les « effets de document » dans *Contrabando* : une subtile dramaturgie du dévoilement

Le roman *Contrabando* est un objet textuel composite, non-linéaire, empreint d'oralité et tendant vers l'intermédialité, ce dont atteste du reste sa genèse hybride, puisque *Contrabando* est aussi une pièce de théâtre qui fait un usage abondant de l'enregistrement sonore comme ressource dramaturgique. Nous avons dit que le texte fait alterner les entrées du journal intime du narrateur (rédigé, sauf pour le dernier chapitre, à Santa Rosa), des témoignages prononcés par d'autres personnages et des transcriptions *verbatim* de documents sonores fictifs recueillis par le narrateur et ses proches. Pour explorer la réalité sociale du narcotrafic et la mémoire locale de Santa Rosa, le narrateur de *Contrabando* recourt, comme Saviano, à des témoignages oraux, mais aussi à des documents qui lui sont transmis par des membres de sa famille. Contrairement à Saviano, qui cite

⁸²⁸ Nous faisons ici référence à la célèbre expression de Jean-Marie Schaeffer, qui emprunte cette expression à John Searle, et rappelle que la feintise ludique partagée est dépendante d'un accord qui constitue le pacte de lecture. Voir Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999, 346 p. La fiction, écrit encore J.-M. Schaeffer, résulte moins d'une distinction sémantique que « d'un pacte communicationnel, quant à l'usage qu'on décide de faire de certaines représentations ». Voir Jean-Marie Schaeffer, « De l'imagination à la fiction », *Vox Poetica*, sans date. En ligne : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html>, consulté le 27 avril 2022.

des documents supposés authentiques pour attester du rapport de l'écriture à la réalité, le roman de Rascón Banda utilise le document comme source pour nourrir la fiction. Nous avons donc ici affaire à un « effet de document⁸²⁹ », la nature fictionnelle des témoignages n'étant ni confirmée ni démentie par l'auteur. Si « l'effet de document » permet de créer un brouillage entre fiction et non-fiction, ce brouillage est cependant réglé par les termes du pacte de lecture initial, celui de l'autofiction. Certes, la lisibilité de ce pacte de lecture est conditionnée à la connaissance parallèle de l'univers théâtral de l'auteur. Seul un lecteur averti pourra en effet reconnaître dans le portrait de Damiana Caraveo le personnage éponyme de la pièce *Contrabando*, et dans celui de Valente Armenta, de la *Güera Chenda* et de Rosario Fonseca, les protagonistes d'une autre pièce de théâtre intitulée *Fugitivos*. Au début du roman, le narrateur nous avertit que Santa Rosa est autant un lieu réel qu'un lieu mental, une sorte de creuset intérieur d'où le dramaturge Rascón Banda tire l'argument de ses pièces :

Quand j'ai un problème comme celui-là, quand ni les mots ni les sentiments ne sortent, je viens à Santa Rosa, et ici, où il n'y a ni électricité ni téléphone, je peux trouver les fantômes qui deviennent des personnages et les rumeurs qui deviennent des intrigues⁸³⁰.
(*Contrabando*, 24)

Bien que l'arrivée du narrateur à Santa Rosa coïncide avec l'exposition d'une énigme criminelle – la disparition, jamais élucidée, de Julián, le jeune maire de Santa Rosa – et que ce narrateur se confronte quotidiennement au délit sous toutes ses formes (contrebande, abus de pouvoir), *Contrabando* n'est pas à proprement parler un récit d'enquête. Comme on l'a vu dans le chapitre précédent (« L'illisible »), l'intrigue ne progresse pas vers une élucidation. Le recours aux traces et aux documents, que le narrateur se procure au hasard des rencontres et des événements – souvent grâce à sa mère qui lui demande si ces documents peuvent lui « servir » pour son film – s'avère même insuffisant pour expliquer quoi que ce soit à la situation traversée par le village. Sauvées *in extremis* de la disparition, comme la « Lettre de Valente Armenta » [*Carta de Valente Armenta*] que le narrateur arrache de justesse à un tas de papiers qu'on allait brûler (*Contrabando*, 113) ou de l'oubli, comme l'enregistrement de la conversation téléphonique au

⁸²⁹ Marie-Jeanne Zenetti, « L'effet de document », *op. cit.*, p. 68.

⁸³⁰ « Cuando tengo un problema, como ese de que no me brotan las palabras ni el sentimiento, vengo a Santa Rosa, y aquí, donde no hay luz eléctrica ni teléfono, puedo encontrar los fantasmas que se vuelven personajes y los rumores que se convierten en argumentos. »

Palais du Gouverneur de Chihuahua, les archives se distinguent surtout par leur caractère lacunaire, troué. Non seulement le lecteur n'y trouve aucune preuve claire de l'implication des autorités dans le narcotrafic, mais le fil narratif que ces documents déroulent s'interrompt au chapitre suivant et débouche systématiquement sur une impasse.

L'un des documents les plus représentatifs de cet aspect du roman, que nous avons déjà eu l'occasion de citer, est confié au narrateur par sa mère, de la part d'une tierce personne nommée La Chole Mendoza. Celle-ci désire que le narrateur s'informe auprès des autorités du Chihuahua de la disparition de son frère, auteur de l'enregistrement. Lorsque le narrateur écoute la bande sonore (transcrite dans le chapitre « *O tu, o yo* »), celle-ci laisse entendre que ce frère a été assassiné au moment où il tentait d'enregistrer pour la police une conversation compromettante avec l'un de ses anciens amis, devenu narcotrafiquant. Au moment où l'interlocuteur de l'indicateur découvre le microphone caché dans les vêtements de son ami, l'on entend des supplications suivies de coups de feu puis de morceaux de musique. La tension du dialogue quasi théâtral du chapitre « *O tu, o yo* » joue sur des effets minimalistes et repose sur l'attente de la découverte du dispositif d'enregistrement, à mesure que l'informateur pose des questions de plus en plus pressantes pour obtenir des informations. À cette situation s'ajoute une discrète coloration mélodramatique, puisque les personnages qui parlent entre eux sont d'anciens amis. Cependant, ni les circonstances qui entourent la création de cet enregistrement, ni les raisons qui ont permis à Chole Mendoza d'en prendre possession malgré la disparition de son frère, ne sont éclaircies. Et le narrateur, à qui sa mère déconseille de pousser trop avant son enquête, n'en fait plus jamais mention dans les chapitres suivants.

Cette fiction de document, insérée dans le système plus large du récit autofictif marqué par l'ambiguïté référentielle, soulève des problématiques très différentes de celles de *Gomorra*. En effet, l'interprétation de ces documents insérés n'est pas la même selon le genre et la visée pragmatique des textes. Dans *Gomorra*, les visées investigatrices et dénonciatrices affichées par Saviano supposent que la création fictionnelle de l'archive privée, comme l'est probablement le cahier de Cipriano, constitue l'exception par rapport à la règle : la citation de documents authentiques. Certes, l'insertion de ce morceau de bravoure, probablement fictionnel, dans un texte de non-fiction, permet à Saviano de synthétiser de façon saisissante son message et les enjeux de sa propre prise de parole. Mais cette exception, qui n'est pas signalée comme telle, fragilise le

pacte de véridicité mis en place par l'inscription revendiquée du roman dans les genres du reportage narratif et du témoignage.

Dans l'économie du roman *Contrabando*, la mise en scène de l'archive fictionnelle, sans perdre de sa charge politique et sociale, semble valoir avant tout pour les effets de lecture qu'elle suscite. Le sens de ces documents est d'abord fonction du rôle qu'ils jouent au sein d'un dispositif narratif et esthétique complexe. Tout d'abord, le récit met en évidence la difficulté, pour le narrateur, de collecter des explications sur la violence à Santa Rosa. La mise en scène de l'archive trouée établit un lien symbolique très fort entre le document comme trace, le silence, l'impunité et la mort. Cette mise en scène permet surtout de dénoncer en creux, à travers le dispositif narratif, les manœuvres d'escamotage ou de manipulation auxquelles ces traces ont pu être soumises. Ces archives fictives, qui ne semblent se matérialiser que pour se diluer dans le flux du texte, pourraient bien symboliser la faillite généralisée du système policier et judiciaire mexicain, incapable de punir les crimes car incapable d'en conserver les preuves. Tous les documents retranscrits peuvent en effet être considérés comme des pièces à conviction attestant de la réalité d'un crime. Tels qu'ils sont mis en scène, ces documents n'ont pu être montrés au narrateur qu'après avoir été soustraits à l'institution judiciaire, égarés ou bien subtilisés dans des circonstances troubles. Faute d'être mobilisée dans le récit comme preuve des crimes, l'archive qui se trouve convoquée de cette manière dans le récit littéraire ne vaut plus comme preuve mais comme fonction narrative.

Les documents jouent aussi le rôle de noyaux fictionnels, points de départ d'histoires possibles que le roman évoquera sans les poursuivre. Cet effet d'ouverture nous semble très caractéristique du roman *Contrabando* et, bien que ce procédé soit entièrement fictionnel, ce renvoi systématique du texte à un « hors-texte » pourrait participer de la dimension dénonciatrice du livre. L'effet d'une porosité du journal du narrateur avec la réalité nous rappelle en effet qu'existe, en dehors du roman, un contexte réel où existent bel et bien les situations dénoncées dans le livre. C'est à la condition d'être inachevée que l'archive peut devenir le support d'une possible continuation sous forme de récit littéraire de ces vies anonymes interrompues par la violence, tout en faisant signe vers une violence extérieure à l'univers de la fiction. C'est même, sans doute, ce récit potentiel qu'actualise, dans les derniers chapitres du livre, l'écriture par le narrateur d'une pièce de théâtre et d'un scénario de film inspirés de l'expérience du narrateur et des archives qu'il aura collectées. En poursuivant son exploration de Santa Rosa par l'écriture de

fiction, le romancier s'interroge sur l'usage qu'il convient de faire des témoignages et des informations que son personnage collecte. L'expérience du narrateur de *Contrabando* et l'usage qu'il fait des archives sont donc très éloignés de l'optimisme de Saviano dans *Gomorra*. On constate néanmoins que l'échec du narrateur à dénoncer les violences coïncide, paradoxalement, avec l'aveu d'une forme de réussite esthétique, même si l'œuvre théâtrale qu'il produit au terme de son voyage à Santa Rosa semble *a priori* dégagée des contraintes de l'urgence et de la dénonciation.

À la fin du roman, la pièce de théâtre *Guerrero Negro*, nourrie des légendes et des *corridos* entendus à Santa Rosa, est sur le point d'être portée à la scène. Le dernier paragraphe du roman représente le narrateur en train de copier les *corridos* qui accompagneront la mise en scène de *Guerrero Negro*. Étonnamment, l'entreprise de réécriture des événements narrés à Santa Rosa ne s'inscrit aucunement dans la problématique d'une dénonciation ou d'un devoir de mémoire. Au contraire : le travail esthétique doit permettre au narrateur d'« oublier Santa Rosa et [de] laisser derrière moi ces pages de contrebande et de trahison⁸³¹. » (*Contrabando*, 211) La dénonciation frontale n'est donc pas toujours la voie adoptée par les écrivains du corpus, mais les voies alternatives que ceux-ci empruntent ne sont pas non plus faciles à interpréter : le retour du narrateur à Mexico coïncide-t-elle avec une fuite, un renoncement à interpréter la réalité de Santa Rosa ? À qui et à quoi destine-t-il les témoignages qu'il a recueillis ?

3. Une transmission problématique

On constate que la place qu'occupent les personnages d'artistes et d'écrivains dans l'économie du silence et du secret politique, telle qu'elle est représentée par certains romans du corpus, est souvent ambiguë. Ces mises en scène ne nous permettent pas de penser les fonctions de la littérature dans les termes binaires d'une opposition entre secret et dévoilement. Dans ces récits, la littérature et l'art ne sont jamais tout entiers du côté de la dénonciation, de l'élucidation ou des contre-pouvoirs. Que penser en effet d'un auteur qui constate, jour après jour, son impuissance face à la violence, que ses proches mêmes dissuadent de révéler ce qu'il a vu et entendu dans ses livres, et qui écrit pour « oublier », comme dans *Contrabando* ? Que faire d'un artiste qui choisit de participer lui-même à l'économie du secret politique, en se faisant chantre et

⁸³¹ « [olvidarme de Santa Rosa y darle la vuelta a estas páginas de contrabando y de traición. »

troubadour d'un Roi cruel et sanguinaire, et qui, chassé de la Cour après avoir été accusé de trahison, choisit encore de ne *pas* révéler ce qu'il sait, comme dans *Les Travaux du Royaume* ? Que dire, enfin, d'un écrivain en proie à l'obsession du sexe et de l'argent, qui se dépeint lui-même *sous contrat*, économiquement dépendant d'un mandataire mafieux dont il est chargé de rédiger la biographie – car c'est ainsi que se décrit Walter Siti dans *Résister ne sert à rien* ? Que penser du rôle pris par la figure de l'écrivain ou de l'artiste dans l'économie du silence que le roman s'emploie précisément à dénoncer ? Ces figurations mercenaires de « l'artiste sous contrat »⁸³² brouillent le partage sans doute trop facile entre l'exercice discrétionnaire du pouvoir et une littérature qui serait tout entière du côté de la vérité, de l'autonomie et de la transparence⁸³³. Il est possible qu'à leur exemple, les œuvres citées dans cette section, qui toutes, racontent l'histoire d'un artiste confronté au secret, relèvent d'une pensée inquiète de l'engagement littéraire et de la place de l'artiste face aux pouvoirs criminels.

3.1. La thématique de l'écriture sous contrat

Dans *La Transcription de l'histoire*, Emmanuel Bouju décrit l'engagement littéraire comme un « geste » d'écriture, dont il définit la spécificité à partir d'une expression employée par Primo Levi : « *misi me* », une formule issue de l'italien médiéval qui vient au narrateur d'une lecture de Dante et qu'il traduit par « je me suis engagé ». Pour Emmanuel Bouju, l'expression, qui a donné la racine de « promesse » en français et « *compromiso* » en espagnol, pourrait servir de modèle à une certaine représentation contemporaine de l'écriture, à la fois comme « promesse et mission » mais aussi comme « risque », par la « mise en gage de l'intégrité »⁸³⁴. En écho à ces remarques,

⁸³² Nous reprenons dans cette section certaines analyses que nous avons développées dans un article publié en 2020. Voir Antoine Ducoux, « Writing under the Influence: The Fiction of the Artist under Contract in Novels of Organized Crime from Italy and Mexico », *New Readings*, vol. 17, n° 2, Cardiff University Press, décembre 2020, p. 48-69.

⁸³³ On pense ici au précédent que constituent les œuvres de Bolaño – *Amuleto* et *Etoile distante* – dans leur critique d'une complicité entre la poésie et la terreur politique. Voir à ce sujet Florence Olivier, « La force fragile du témoignage ou le dire poétique du trauma. Amuleto de Roberto Bolaño et Insensatez d'Horacio Castellanos Moya », *Amérique. Cahiers du CRICCAL*, n° 52, Presses de la Sorbonne Nouvelle, novembre 2018, p. 74-82. En ligne : <http://journals.openedition.org/america/2361>, consulté le 24 avril 2020.

⁸³⁴ Emmanuel Bouju, « Forme et responsabilité. Rhétorique et éthique de l'engagement littéraire contemporain », *Études françaises*, vol. 44, n° 1, Presses de l'université de Montréal, 2008, p. 9-23.

Siti remarque à la fin de *Résister ne sert à rien* : « Si on ne calcule pas les risques et l'exposition différente au mal, le jeu de la vertu est un jeu truqué... » (*Résister*, 293)

Contrabando, *Résister ne sert à rien* et *Les Travaux du Royaume* ont en commun d'être des histoires où l'intégrité artistique d'un auteur est menacée (et reconquise *in extremis*) dans un scénario qui met l'écrivain aux prises avec un mandataire qui le paie pour son travail. Des figures d'artiste (assimilées, dans les deux premiers cas, à la figure du narrateur, même si Lobo dans *Les Travaux du Royaume* peut être considéré comme un reflet de l'écrivain Herrera en quête de sa propre poétique), conscientes de la publicité et de la résonance publique que peuvent avoir leurs écrits, « s'engagent » auprès d'un commanditaire qui les paie en échange de leur œuvre. Dans *Résister ne sert à rien*, rappelons-le, un écrivain nommé Walter Siti, après l'échec d'une première tentative d'écriture engagée socialement auprès de réfugiés africains, se charge de rédiger la biographie d'un *trader* dont il apprend plus tard l'appartenance à la mafia. L'écrivain et son sujet sont liés par un pacte économique. Emmanuel Bouju observe que

[l]'une des forces du roman de Walter Siti est de ne rien dissimuler de l'ambiguïté, sinon de la perversion de la position de l'écrivain en « portraitiste », analogue contemporain des peintres de cour : l'écrivain s'affiche sous contrat (à la différence de la position de Roberto Saviano)⁸³⁵.

Tommaso rachète l'appartement croulant de l'écrivain, d'où il menaçait d'être expulsé, et celui-ci honore sa commande d'un livre sur sa vie : « : il me rend ce service, et en échange j'écrirai un livre sur sa vie ("tu dois me dire qui je suis") » (*Résister*, 48). Ce pacte, qui programme la prise d'écriture, pastiche en le dégradant le célèbre pacte faustien : la littérature, observe le narrateur en paraphrasant Kafka, devient, mais au sens propre, « le salariat pour le service du diable » (*Résister*, 45). Il convoque aussi, mais de façon plus discrète, le thème de la subordination mafieuse : en écrivant son livre, Walter échange une faveur, la conservation de son domicile, contre un service. Or, la mafia, selon la célèbre expression de Pino Arlacchi, n'est-elle pas une « industrie de la protection privée »⁸³⁶ ? Et en lui proposant de racheter sa maison, Tommaso ne fait-il pas à l'auteur, selon l'expression consacrée par le film *Le Parrain*, « une offre qu'il ne pourra pas refuser » ? Toutefois, on peut se demander aussi si ce pacte entre l'écrivain et le *trader* n'est

⁸³⁵ Emmanuel Bouju, « Le *Credit Crunch* de la démocratie », *op. cit.*, p. 92.

⁸³⁶ Pino Arlacchi, *Mafia et compagnies : l'éthique mafiosa et l'esprit du capitalisme*, traduit par Jean Ziegler, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, coll. « Influences », 1986, xii+239 p.

pas à double entente. Ce « tu dois me dire qui je suis », est-ce une commande faite à l'auteur, ou bien est-ce, plus malicieusement, un défi, une énigme dont le roman s'emploiera précisément à livrer la solution, puisque tout l'enjeu est précisément de savoir « qui » est Tommaso ?

Le parallèle est frappant avec les situations narratives qui ouvrent *Les Travaux du Royaume* et de *Contrabando* : il est aussi question d'un artiste sous contrat avec un commanditaire, et l'un des axes de l'intrigue est celui de l'écriture et du salaire dont ce commanditaire gratifie ou bien frustre l'artiste. Dans *Contrabando*, le narrateur doit honorer la commande que lui a faite un célèbre chanteur, Tony Aguilar (qui a vraiment existé) : un mélodrame, situé dans la *sierra*, où Tony Aguilar tiendrait le rôle principal, et disputerait l'amour d'une belle femme à un rival. Choisi pour écrire le script parce qu'il est né dans le Nord et qu'il en connaît la langue et la culture, Hugo part en vacances à Santa Rosa pour trouver l'inspiration nécessaire à la rédaction de cette histoire. La réalité qu'il y trouve, comme on l'a vu, est bien éloignée du scénario qu'il prétend écrire. Si l'on retient l'hypothèse selon laquelle Santa Rosa n'est pas seulement un espace réel, mais aussi un espace imaginaire intérieur d'où Rascón Banda tire ses histoires et ses personnages, la question pourrait aussi être la suivante : que risque un écrivain à mettre son univers intérieur et ses obsessions intimes au service d'une cause intéressée, ou d'un art commercial ? Et que peut-il faire lorsque ce Nord où il prétend trouver l'inspiration pour un divertissement populaire se révèle un champ de ruines et de douleur ?

Les romans convoquent donc une représentation ambiguë de l'écrivain sous contrat, dont l'innocence et l'intégrité, loin d'être tenues pour acquises, sont au contraire fortement mises en question. D'abord, parce que le pacte qui lie l'artiste à son commanditaire oblige cet artiste à pratiquer son art en décalage par rapport à ses propres aspirations. Dans *Contrabando*, on demande à un dramaturge habitué au théâtre et à l'exploration de thèmes politiques et sociaux d'adopter les codes du cinéma musical populaire. Dans *Les Travaux du Royaume*, un questionnement similaire est mené à propos du *corrido*. C'est le Journaliste qui signale d'abord à un Lobo incrédule qu'il existe une différence entre « l'obligation » qui le lie au Roi et la « passion » qui l'habite. Lobo ne se rend compte qu'à la fin du livre de ce décalage entre l'art mercenaire qu'on lui commande et sa véritable aspiration à l'autonomie et à la liberté : « Non : Il [le Roi] n'a pas à gouverner ma vie, je n'accepte pas qu'on me dise ce que je dois faire. C'était une vérité qu'il connaissait déjà au fond de ses entrailles, mais qu'il n'avait pas été capable de formuler. » (TR, 97) Dans *Résister ne sert à rien*, le narrateur avoue le malaise qu'il a à abandonner sa veine habituelle, le récit autofictif de ses

amours avec le culturiste Marcello, pour embrasser l'écriture à la troisième personne. La maîtrise artistique dont l'auteur pouvait se réclamer dans l'autofiction devient hantise de l'impuissance au moment où l'auteur doit entamer la biographie de Tommaso :

Me voilà donc, avec ce projet de "narrateur omniscient" qui m'a toujours fait rougir ; d'omniscient, il n'y aurait que Dieu, s'il existait. Pour vous proposer comme narrateur omniscient, vous devez soit présumer beaucoup de vous-même, soit réclamer de la splendeur à votre époque. Mais j'agis pour sauver mon pauvre appartement, dont je vois pulser les bulles de crépi comme si c'étaient des veines – ou des cicatrices, ma maison est plus vivante que moi ; je serai l'instrument rhétorique à travers lequel les faits passent pour s'épurer et prendre du sens, en se déformant : un pitre au service des choses. (*Résister*, 49)

Ensuite, les situations d'écriture représentées mettent en jeu une urgence économique immédiate : il s'agit pour Lobo de sortir de la pauvreté et de garantir sa survie, pour Walter de conserver son droit à habiter sa demeure et pour Rascón Banda, de gagner sa vie. La question est alors de savoir quelle vertu (d'engagement, d'intégrité ou d'authenticité) la littérature peut conserver dans cette figuration de l'auteur sous contrat. « Peut-il y avoir de la liberté dans un rapport qui mime l'esclavage ? » (*Résister*, 17), demande le narrateur de *Résister ne sert à rien*, en installant la métaphore qui lie l'office d'écrivain à la prostitution. Lobo est-il un « Artiste », ou bien le « clown » d'une bande de « fils de pute », comme le lui reproche la Fillette ? Hugo est-il un dramaturge, un scénariste populaire, ou un compositeur de *corridos* comme le croit Damiana lorsqu'elle le rencontre ? C'est l'identité même de l'écrivain et de l'artiste qui semble en jeu dans ces fictions.

3.2. L'écrivain comme complice ? Le rôle de l'artiste dans la fiction

Dieu caché ou ventriloque ? La situation paradoxale de l'auteur dans Résister ne sert à rien

Dans certains des scénarios que nous avons évoqués, l'art et la littérature sont représentés comme les auxiliaires d'un pouvoir criminel qui autorise et contrôle leur expression. Dans *Résister ne sert à rien*, l'intrigue du roman progresse au fur et à mesure qu'évolue le pacte d'écriture dont Tommaso et Walter renégocient en permanence les termes. Dans un premier temps, Tommaso révèle beaucoup sur sa vie, mais ne dit pas toute la vérité, et ses omissions remarquées par Walter sont signalées par des notes en bas de page. Lorsque la confiance s'installe entre les deux hommes,

Tommaso en dit alors plus long sur la nature criminelle des opérations financières, dans un chapitre intitulé « Le pacte change ». Enfin, alors que le roman sur la vie de Tommaso est pratiquement terminé, le jeune trader révèle à Walter la raison véritable de la commande qu'il lui a faite. Tommaso avoue avoir utilisé l'écrivain pour se protéger des représailles que pourrait lui valoir l'inachèvement d'une opération à laquelle tenaient ses supérieurs :

– [...] tu l'as compris, pourquoi j'ai décidé de tout te raconter ? La vraie raison, j'entends, la raison sérieuse, pas l'exhibitionnisme... [...] tu me sers de canon à brume. [...] si la folle laisse échapper quelque chose, le seul moyen est de me faire passer pour un mégalomane bonimenteur, un type qui se vante de relations et de protections qu'il n'a pas... un type qui se propose même comme personnage principal d'un livre, un vantard malade de narcissisme.
(*Résister*, 211)

Tommaso entendait donc se servir du livre de Walter comme d'un alibi qui pourrait le protéger d'une vengeance de la mafia. Mais de façon étonnante, Walter remercie Tommaso de lui avoir ainsi donné le prétexte d'un roman encore plus passionnant que celui qu'il prévoyait d'écrire. Des intérêts mutuels bien compris lient ici l'écrivain à son commanditaire : la mafia, incarnée par la personne de Tommaso, ouvre une voie de succès pour l'écrivain, mais elle exerce aussi, par ce biais, une force contraignante sur l'écriture, en régulant ce que l'écrivain a le droit de dire et de ne pas dire :

– Nous te fournirons d'amples détails, ainsi tu pourras te faire un tableau d'ensemble... ceci n'était qu'un contact... mais il y a une clause qui doit être claire dès maintenant, si tu acceptes de comprendre, tu dois aussi être disponible pour brouiller les pistes.
– C'était évident depuis le début...
– Non, mais c'est toujours bien de combler le fossé des malentendus... que les petits oiseaux ne puissent pas s'échapper de la cage. (*Résister*, 228)

Bien entendu, dans ces confessions que Tommaso, puis Morgan Lucchese livrent à l'écrivain, le soupçon de fanfaronnade n'est jamais absent : « – On la lui dit, la vérité ? – Oui, de toute façon, ses lecteurs ne la supporteront pas. » (*Résister*, 227) Même l'écrivain résiste à la tentation de les croire sur parole : « si je dois être sincère, j'ai l'impression qu'on se fout de ma gueule » (*Résister*, 227). Plus nombreux sont les secrets que l'écrivain partage avec Tommaso et Morgan, plus pressante se fait l'obligation de déguiser les noms, les lieux et les dates. Mais pour déguiser de façon convaincante, Walter doit connaître toute la vérité, au risque de tomber dans

la complicité : « je suis fort pour déguiser... mais pour que le mensonge soit convaincant, je dois savoir toute la vérité. » (*Résister*, 159) Mais où est la vérité, justement, dans cet écheveau d'aveux déguisés, de confessions, de révélations immédiatement recouvertes de nouveaux mensonges ?

Comme l'indique Tommaso, l'auteur a beaucoup à risquer dans cette opération : « Tu n'as pas peur de passer pour mon complice ? [...] tout le monde dira que tu t'es vendu à la criminalité organisée [...] » (*Résister*, 292). Mais Walter a trouvé comme parade la ruse qui livre au lecteur la clé de tout le récit et la nature véritablement fictionnelle de Tommaso : « Je déclarerai que tu es le fruit de mon imagination... C'est l'avantage des romans... Je t'ai délégué pour vivre des thèmes qui sont les miens... en pratique, j'écrirai un roman par procuration... » (*Résister*, 292) Dans cet ultime renversement entre vérité et mensonge (Walter fait-il l'aveu de la fictionnalité de son texte, ou bien dévoile-t-il la façon dont il a déguisé la vérité ?), le dilemme de l'auteur se résout *in extremis* avec le renversement des positions d'autorité : Tommaso n'était pas l'informateur, la source du récit, mais une créature de papier à travers laquelle Walter Siti a réussi à incarner ses obsessions et à créer une nouvelle œuvre. Poussant à l'extrême le raffinement du jeu métafictionnel, Siti joue avec l'incertitude du lecteur jusque dans les seuils du récit. Si la « Note finale » au texte, qui présente le récit comme un roman inspiré des déclarations d'un repentir de la mafia, signale le caractère fictionnel du récit, Siti ne l'a-t-il pas fait, à la demande de Tommaso, pour se prémunir des reproches de complicité avec le crime organisé ? D'ailleurs, quelques chapitres plus tôt, Morgan Lucchese ne lui avait-il pas ordonné de « brouiller les pistes » en échange des informations qu'il lui donnerait ? Siti ne joue-t-il pas sans cesse, du reste, à égarer son lecteur, comme lorsqu'il attribue au vrai mafieux Giuseppe Lucchese, le père de Morgan, une fausse biographie, en prétendant que ce père est mort en 1983 ?

Ce qu'Emmanuel Bouju décrit comme « la construction étagée du récit » en « strates⁸³⁷ » se reflète dans les figures liminaires du ventriloque et du prologue de théâtre, avec lesquelles Siti ouvre la séquence biographique consacrée à la vie de Tommaso. La petite parabole du montreur de marionnettes fonctionne comme un indice métatextuel du fonctionnement ambigu du récit, à travers la mise en scène d'un échange entre le ventriloque et sa marionnette : qui parle ici, du narrateur ou de son personnage ? Qui fait parler l'autre ?

⁸³⁷ Emmanuel Bouju, « Le *Credit Crunch* de la démocratie », *op. cit.*, p. 91.

Je me trouvais à Florence, dans je ne sais plus quel cercle Arci, et j'assistais à un spectacle de marionnettes pour adultes ; à un certain moment, une marionnette en scène a protesté : "Les esprits malins insinuent que derrière moi, il y a un type qui me fait parler... sachez que ce n'est pas vrai, c'est moi qui le fais parler." De fait, le marionnettiste s'est présenté sur la scène avec sa grosse tête et il a admis "comme ça, je me sens nu, je ne sais pas quoi dire". Donc, maintenant, congédiez-moi comme un prologue de théâtre, qui se chargera des fardeaux réels (du genre l'argent, ou pire) pour arriver à une vérité, sans plus apparaître ; sur scène, il n'y aura que les masques. (*Résister*, 49)

La question est alors de savoir dans quel but Siti agence ce complexe jeu de miroirs et à quelle vérité prétend cette ruse illusionniste, qui s'ingénie à « brouiller les pistes » comme le lui demande, du reste, son informateur Morgan Lucchese. À quoi prétend cette démonstration de maîtrise de l'écriture, sinon à l'exhibition de sa propre virtuosité ? De quels effets de vérité peut-elle être porteuse ?

Le chanteur comme artiste de cour dans Les Travaux du Royaume

La condition mercenaire de la création artistique, lorsqu'elle s'attache au pouvoir et la puissance de véridicité à laquelle une telle création est susceptible de parvenir est une réflexion qui se trouve aussi au cœur des *Travaux du Royaume*. Pour la mener, Herrera convoque le même imaginaire attaché à la figure du portraitiste de cour, bien qu'il ne recoure pas à l'autofiction mais à la fable archétypale de la rencontre entre un troubadour et d'un Roi. Rappelons que Lobo, qui vit au début du récit dans une misérable mesure en carton, est arraché à la pauvreté par le Roi qui l'engage pour composer des *corridos* à sa gloire. Le chanteur, littéralement ébloui par la splendeur du Seigneur, est profondément ému par cette extraordinaire élection. Cette circonstance extraordinaire amène Lobo à occuper une position ambiguë vis-à-vis du Roi : tout en l'admirant et en le reconnaissant comme la source de son inspiration, il devine aussi son secret dès le début du texte :

Il pensa que, désormais, les calendriers n'avaient plus de sens à ses yeux pour une nouvelle raison ; aucune autre date ne signifiait quoi que ce fût, seule celle-ci était dotée de sens car, enfin, il avait trouvé sa place dans le monde ; et parce qu'il avait entendu mentionner un secret que, putain, il avait drôlement envie de garder. (*TR*, 16)

Lobo s'engage donc sciemment à protéger le secret du Roi en exaltant la personne de celui-ci dans ses *corridos*. Il participe activement à l'économie du secret qui régit l'organisation du pouvoir criminel du Palais. Lobo n'est pas un poète captif dont l'art est asservi aux intérêts de la force. Au contraire, il se met au service de celle-ci, il maîtrise les codes du *corrido* et sait rendre celui-ci efficace pour se faire le gardien de secrets de son maître. Ce faisant, Lobo se trompe lui-même et flatte la dangereuse illusion d'une sorte d'égalité qui le rapprocherait du Roi et qui l'autoriserait à lui dire, à la manière d'un bouffon de cour protégé par son statut, des vérités difficiles à entendre :

[...] il eut l'intuition que leur relation était désormais d'un autre ordre, plus clair, où ils disposaient tous deux d'une vision plus achevée du monde qui admettait qu'ils s'échangeassent des miroirs comme celui que l'Artiste s'était fabriqué. (TR, 89)

L'erreur de Lobo consiste à croire, comme l'écrit Louis Marin à propos des historiographes de cour, en « l'égalité ou la réciprocité du pouvoir de la narration historiographique et du pouvoir de l'action historique, du pouvoir du narrateur de l'histoire royale et du pouvoir de l'acteur de cette histoire [...] »⁸³⁸. Autrement dit, il suppose que le pouvoir du Roi nourrit son art, et que ce dernier sert de fondation symbolique au pouvoir du souverain.

Le *corrido* que compose Lobo dans un moment de désarroi illustre ce problème : Lobo y exprime son amour et sa fidélité absolue au Roi malgré la présence de traîtres qui le menacent : « *Il y en a qui veulent s'en aller / D'autres te faire détalier / Pourtant, à tous tu as donné / Maisons, argent, amour sans compter* » (TR, 83). Or, le chanteur ne se rend pas compte qu'en faisant ainsi, il fait résonner autour du Palais la nouvelle selon laquelle le Roi est en position de faiblesse. Un vers, en particulier : « *Tu es vraiment un type bien / Nous sommes tes enfants véritables* » (TR, 84) ébruite ce qu'il ne faut absolument pas dire : le secret de la stérilité du Roi, ce que confirme le personnage de la Sorcière quelques pages plus loin :

Tu as foutu un sacré bordel. Non seulement tu ne m'aides pas avec cette histoire de grossesse, mais en plus tu racontes à tout le monde qu'il ne peut pas avoir de descendance. Il ne manquait plus que ça pour qu'ils finissent par le bouffer. (TR, 93-94)

⁸³⁸ Louis Marin, « Pouvoir du récit et récit du pouvoir », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 25, n° 1, 1979, p. 26.

Il est possible de lire dans cette intrigue un commentaire sur la condition paradoxale des artistes et des intellectuels mexicains du XX^{ème} siècle, entre dépendance et revendication d'autonomie sous le mécénat d'État qui fut celui du PRI. À ce titre, *Les Travaux du Royaume* peut aussi être lu comme une parabole sur les dilemmes de la « *ciudad letrada* »⁸³⁹ dans l'Amérique latine du XX^{ème} siècle et sur les paradoxes de la condition complice des artistes associés au pouvoir : essentiels à sa constitution symbolique, ils cherchent aussi à le critiquer, ce qui les met dans une situation impossible, entre extériorité par rapport au pouvoir et participation à celui-ci. Lorsqu'il constate que Lobo a présumé de ses prérogatives, le Roi ne manque pas de rappeler à Lobo les termes exacts du « contrat » qui les lie, dans des termes aussi menaçants qu'orduriers :

– Pour occuper la place qui est la mienne, il ne suffit pas d'avoir une bonne paire de couilles, hein, il faut les avoir et il faut que ça se sache. Et j'en ai dans le froc, putain, j'en ai – il fit une pause, l'Artiste perçut la voix du Roi balançant entre sanglot et colère –, mais j'ai besoin que mes gens en soient persuadés, et ça, petit con, c'était ton boulot. (*TR*, 90)

Ce moment où le Roi apparaît en position de faiblesse coïncide avec la révélation de la nature véritable de son pouvoir, puisqu'aussitôt après, Lobo voit le souverain rejoindre les généraux de l'armée dans une salle de négociations. Dégradé au statut de traître, au moment où il se croyait le plus autorisé à dire ses vérités au pouvoir, Lobo découvre sa véritable condition de « pitre » et de bouffon au service de la Cour. L'erreur dans laquelle l'a plongé l'éblouissement causé par le Roi est donc double : Lobo s'est trompé sur la nature du pouvoir qu'il sert, mais il s'est aussi trompé sur son art, parce qu'il a cru en la réciprocité de son pouvoir en tant qu'historiographe du Roi et du pouvoir de celui-ci. Mais cet aveuglement prélude à une lucidité nouvelle, même si elle n'aura été gagnée qu'au prix de la fuite. Comme Siti à la fin de *Résister ne sert à rien*, qui donne congé à son personnage en lui accordant un *happy end* avec sa maîtresse Gabry, et comme dans *Contrabando* où le narrateur, affaibli et blessé, prend congé de Tony Aguilar en écrivant sa pièce de théâtre après que le chanteur eut refusé le script de son film, on assiste à la fin des *Travaux du Royaume* à une reprise en main de l'autorité artistique dans l'exil, comme si l'Artiste était sorti grandi par l'épreuve de la dépendance et de la compromission : « Il était maître de chaque morceau de lui-même, de ses mots, de la ville qu'il n'avait plus besoin de chercher [...] » (*TR*, 104).

⁸³⁹ Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1998.

Des vérités alternatives dans la fiction ?

Dans un article sur les récits de témoignage de Mandelstam et de Chalamov, Catherine Coquio fait la remarque suivante à propos des liens entre fiction et témoignage :

L'œuvre d'art impose un régime de véridiction dissociée de la paire authentique/apocryphe ; elle construit sa propre « relation fiduciaire », résolument ambiguë, et fabrique un mode de crédibilité dégagé de l'heuristique de la preuve, mais non de toute visée heuristique (ce que Ricœur avait montré ailleurs). Son autorité est celle que peut gagner un sujet légitimé par un faire-œuvre indissociable de la performance du jeu⁸⁴⁰.

C'est l'autorité particulière de ce régime de véridiction que l'on retrouve interrogé dans les récits du corpus, au sein de fictions associant la chronique mafieuse au plaisir du jeu narratif. À la fin des *Travaux du Royaume*, Lobo, qui a fui du Palais, apprend la chute et l'arrestation du Roi dans les journaux ; la machination politique a permis l'arrivée au pouvoir de l'Héritier, qui reconstitue le cartel de son prédécesseur. À la lecture des journaux, Lobo se rend pourtant compte qu'il ne désire pas divulguer au public ce qu'il a appris dans le Palais : « [...] il se rendit compte que ça ne l'intéressait pas du tout de révéler l'intrigue, qu'il s'agissait des simples anicroches d'un événement irrévocable que désormais il comprenait. » (*TR*, 100) Ce silence de Lobo fait écho aux ellipses du texte lui-même : quelques pages auparavant, Lobo avait fini par comprendre la clé de l'intrigue criminelle à laquelle il a assisté dans le Palais : « De manière aussi rapide qu'instinctive, Lobo sut qui avait tué le Chicano et le Journaliste, et pourquoi » (*TR*, 86). Cependant, la narration ne donne pas plus de précisions et frustrer le lecteur des précisions qu'il pourrait attendre d'un roman d'enquête. « À quoi bon réfuter les inventions du journal ? À ce stade », précise le narrateur des *Travaux du Royaume*, « il préférerait la vérité à l'histoire vraie. » (*TR*, 101).

Dans *Résister ne sert à rien*, une opposition similaire, cette fois-ci entre « vérité » et « justice », apparaît aussi à la toute fin de l'histoire : « Contraint de choisir entre justice et vérité, j'ai préféré la seconde (même si la vérité se présentait sous des formes indigestes, sectaires et non transmissibles). » (*Résister*, 297) L'opposition entre « l'histoire vraie » et « la vérité », chez

⁸⁴⁰ Catherine Coquio, « La reconstruction de l'auteur, témoin et poète sans archive (Mandelstam, Chalamov) », dans Emmanuel Bouju (dir.), *L'Autorité en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, p. 373-387, paragr. 4. En ligne : <http://books.openedition.org/pur/40571>, consulté le 24 octobre 2022.

Herrera d'une part, et « la justice » et « la vérité » chez Siti d'autre part, nous permet de revenir sur la différence de genre et de statut entre le récit factuel et la démarche fictionnelle essayée par Siti et Herrera. L'enjeu n'est pas de « donner les noms », comme pouvait vouloir le faire Saviano dans *Gomorra*. Emmanuel Bouju affirme d'ailleurs que Siti renonce à donner les noms, mais « pour mieux s'en remettre [...] aux niveaux empilés, aux strates de la fiction⁸⁴¹ ». Siti et Herrera semblent donc ici s'en remettre à une puissance qui serait propre à la poésie, au théâtre et à la fiction. Tout se passe comme si ces fictions permettaient de penser, fût-ce de manière purement spéculative, une autre éthique de la littérature, ou comme si la valeur de la littérature s'éprouvait au risque de la fascination ou de la dépendance vis-à-vis des objets qu'elle se donne. Dans les deux œuvres, le personnage de Lobo et celui de Walter parviennent à liquider l'obsession qui les tourmentait pour l'objet de leur écriture et à s'arracher aux illusions qui les enchaînaient. Répondant à Tommaso qui s'excuse d'avoir entraîné Walter sur un terrain aussi « atroce », Walter répond : « Il faut toucher le fond de ses obsessions... et puis remonter à pied. » (*Résister*, 290) À la fin des *Travaux du Royaume*, Lobo constate qu'il s'est libéré de sa dépendance par rapport au Roi et qu'il a conquis une forme d'autonomie artistique, une conscience de ses propres pouvoirs à créer « une réalité à part » :

Qui était le Roi ? Un tout-puissant. Un faisceau de lumière qui avait éclairé son chemin, car il ne pouvait pas en être autrement jusqu'au jour où il vit, clair comme de l'eau de roche, ce qu'il était en vérité. Un pauvre type qui avait été trahi. Une gouttelette dans une mer d'hommes qui ont des histoires. Un homme sans pouvoir aucun sur l'usine étincelante qui se trouvait à l'intérieur de la tête de l'Artiste. (L'Artiste se permit de sentir cette puissance d'un autre ordre que la Cour, l'habileté avec laquelle il détachait les mots des choses pour créer une texture et un volume souverains. Une réalité à part. (*TR*, 98)

En affrontant à leur manière les problématiques de l'*omertà* et de la complicité criminelle, par le biais de la fiction, les romans de Rascón Banda, Siti et de Herrera engagent une éthique de la création artistique. Il s'agit d'une éthique proprement exercée dans le cadre du littéraire, à la différence de ce que fait Saviano, qui choisit la dénonciation explicite et parie sur le pouvoir de l'écriture à effrayer le pouvoir et à mobiliser les lecteurs. Il s'agit là de deux visions très différentes du rapport entre littérature et réalité, dont on notera au passage qu'elles mettent en regard des

⁸⁴¹ Emmanuel Bouju, « Survie mode d'emploi », *loc. cit.*, p. 770.

personnages d'écrivain de statut très différent. La vision de Saviano privilégie la vérité du témoignage au nom de l'urgence, au prix de compromissions avec le réel et d'artifices de mise en scène qui estompent la différence entre reportage et roman et seront à ce titre dénoncés comme des falsifications. À travers la fable et l'autofiction, en revanche, Herrera et Siti réaffirment les pouvoirs, même fragiles, de l'artifice littéraire et de la fiction face à la dissimulation et au mensonge. La fiction apparaît également comme un moyen d'exposer les contradictions et les problématiques de l'écriture littéraire.

3.3. Quand écrire, c'est trahir : *Contrabando*

Si le récit initiatique de Herrera met en scène la compromission, puis la libération, du talent artistique, la mise en abyme de l'écriture dans *Contrabando* nourrit une réflexion distincte sur les problèmes du témoignage et de la transmission narrative. Comme Siti, Rascón Banda joue sur l'ambiguïté référentielle caractéristique de l'autofiction, tout en empilant les strates narratives que constituent les témoignages et les enregistrements collectés pendant son séjour à Santa Rosa, en injectant dans le monde référentiel des figures issues de ses pièces et des *corridos* célèbres, tout en présentant simultanément certaines anecdotes de la vie à Santa Rosa comme sources de son univers théâtral.

Mais le roman met aussi en scène d'autres tensions entre vérité et fiction, complicité et engagement, qu'il nous paraît important d'approfondir. Au terme de son voyage à Santa Rosa, le narrateur fait le choix de transcrire, dans le scénario qu'il intitule *Triste Recuerdo* [Triste souvenir], l'histoire tragique de Rosalba Fonseca et des deux narcotrafiquants qui se disputèrent son amour. Le narrateur fait immédiatement preuve d'un engagement fort vis-à-vis de l'authenticité de son récit, en choisissant de ne pas altérer la version qui lui a été racontée par les habitants de Santa Rosa, témoins des événements. La première remarque que fait le narrateur à ce sujet traduit le souci esthétique de conserver la puissance dramatique de l'histoire originale : « Les personnages connaîtront la même fin qu'ils ont eue à Santa Rosa, pour ne pas changer la réalité, qui surpasse n'importe quelle fiction en action dramatique⁸⁴². » (*Contrabando*, 172) Mais dans une seconde

⁸⁴² « Los personajes tendrán el mismo final que tuvieron en Santa Rosa, para no cambiar la realidad, que sobrepasa en acción dramática a cualquier ficción. »

remarque, le narrateur nous fait part d'un souci davantage éthique : il adopte une posture d'humilité, au point de se présenter comme « greffier » et non comme écrivain de fiction :

Je me dis que si la Saurina, avec son bagage de sagesse et sa mallette de tromperies, n'a pas pu modifier ce destin, il ne convient pas que je moi, je le fasse – moi, un simple greffier qui ne fais que rendre compte des faits⁸⁴³. (*Contrabando*, 174)

Au risque de froisser Aguilar qui lui avait transmis le cahier des charges d'un film romantique et costumbriste, Hugo choisit l'authenticité de l'histoire que lui raconte sa communauté. De retour à la ville, cette profession d'authenticité reçoit sa sanction. Aguilar décline le script et refuse en prime de payer le narrateur :

Je me dois à mon public, qui sont les gens d'en bas, le peuple authentique qui m'a créé et qui me soutiens, et je ne peux pas lui offrir quelque chose comme ça, ce qu'ils attendent de moi c'est une véritable histoire d'amour, d'amour pur, et pas une vengeance de narcos. Et puis, je ne peux pas offenser ces amis, qui vont me voir dans les *palenques* ou à mes spectacles dans les foires et les rodéos, et qui m'invitent à leurs fêtes⁸⁴⁴... (*Contrabando*, 210)

Aguilar invoque deux raisons à sa décision. La première est son souci de ne pas « offenser » des amis qui l'invitent à leurs fêtes et qui sont probablement ses mécènes. Le lecteur peut alors avoir le soupçon d'une censure exercée sur les histoires qui raconteraient la violence du narcotrafic dans le nord. Avant cela, et sans se rendre compte qu'il dénonce, par ses propres mots, l'inauthenticité du folklore propagé par le cinéma populaire, le chanteur proteste de l'authenticité des goûts de son public, en arguant que ce dernier attendrait de lui une histoire romantique au lieu d'une histoire sérieuse. Rascón Banda livre un commentaire subtil sur la manière dont au Mexique, certains thèmes, ici le narcotrafic et la violence politique, s'insèrent dans une économie du dicible et de l'indicible plus étroitement régulée qu'il n'y paraît. Puisque le cinéma populaire trahit les aspirations de Rascón Banda, c'est au théâtre qu'il appartiendra de recueillir la mémoire locale de Santa Rosa et l'authentique poésie des *corridos de contrabando*. La censure aura au moins permis au narrateur d'échapper à la compromission commerciale. Cependant, ce n'est qu'en étant

⁸⁴³ « Si la Saurina, me digo, con su carga de sabiduría y su valija de engaños no pudo modificar ese destino, no trae caso que lo haga yo, un simple escribano que sólo da fe de los hechos. »

⁸⁴⁴ « Me debo a mi público, que es la gente de abajo, el auténtico pueblo que me creó y me sostiene, y no puedo ofrecerle algo así, pues esperan de mí una verdadera historia de amor, de amor puro, y no una venganza de narcos. Además, no puedo ofender a estos amigos, que van a verme a los palenques o a mis espectáculos en ferias y rodeos, y me invitan a sus fiestas [...] »

frustré de son salaire et de la reconnaissance du grand public que Rascón Banda peut payer sa dette à Santa Rosa, pour lui avoir fourni la matière de ses fictions.

Mais la fin du roman comporte une autre injonction, exprimée par la mère apeurée du narrateur : « Oublie ce que tu as vu et entendu ici. Dis-toi que c'était simplement un cauchemar⁸⁴⁵. » (*Contrabando*, 209) La mère commande à Hugo de ne pas raconter ce qu'il a vu à Santa Rosa et de l'oublier, pour la sécurité de ses proches et la sienne : « Elle m'a dit : je ne veux pas qu'on te fasse disparaître⁸⁴⁶. » (*Contrabando*, 209) Comment parler de la violence sans trahir les intérêts, ou sans mettre en danger la vie de ceux pour qui l'on parle ? Quelle responsabilité choisir à l'égard de la loi du silence ? La réponse qu'apporte le roman est ambiguë. Une partie de cette réponse réside sans doute dans la décision qu'a prise Rascón Banda de ne pas publier immédiatement son livre, si l'on retient l'hypothèse d'après laquelle il aurait voulu protéger sa famille d'éventuelles représailles. Dans la diégèse, le roman se conclut d'ailleurs sur une promesse : celle de ne pas rendre public ce qu'il a écrit à Santa Rosa. « Je vais brûler tout ce que j'ai écrit à Santa Rosa, je l'ai promis à ma mère⁸⁴⁷. » (*Contrabando*, 210)

Mais si la dernière phrase est vraie, alors le statut du livre que nous tenons entre les mains est ambigu, puisque dans le cadre de la fiction d'authenticité construite par Rascón Banda, ce livre ne peut devoir son existence qu'à la trahison de la promesse faite à sa mère. Il faudrait admettre que les pages que nous lisons nous sont parvenues par « contrebande », une hypothèse que pourrait conforter le choix du pseudonyme initial « *El Traficante*⁸⁴⁸ ». Pourquoi finir le roman sur la rupture d'une promesse, qui ferait du narrateur non pas l'intellectuel engagé dans la dénonciation de la violence, mais le *soplón* honni dont la confession risque de mettre ses proches en danger ? Une chose est certaine : la fiction d'authenticité finit par inscrire dans l'œuvre même, au moment de son dénouement, les thèmes entrelacés de la contrebande et de la trahison. Ce thème, qui soutend toutes les pages du livre et dont le narrateur décline de très nombreuses variantes, figure aussi la manière d'une inscription fantôme dans le titre même du roman. Le terme *contrabando*

⁸⁴⁵ « *Olvidate de lo que viste y escuchaste acá. Haz de cuenta que fue una simple pesadilla.* »

⁸⁴⁶ « *No quiero que te desaparezcan, me dijo.* »

⁸⁴⁷ « *Voy a quemar todo lo que escribí en Santa Rosa, se lo prometí a mi madre.* »

⁸⁴⁸ Une copie de la page de garde du manuscrit original et un relevé des différences entre le manuscrit présenté au Prix Juan Rulfo et l'exemplaire édité par Planeta peuvent être consultés dans Martín Manuel Apfalter Valero, *Contrabando: una denuncia social. Mémoire de master en lettres mexicaines sous la direction de Monica Quijano Velasco*, Mexico D.F., UNAM, Facultad de filosofía y letras / Instituto de Investigaciones Filológicas, 2019.

évoque en effet sa proverbiale contrepartie : la *traición* [trahison] qui donne d'ailleurs son titre au célèbre *Contrabando y traición*, un autre leitmotiv musical du texte.

Conclusion

L'image de « l'indicible », au prix d'une torsion du sens littéral de ce terme, nous a permis de parler du rapport qu'entretenaient les textes avec le secret, le mensonge et la manipulation caractéristiques des contextes mafieux. « Charte occulte, masque d'ombre, loi du silence [...] : ce sont les ressorts mêmes de l'exercice du pouvoir⁸⁴⁹ », rappelle Emmanuel Bouju dans *La Transcription de l'histoire*. Mais le travail de dénonciation de cette violence et de cette perversion de l'exercice du pouvoir s'effectue dans nos œuvres de façons très différentes et parfois très complexes. Le recouvrement d'une parole de témoin et de polémiste, réglée sur le modèle de la *parrhèsia*, est la stratégie proposée par Saviano, qui revendique la posture de l'écrivain engagé comme nous l'approfondirons plus loin. Mais cette stratégie ne semble pouvoir fonctionner qu'au prix d'une simplification radicale de l'économie des discours en Italie. Elle suppose en effet une confrontation directe de l'écrivain avec le pouvoir, sans tenir compte des nombreuses médiations qui existent entre l'écrivain et le public, et s'accompagne parfois d'une appropriation peu scrupuleuse de la voix des témoins. Tandis que la synthèse des sources et des régimes de discours amène Saviano sur les terrains glissants de la récupération et du plagiat, la mise en scène ironique des discours du pouvoir, chez Sada, semble beaucoup plus à même de dénoncer, par le rire, les collusions entre la criminalité et le pouvoir. Les mots de Sada ne luttent pas directement contre le pouvoir, comme le rêve Saviano, mais s'attaquent à la structure de son langage, et le plaisir romanesque jaillit de ce détournement virtuose, quoiqu'il exige des capacités de déchiffrement considérables à cause du recours au régime de l'allusion.

Les stratégies les plus complexes sont toutefois mises en œuvre par les auteurs qui situent leurs *alter ego* autofictifs dans une situation qui compromet leur capacité à dire la vérité sur la violence et sur les crimes dont ils sont témoins. C'est sans doute parce que les catastrophes racontées ici fragilisent les modes de constitution du vrai et approfondissent une crise des sources

⁸⁴⁹ Emmanuel Bouju, *La transcription de l'histoire*, *op. cit.*, p. 86.

d'autorité⁸⁵⁰, que les auteurs du corpus mettent parfois en scène l'ébranlement, voire la faillite, de leur propre autorité, sans pour autant céder à la tentation d'une représentation négative de l'infamie de l'auteur⁸⁵¹. L'intérêt de ces œuvres consiste, précisément, à faire de cette difficulté une question poétique, intégrée dans la trame du texte, voire dans la fabrique même du récit. Les questions politiques et morales de la complicité et du déni sont par là incorporées à la poétique des récits de crime organisé, ce qui permet de renouveler la réflexion sur les vertus heuristiques de la littérature et sur ses pouvoirs.

Toute la question est de savoir si cette compromission d'auteur, ainsi que le suggère Emmanuel Bouju à propos de Siti⁸⁵², peut être mise au service d'un « engagement » pour la vérité, et si oui, avec quels moyens et à quelles conditions. Le rapport à la vérité, à l'urgence, et à la communauté – même si comme on l'a vu, ce rapport se donne pour incertain et problématique. Or, jeter le soupçon sur les vertus de la littérature, n'est-ce pas le meilleur moyen de la confronter aux défis que les auteurs eux-mêmes relèvent, dans l'espoir de dépasser leurs propres contradictions et ambivalences ? Comment les rapports entre littérature et politique sont-ils ici, sinon réinventés, du moins interrogés à nouveaux frais ? Et comment les apories étudiées dans cette partie engagent-elles l'écrivain à chercher de nouvelles postures, possiblement plus justes, mais aussi plus risquées ?

⁸⁵⁰ Si, du moins, l'on transpose sur notre objet l'analyse que fait Catherine Coqui des régimes autoritaires : « Détenir une autorité, c'est moins exercer un *pouvoir* qu'incarner une *souveraineté*, jouir d'un prestige alimenté par la foi dans une force naturelle ou surnaturelle. En substituant la terreur à cette foi, et à cette force une violence sans limite, les régimes totalitaires se privent de toute autorité dans le domaine du pouvoir. D'autre part, le doute qu'engendre leur capacité d'anéantissement radicalise la crise moderne des sources d'autorité au lieu d'y remédier, produisant, dans le domaine du savoir, le symptôme négationniste. Avec le défaut d'archive et l'événement nié, la crise n'est plus seulement celle du pouvoir et du savoir : c'est le réel lui-même qui perd son autorité. » Catherine Coquio, « La reconstruction de l'auteur, témoin et poète sans archive (Mandelstam, Chalamov) », *op. cit.*, paragr. 1.

⁸⁵¹ Ce cas de figure existe : nous le trouvons dans les scénarios de l'infamie de l'auteur étudiés par Charline Pluvinet. Voir Charline Pluvinet, *Fictions en quête d'auteur*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2012, p. 185-213. À l'exception du cas très particulier du colombien Fernando Vallejo, que nous commenterons plus bas, nous ne trouvons pas d'exemple clair de l'infamie de l'auteur dans notre corpus, sauf, à la rigueur, chez le Siti de *La Contagion*.

⁸⁵² Suivant la thèse d'une « compromission active de l'écrivain [...] au double sens étymologique, ambivalent, de complicité et engagement, à charge et à décharge. » Emmanuel Bouju, « Survie mode d'emploi », *loc. cit.*, p. 758-759.

TROISIÈME PARTIE.

ÉTHIQUE DU RÉCIT DE CRIME ORGANISÉ

Introduction

Dans un article sur Roberto Bolaño, le critique chilien Sergio Villalobos-Ruminott théorise une écriture contemporaine de la violence qui exprimerait « l'épuisement d'une articulation moderne entre la littérature et l'espace public des lecteurs qui lui confèrent une fonction sociale (d'illustration, d'éducation, d'exemplification morale)⁸⁵³. » Ce rapport ambigu qu'il qualifie de « co-appartenance » [*cobelonging*] traduit

une sorte de coexistence entre la littérature et l'horreur [qui met] fin à la grande croyance moderniste dans le pouvoir qu'a la littérature d'illuminer, de représenter et/ou de défamiliariser la vie ordinaire. Il n'y a rien d'extraordinaire ou de sacré dans la littérature (prose ou poésie) qui puisse être considéré comme une voie de salut pour l'humanité⁸⁵⁴.

Cette réflexion sur l'impuissance de la littérature face à la violence, mais elle trouve une actualité forte dans l'écriture du crime organisé et de la violence généralisée. Pour Philippe Daros et Florence Olivier, « la fin des mythologies de l'écriture qui pensaient pouvoir métaphoriser leur fonction "politique" en "engageant la forme"⁸⁵⁵ » jette le soupçon sur les dispositifs où « celui qui représente s'abstrait en tant que figure de l'énonciation du chaos qu'il rapporte dans la souveraine maîtrise d'une forme⁸⁵⁶ ». Nous avons ainsi pu voir, dans la deuxième partie, combien le duel

⁸⁵³ Sergio Villalobos-Ruminott, « A Kind of Hell: Roberto Bolaño and The Return of World Literature », *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 18, n° 2-3, décembre 2009, p. 194.

⁸⁵⁴ « a sort of coexistence between literature and horror [that marks] an end to the high modernist belief in the power of literature to illuminate, represent and/or defamiliarize everyday life. There is nothing extraordinary or sacred in literature (prose and poetry) that might be considered as the salvation of humankind. » *Ibid.*, p. 195.

⁸⁵⁵ Philippe Daros et Florence Olivier, *op. cit.*, p. 18.

⁸⁵⁶ *Ibid.*, p. 18.

entre littérature et silence entraînant d'ambiguïtés et de questionnements sur la capacité de l'énonciateur à transmettre une expérience sans devenir, à son insu, complice de ce qu'il dénonce.

Cependant l'analyse des récits fait aussi entrevoir des projets, des postures, des déclarations d'intention que l'on peut qualifier d'« engagés », quoique la qualification de ces projets, ces postures, ces déclarations en termes d'« engagement » pose des questions spécifiques aux contextes italien et mexicain. Certains, comme Saviano, se proposent de « donner les noms » et de reconquérir une efficacité perdue du discours littéraire. D'autres comme Lolita Bosch, entendent suggérer d'autres façons de riposter, de résister et lutter ensemble contre l'inéluctabilité de la violence. D'autres auteurs, sans élever publiquement la voix contre la mafia, cherchent pourtant à combler les failles institutionnelles, à relier des données éparses, ou à donner la parole à des voix minorées. Dans l'introduction de *Réparer le monde*, Alexandre Gefen montre que « c'est en termes d'éthique et de micropolitique des sujets que les contemporains rendent compte de leurs projets, réintroduisant des formes de conscience du monde et d'autrui qui se donnent comme singulières⁸⁵⁷. » Face au constat d'une faillite politique, d'une faillite de la relation symbolisée par les figures de l'innommable, de l'illisible et de l'indicible, quelle politique s'invente ici, et quelle éthique surtout, dans ces choix narratifs et énonciatifs ? Quelle « solidarité » décèle-t-on ici, « entre d'une part la sélection des formes de l'écriture et leur vertu esthétique propre, et d'autre part l'engagement à travers elle d'une responsabilité⁸⁵⁸ » pour reprendre les termes d'Emmanuel Bouju dans *La Transcription de l'histoire* ?

Entre le constat d'impuissance de la littérature et la revendication d'une efficacité pragmatique de celle-ci, il sera donc ici question des dimensions rhétoriques et pragmatiques des textes, et des rapports qui se construisent entre écriture, vérité et action. La question du choix entre fiction et non-fiction demeure centrale dans la définition de ces rapports. En effet, la dénonciation n'est pas actualisée de la même manière dans les textes de fiction et de non-fiction, et le choix de l'une ou de l'autre n'implique pas les mêmes façons d'inviter le lecteur à l'action, à la critique, ou tout simplement et à la lecture. Au miroir des intentions artistiques et/ou

⁸⁵⁷ Alexandre Gefen, *Réparer le monde : la littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Édition Corti, coll. « Les essais », 2017, 391 p. Introduction reproduite dans Alexandre Gefen, « Réparer les lisants », *Atelier de théorie littéraire de Fabula*, 7 décembre 2017. En ligne : https://www.fabula.org/ressources/atelier/?R%26eacute%3Bparer_les_lisants, consulté le 02 octobre 2022.

⁸⁵⁸ Emmanuel Bouju, *La transcription de l'histoire*, op. cit., p. 11.

polémiques, telles qu'elles se laissent deviner dans les textes, il nous faudra tenir compte des protocoles de lecture mis en place et du rôle assigné au lecteur, en tant que destinataire, potentiellement complice ou continuateur d'un geste d'engagement⁸⁵⁹.

Le chapitre 7 concentre l'analyse sur les romans de non-fiction les plus engagés du corpus, puisqu'ils allient la pratique littéraire à celle de l'enquête et de l'écriture de l'histoire, avec pour horizon une mise en accusation et une interpellation citoyenne. En montrant comment leurs auteurs font œuvre de dénonciation, en déployant une écriture militante, nous étudierons les effets que ces œuvres cherchent à produire chez leur lecteur : choc, catharsis ? Quelle posture d'écrivain engagé s'élabore ici, et dans quels modèles les auteurs puisent-ils pour les construire ? Surtout, la revendication est-elle ici politique ou éthique ? De quelles valeurs se réclament-elles et pour quelles causes, en somme, les auteurs prennent-ils la plume ?

Si la revendication immédiate d'engagement produit des effets intéressants sur le plan de l'écriture, nous verrons que les écueils du kitsch et de la confusion théorique guettent les auteurs qui problématisent insuffisamment la complexité de leur propre position vis-à-vis du public et des univers qu'ils dénoncent. Le chapitre 8 explore des stratégies romanesques de dénonciation plus obliques, à travers la délégation de l'autorité au témoin, mais aussi l'humour et la satire. La littérature oppose à la violence les ressources propres de l'énonciation littéraire et ses vertus de déstabilisation des sens tout faits. Les mises en scène de l'écrivain dans sa fiction et le dédoublement de la figure d'auteur dans un jeu parfois trouble d'indistinction entre fiction et réalité, s'avèrent un moyen paradoxal mais efficace d'interroger l'implication de l'écrivain dans la cité, surtout lorsque cette implication l'amène à côtoyer le crime.

La question de l'engagement, telle qu'on la voit retravaillée dans les récits du corpus, ne permet pas de distinguer nettement l'aspect politique de l'aspect culturel d'une représentation du crime organisé. C'est à cette dernière dimension des œuvres que s'attaque le chapitre 9, centré sur la peinture des rapports entre culture lettrée, culture populaire et criminalité. En dénonçant les légendes criminelles comme clichés soumis à l'usure des discours, les auteurs redonnent à

⁸⁵⁹ Nous reprenons ici une définition de l'engagement proposée par Emmanuel Bouju : « le geste par lequel un sujet promet et se risque dans cette promesse, entreprend et met en gage quelque chose de lui-même dans l'entreprise ». E. Bouju ajoute que « ce geste, entre caution et pari, semble devoir déterminer des choix d'écriture, contraindre des modes de lecture – qu'il s'agit donc d'interroger. » Emmanuel Bouju, « Avant-propos », *L'engagement littéraire (Cahiers du Groupe φ - 2005)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, p. 11-15, paragr. 3. En ligne : <http://books.openedition.org/pur/30033>, consulté le 02 octobre 2022.

certaines d'entre eux leur valeur de « lieu commun » pour la communauté, au sens de *topos* et de signe de reconnaissance, et cherchent à leur réinjecter des significations. Le parcours transculturel qu'accomplissent certains lieux communs médiatiques permet de montrer comment les auteurs rêvent leurs œuvres comme des interfaces idéales entre vision d'en haut et vision d'en bas.

Chapitre 7. Plaidoyers pour l'engagement : quelle politisation du reportage littéraire dans *Gomorra* et *Campos de amapola* ?

Introduction

Dans *Gomorra* et *Campos de amapola*, deux livres qui explorent les liens structurels entre pouvoirs mafieux, élites économiques et pouvoir politique, les renouvellements formels du reportage narratif, de la chronique et du témoignage paraissent indissociables d'une volonté d'engagement politique et social. Les textes que nous étudions dans ce chapitre sont non seulement des textes engagés contre la violence du crime organisé, mais ils portent, thématiquement, sur l'engagement de l'écriture et sur la dimension politique du partage littéraire. Ces auteurs conçoivent leurs textes comme l'instrument concret d'une lutte contre la violence. Leur engagement passe par le déploiement d'une rhétorique de la dénonciation axiologiquement marquée, par l'exhibition de preuves documentaires qui appuient la véracité du propos, mais aussi par diverses stratégies rhétoriques et narratives permettant d'impliquer le lecteur. La présence subjective de l'auteur dans son discours, la tension entre le « je » narrant et la collectivité que le texte interpelle, la mise en œuvre de stratégies rhétoriques de persuasion, nous semblent révélatrices de ce dessein engagé.

Des points communs existent entre ces deux entreprises qui se définissent comme inconditionnellement littéraires, tout en empruntant leurs méthodes au journalisme, au roman, et parfois à la poésie, pour témoigner des violences du crime organisé. Publiés dans des contextes difficiles et parfois meurtriers pour les professionnels de l'information, *Campos de amapola antes de esto* et *Gomorra* investissent respectivement les genres de la chronique et de l'enquête, pour construire une perspective totalisante sur le phénomène mafieux en Italie et au Mexique. Leurs auteurs plaident pour une mobilisation citoyenne et dénoncent de façon explicite la violence du crime organisé et la corruption. Ces œuvres se caractérisent toutes deux par une profusion de sources, souvent mises en évidence dans des lieux stratégiques du texte, en particulier ces

« seuils », pour reprendre l'expression de Gérard Genette⁸⁶⁰, que constituent les épigraphes et les notes de bas de page. Articles de presse, documentation judiciaire et parfois photographies s'associent à des souvenirs littéraires et à des concepts empruntés à la théorie politique, à la psychanalyse et aux sciences sociales. En y recourant, les deux auteurs témoignent d'une même volonté d'approfondir la connaissance du phénomène dont ils parlent et d'ancrer leur propos dans des enjeux actuels.

L'intentionnalité polémique de textes qui s'emparent de tels enjeux politiques et sociaux est indéniable. Saviano évoque l'aveuglement de l'État italien et de la société civile face à l'expansion spectaculaire de la camorra et défend une conception personnelle du courage civique contre la mafia, tandis que Lolita Bosch resitue les pratiques politiques contemporaines de « guerre contre la drogue » (collusions, abus de pouvoir, occultation des preuves) dans une histoire qui lui permet de mettre en cause une fabrique politique du narcotrafic par les autorités mexicaines et étasuniennes. La dénonciation obéit dans les deux cas à une visée polémique et s'inscrit dans une défense explicite d'idéaux et de valeurs démocratiques tels que justice, liberté, ou transparence. Le propos politique s'élargit à une dénonciation plus générale de l'aliénation et de l'oppression, à travers l'insistance sur le sort des victimes et les atteintes à la dignité et à l'intégrité humaines. Cette insistance se laisse souvent percevoir dans des passages réflexifs, à valeur de manifeste, sur les pouvoirs émancipateurs de l'écriture et de la lecture. La visée politique se double ici d'une visée éthique et s'accompagne d'une réflexion sur les moyens spécifiques de l'écriture pour rendre compte du crime et pour le combattre. *Gomorra* invite un lectorat considéré comme ignorant des problématiques de la camorra à prendre la mesure d'un phénomène extrême qui était resté jusqu'ici méconnu du grand public. Prenant acte de la saturation médiatique du narcotrafic et de la prolifération des légendes et des fausses histoires qui l'entourent, Lolita Bosch cherche à raisonner la diffusion et l'utilisation des clichés qui écrasent toute représentation juste de l'histoire immédiate au Mexique.

Ce n'est pas uniquement la présence d'une critique explicite et axiologiquement marquée des systèmes économique, judiciaire et politique de l'Italie et du Mexique qui nous conduit à parler « d'engagement littéraire » à propos de ces textes. L'application de ce terme à un corpus

⁸⁶⁰ Gérard Genette, *Seuils*, op. cit.

italien et mexicain contemporain nécessite de recourir à des cadres théoriques actualisés⁸⁶¹. Il est bien entendu qu'étant donné la date de publication des œuvres, nous ne saurions parler « d'engagement » au sens que lui donnait Jean-Paul Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature*⁸⁶², même si l'on peut retenir de sa conception l'idée d'œuvre littéraire comme moyen d'action dans le réel. Plusieurs chercheurs, comme Benoît Denis, ont mis en évidence le caractère transhistorique de la notion d'engagement en analysant ses formes à travers l'histoire littéraire⁸⁶³. D'autres, comme Emmanuel Bouju ou Chloé Chaudet, ont démontré la pertinence que conserve cette notion au prix d'un élargissement de son sens et de ses applications⁸⁶⁴.

Si le terme d'« engagement », qui connaît une nouvelle vogue dans la critique en langue française, n'est pas toujours utilisé tel quel au Mexique, la politisation de la chronique et du roman a été soulignée par la critique et par les auteurs eux-mêmes. Cette politisation de la littérature doit être reliée au développement du témoignage et de la non-fiction dans la conjoncture politique des années 1960 marquée par la violence d'État⁸⁶⁵, mais aussi au développement de la fonction critique et politique du journalisme d'investigation. Un aperçu de la production actuelle, publiée par des collectifs de journalistes, montre combien se multiplient les enquêtes et les témoignages qui remettent la focale sur les victimes de la guerre contre le narcotrafic⁸⁶⁶. Ce journalisme

⁸⁶¹ Ce terme se justifie plus aisément pour Balestrini, dont la pratique littéraire est issue d'une tradition poétique fortement politisée, celle de la *neovanguardia* italienne. Nous consacrerons un développement à part à *Sandokan*.

⁸⁶² Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985, 307 p.

⁸⁶³ Benoît Denis, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2000, 316 p. Nous pouvons également évoquer un ouvrage collectif : Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècles)*, Lausanne, Antipodes, 2006, 281 p.

⁸⁶⁴ Voir le plaidoyer de Chloé Chaudet pour l'élargissement transculturel de cette notion au-delà du cadre européen que nous mentionnions plus haut, mais aussi la réflexion collective menée dans Emmanuel Bouju (dir.), *L'engagement littéraire (Cahiers du Groupe φ - 2005)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, 418 p.

⁸⁶⁵ Victoria García a montré par exemple que la conjoncture politique des années 1960, étroitement liée à la violence d'État et à la dureté des conditions de vie, a conduit les écrivains à envisager l'écriture de non-fiction comme dépassement de certaines limites éthiques propres à la littérature de fiction. Victoria García, « Testimonio literario latinoamericano », *loc. cit.*

⁸⁶⁶ Voir le reportage que Marcela Turati consacre aux victimes collatérales des opérations armées contre le narcotrafic, au titre évocateur, qui signifie « feu croisé » en français : Marcela Turati, *Fuego cruzado*, *op. cit.* Voir aussi l'anthologie de textes que le collectif *Periodistas de a pie* consacre aux victimes, entre autres publications : Daniela Rea Gómez et Marcela Turati (dir.), *Entre las cenizas: historias de vida en tiempos de muerte*, Oaxaca de Juárez, Oaxaca, Surplus Ediciones, 2013, 246 p.

encourage la création de portails participatifs en ligne comme *Nuestra aparente rendición*⁸⁶⁷, et propose même la création de monuments écrits à la mémoire des disparus⁸⁶⁸. On peut aussi citer l'influence décisive du *neopolicial* au Mexique comme instrument de dénonciation de la réalité politico-sociale⁸⁶⁹. Né de la désillusion vis-à-vis des idéaux révolutionnaires avec le renforcement de l'autoritarisme, la violence politique et la dégradation économique et sociale, le *neopolicial* « impose sa représentation du pouvoir comme source de criminalité⁸⁷⁰ ». Il infléchit décisivement les modes de la représentation du crime en privilégiant, d'après Glen S. Close, le motif de la conspiration criminelle, afin de dénoncer les « complots contre la démocratie⁸⁷¹ ». C'est ainsi qu'au Mexique, la problématique de l'« engagement » s'énonce souvent en termes de mise en cause des « versions officielles » entourant les crimes politiques, et en termes de contestation du récit dominant des autorités et des médias. Si telle est la visée de nombreux reportages d'investigation parus récemment au Mexique comme ceux de John Gibler⁸⁷², cette procédure n'exclut pas, loin de là, les travaux d'imagination et la spéculation fictionnelle. C'est ce que montre le romancier Martín Solares dans son article que nous avons déjà eu l'occasion de citer⁸⁷³, ainsi que dans l'introduction d'une anthologie qui fit date, *Nuevas líneas de investigación: 21 relatos sobre la impunidad*⁸⁷⁴. La préface malicieuse de l'auteur des *Minutes noires* affirme qu'en l'absence de procès judiciaire, c'est à la presse, aux activistes, et enfin, à la littérature, que revient le rôle de combler, fût-ce par l'imagination, les non-dits de la version officielle. L'ouvrage, hybride et

⁸⁶⁷ Portail d'information en ligne regroupant reportages, débats et créations littéraires, le blog *Nuestra aparente rendición*, qui n'est plus actif aujourd'hui, a débouché sur la publication d'un livre : Lolita Bosch (dir.), *Nuestra aparente rendición*, Mexico D.F., Grijalbo, 2011, 319 p.

⁸⁶⁸ La rubrique « *Menos días aquí* » du portail *Nuestra aparente rendición* propose un compteur en ligne des morts violentes, assorti de micro-biographies des victimes composées à partir des titres de presse. L'enjeu, pour les organisateurs de ce projet, est double : en organisant un décompte des victimes et en les nommant chacune individuellement, il s'agit de recueillir le nom de chacun des morts et de les intégrer à une mémoire collective. L'« humanisation » de la victime se voit alors replacée comme enjeu essentiel de la représentation médiatique des victimes de la « guerre contre la drogue » au Mexique.

⁸⁶⁹ Persephone Braham, *Crimes against the State, Crimes against Persons*, *op. cit.*

⁸⁷⁰ Françoise Aubès, Marie-Madeleine Gladieu et Sébastien Rutés, *op. cit.*, p. 97.

⁸⁷¹ Glen Steven Close, *op. cit.*, p. 31.

⁸⁷² John Gibler, *Mourir au Mexique : narcotrafic et terreur d'État*, traduit par Stephen Sánchez et Anna Touati, Toulouse, Collectif des métiers de l'édition, coll. « À l'ombre du maguëy », 2015, 224 p.

⁸⁷³ Martín Solares, « Radiographies de la violence ou la crise de la fiction », *op. cit.*

⁸⁷⁴ Martín Solares (dir.), *op. cit.*

composite, réunit vingt-et-un auteurs, rebaptisés avec humour « *Fiscales* » [Inspecteurs] dans la table des matières⁸⁷⁵. Les vingt-et-un textes sont présentés comme des contre-enquêtes sur divers scandales ou crimes d'État non résolus, commis entre les années 1980 et le début des années 2000, et évoquent aussi le narcotrafic. Mission est donnée aux auteurs « d'étudier et de contester la version officielle⁸⁷⁶ » avec les moyens choisis de leur art. Le geste anthologique, qui réunit des textes déjà publiés (comme celui de Daniel Sada et de Sergio González Rodríguez) à des textes inédits, assigne aux auteurs littéraires une fonction de témoignage et de dénonciation auprès de la société civile et réunit ces auteurs dans une communauté de parole. Cette anthologie constitue aussi un plaidoyer implicite pour la variété stylistique et tonale et l'hybridité générique, seules à même de produire une mémoire alternative faisant pièce aux versions officielles : « [les auteurs] ont relevé le défi et ont imaginé en détail toutes les possibilités ouvertes par les thèmes [à traiter]. Ils ont cherché le meilleur point de vue, la structure la plus séduisante, et le langage le plus indiqué, afin qu'il y ait mémoire⁸⁷⁷. »

En Italie, la revendication par certains auteurs d'un devoir de dévoilement et de commentaire critique de la société⁸⁷⁸ a remis à l'honneur la question d'une politisation du littéraire, et d'une réconciliation de la littérature avec l'*impegno* (équivalent italien de « l'engagement ») politico-social⁸⁷⁹. Avec l'universitaire italienne Elisabetta Mondello, l'écrivain de romans noirs Massimo Carlotto plaide par exemple pour la création d'une « littérature du conflit⁸⁸⁰ » [*letteratura del conflitto*] susceptible de heurter les croyances du lecteur, de contester les

⁸⁷⁵ On y trouve des écrivains de fiction consacrés, comme Daniel Sada, Jorge Volpi, Juan Villoro et Elmer Mendoza, mais aussi des critiques littéraires comme Guillermo Sheridan, des journalistes, comme Federico Campbell, et même l'un des dirigeants de l'insurrection zapatiste, le sous-commandant Marcos.

⁸⁷⁶ « *estudiar e impugnar la versión oficial* », Martín Solares (dir.), *op. cit.*, p. 3.

⁸⁷⁷ « *asumieron el reto e imaginaron a conciencia todas las posibilidades que planteaban los temas. Buscaron el mejor punto de vista, la estructura más atractiva y el lenguaje más indicado, para que hubiera memoria.* » *Ibid.*, p. 4.

⁸⁷⁸ « Avec le "[roman] noir", le roman a la possibilité de retourner à l'engagement civique, à la lutte politique et culturelle, aux choix incommodes, au courage d'être acteur et interprète. » [*Con il «noir» il romanzo ha la possibilità di tornare all'impegno civile, alla lotta politica e culturale, alle scelte scomode, al coraggio di essere attori ed interpreti.*] Elisabetta Mondello, « Il Neonoir. Autori, editori, temi di un genere metropolitano », *Roma noir 2005: tendenze di un nuovo genere metropolitano*, Rome, Robin, 2005, p. 40.

⁸⁷⁹ Pierpaolo Antonello et Florian Mussnug (dir.), *Postmodern « Impegno »: ethics and commitment in contemporary Italian culture*, Oxford, Peter Lang, coll. « Italian modernities », 2009, 344 p.

⁸⁸⁰ Elisabetta Mondello (dir.), *Roma noir 2012/2013: letteratura della crisi, letteratura del conflitto*, Rome, Robin edizioni, coll. « I libri neri », 2014, 240 p.

réécrits du pouvoir et de pousser à l'action militante. La littérature se fait ici relais de l'enquête sociale et de l'information militante, en cela conforme aux orientations d'un « retour à la réalité » de la littérature italienne contemporaine.

Cette tendance suscite des résistances. Dans un essai intitulé *Contro l'impegno*⁸⁸¹, Siti s'insurge contre l'institutionnalisation par les médias et certains discours critiques d'une sensibilité contemporaine qui, en valorisant sans discernement l'hétéronomie de la littérature, assimile toute forme de désengagement artistique à une désertion du politique, et « jug[e] la littérature sur la base de ses effets⁸⁸² ». « Si le critère de la littérature, c'est le bien qu'elle fait », demande Siti, « alors qu'importe s'il s'agit de bonne ou de mauvaise littérature ?⁸⁸³ » Cet apparent retour des notions de réalité et d'engagement, à situer dans une vague récente de réactions contre la dépolitisation de l'esthétique postmoderne et de développement éditorial de la non-fiction⁸⁸⁴, ne doit pas faire oublier la très longue périodisation de l'engagement en Italie. « [L]e rapport homologique que les avant-gardes des années 1930 avaient instauré entre révolution des formes et révolution politique⁸⁸⁵ », comme l'écrit Sylvie Servoise, ne cesse d'être retravaillé dans les décennies suivantes, avec l'affirmation par Pasolini, Sciascia, ou Calvino que la littérature a un rôle à jouer dans la vie politique et sociale – ou plus près encore de nous, l'œuvre de Balestrini ou la réflexion d'Antonio Tabucchi sur le devoir d'intervention des intellectuels⁸⁸⁶. Nous verrons en particulier le rôle que joue la convocation par Saviano de la figure de Pasolini, aux côtés de celles d'activistes comme Giuseppe Diana ou Giovanni Falcone.

L'engagement des deux œuvres que nous étudions ici ne se traduit pas forcément par l'expression d'opinions politiques : nous verrons d'ailleurs qu'elles sont extrêmement vagues chez Saviano et Bosch, se limitant à une apologie de l'État de droit et de la démocratie. En revanche, il fait apparaître deux visées bien distinctes : construction d'une mémoire alternative chez Lolita Bosch, dévoilement de la réalité sociale chez Saviano. Cet engagement se caractérise

⁸⁸¹ Walter Siti, *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Milan, Rizzoli, 2021, 272 p.

⁸⁸² Walter Siti, « Le temps de la becquée », *Critique*, vol. n° 867-868, n° 8, traduit par Martin Rueff, Minuit, 2019, p. 670.

⁸⁸³ *Ibid.*

⁸⁸⁴ Silvia Contarini, Maria Pia De Paulis-Dalembert et Ada Tosatti, *op. cit.*

⁸⁸⁵ Sylvie Servoise, *op. cit.*, p. 38. En ligne : <http://books.openedition.org/pur/38232>, consulté le 03 juin 2020.

⁸⁸⁶ Antonio Tabucchi, *La Gastrite de Platon*, traduit par Bernard Comment, Paris, Mille et une nuits, 1997, 79 p.

dans les deux cas par un pari sur les vertus de la représentation mimétique et de la transmission des récits. « Narrer » et « raconter » sont des opérations fondamentales chez Lolita Bosch et Saviano, ce dernier utilisant d'ailleurs ce terme comme un quasi-synonyme du verbe « témoigner ». Cette affirmation d'une valence éthique de l'acte de raconter s'articule à une conception de l'écriture en termes « communicationnels » (pour reprendre une expression d'Alexandre Gefen), à savoir « la recherche d'un effet politique (au sens le plus large) sur le lecteur, performance textuelle enclenchée et garantie par l'implication idéologique, plus ou moins contractualisée, de l'auteur [...] »⁸⁸⁷. » Comme il ne nous est pas possible de préjuger des effets, souvent incalculables, de ces textes sur leur public, nous centrerons l'analyse sur la rhétorique de l'engagement dans ces textes, et sur la façon dont ceux-ci cherchent à programmer certains effets. Comme l'écrit encore Alexandre Gefen dans *Réparer le monde*, « ce sont des discours, des souhaits, des programmes, des intentions plutôt que des effets concrets quantifiables que l'histoire littéraire peut et doit décrire⁸⁸⁸. »

Dans la mesure où les textes que nous étudions dans ce chapitre recourent – quoique de façons différentes – à l'énonciation autobiographique, on peut s'interroger sur la position d'engagement assumée par le « je » auctorial. Le devoir éthique de témoigner et de dénoncer s'énonce-t-il différemment chez un « je » qui s'immerge dans la réalité dont il parle et la rapporte en tant que témoin (Saviano) ou chez un « je » qui s'inclut dans une communauté qu'il fait parler à travers la fiction énonciative d'un lyrisme collectif (Lolita Bosch) ? Comment ces auteurs s'appuient-ils sur une expérience, individuelle ou partagée, de la violence, pour construire des représentations plus justes des contextes de criminalité organisée et élaborer leur discours de dénonciation ? Nous nous proposons de répondre à ces questions à travers l'étude des aspects suivants : la construction d'un *ethos* littéraire ou d'une « posture » au sens que Jérôme Meizoz donne à ce terme⁸⁸⁹, la mise en œuvre d'une rhétorique accusatoire cherchant à impliquer le

⁸⁸⁷ Alexandre Gefen, « Responsabilités de la forme : voies et détours de l'engagement littéraire contemporain », dans Emmanuel Bouju (dir.), *L'engagement littéraire : (Cahiers du Groupe φ - 2005)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, p. 75-84., paragr. 2. En ligne, <http://books.openedition.org/pur/30045>, consulté le 03 juin 2020.

⁸⁸⁸ Alexandre Gefen, *Réparer le monde*, *op. cit.*

⁸⁸⁹ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, 210 p.

lecteur, et la revendication de valeurs positives inspirées de figures remplissant une double fonction d'exemplarité éthique et de modèle d'écriture.

1. Faire œuvre de dénonciation

1.1. L'action de l'écriture : de la contestation à l'accusation

Au-delà des différences génériques et stylistiques séparant la chronique de Lolita Bosch et l'enquête de Saviano, on remarque l'insistance des deux auteurs sur la fonction sociale de leur écriture : renseigner, témoigner, informer, corriger de fausses perceptions⁸⁹⁰. Cette fonction de commentaire socio-politique et de contre-information, on l'a vu, ne se limite pas à la littérature non-fictionnelle puisque nous trouvons aussi, dans les parties essayistiques de *Résister ne sert à rien* et de *La Contagion*, une volonté explicite de lever les malentendus dans l'appréhension de réalités sociales complexes comme le fonctionnement du *trading* ou de dépasser les stéréotypes médiatiques sur les environnements marginalisés comme la banlieue romaine.

La mention de la criminalisation des victimes de violences criminelles au Mexique, dont on suppose qu'elle sert à légitimer les opérations armées contre le narcotrafic, voire, d'après certains analystes, à mener des opérations officieuses de « nettoyage » social⁸⁹¹, renvoie à la genèse d'une reconnaissance sociale et juridique des victimes du crime organisé en Italie et au Mexique. Ce n'est que récemment, dans la seconde moitié du XX^e siècle, que la victime a été dotée d'un statut qui fait de la personne ainsi désignée la « détentrice de droits, appelant réparation juridique et financière⁸⁹² ». Au sein de cette évolution juridique globale, la reconnaissance officielle des victimes des violences criminelles en Italie et au Mexique est un processus complexe et dont on peut même dire qu'il est toujours en souffrance dans ces pays. En Italie, la trajectoire de la figure de Peppino Impastato, militant antimafia publiquement accusé de terrorisme par les autorités

⁸⁹⁰ En cela, ces textes répondent aux exigences d'une déontologie journalistique, mais s'avèrent aussi très proche du geste d'engagement scientifique et citoyen préconisé par Serge Paugam : celui d'une rupture avec les prénotions qui empêchent l'analyse. Voir Serge Paugam, « 1 – S'affranchir des prénotions », dans Serge Paugam (dir.), *L'enquête sociologique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2012, p. 11.

⁸⁹¹ Carlos Fazio, *loc. cit.*

⁸⁹² Marion Aubrée, Laurent Bazin et Monique Selim, *loc. cit.*, p. 17. En ligne : <http://journals.openedition.org/jda/7027>, consulté le 05 avril 2022.

après son assassinat par Cosa Nostra en 1978, emblématise pour Deborah Puccio-Den la nature des obstacles qui ont très longtemps entravé la reconnaissance officielle des victimes de la mafia. Le « renversement des positions de victime et d'agresseur » qu'impliquait la requalification d'Impastato en victime ne mettait pas seulement en jeu la reconnaissance par l'État de l'existence de la mafia. Il mettait aussi en jeu la reconnaissance officielle par cet État d'un mouvement antimafia qui dénonçait, précisément, « l'ensemble des relations, plus ou moins stables et plus ou moins formelles [de la mafia] avec l'État⁸⁹³. ». Des difficultés semblables surgissent au Mexique autour de la reconnaissance publique des victimes des guerres entre cartels et des opérations antidrogues, dont le nom et l'identité ont été doublement effacés par le meurtre et la dissimulation du corps dans la fosse commune⁸⁹⁴. La lutte mémorielle dans laquelle s'engagent les auteurs a pour enjeu la reconnaissance des responsabilités institutionnelles des autorités dans la perpétuation de la violence.

Ce contexte permet d'identifier les différents enjeux politiques et éthiques auxquels font face les auteurs de chronique et de témoignage. Il s'agit chez Saviano d'offenser l'honneur des mafieux et d'émuler le courage de la vérité chez le lecteur à partir d'exemples héroïques. L'écriture de Lolita Bosch, quant à elle, renoue avec la dimension éthique qui caractérise, d'après M. Estripeaut-Bourjac, les écritures testimoniales de l'urgence : « apprendre à se connaître et à s'écouter et [à] (re)tisser des liens sociaux avec le reste de la communauté et du pays⁸⁹⁵ ». C'est pourquoi les auteurs sont aux prises avec les écueils d'une récupération institutionnelle de la mémoire collective qui cherche à faire oublier les responsabilités de l'État. Nous trouvons cependant, dans les deux cas, une articulation nette entre un modèle éthique (fondé sur l'idée de lutte, de résistance, contre différents types de pouvoir et de consentement à la violence) et un modèle esthétique, dans lequel les choix stylistiques sont mis au service d'une entreprise de dénonciation et de persuasion.

⁸⁹³ Deborah Puccio-Den, « Mafia », *loc. cit.*, p. 25.

⁸⁹⁴ On peut retenir l'exemple d'une controverse déclenchée en 2012 par l'édification d'un mémorial en mémoire des dizaines de milliers de victimes du narcotrafic à proximité d'une caserne militaire, alors que l'armée, par ailleurs accusée d'attiser la violence, faisait aussi l'objet d'un nombre croissant de dénonciations judiciaires pour ses exactions contre les civils. Frédéric Saliba, « Au Mexique, un mémorial qui n'apaise pas les mémoires », *Le Monde.fr*, 4 août 2012. En ligne : https://www.lemonde.fr/ameriques/article/2012/08/04/au-mexique-un-memorial-qui-n-apaise-pas-les-memoires_1742410_3222.html, consulté le 05 avril 2022.

⁸⁹⁵ Marie Estripeaut-Bourjac, *op. cit.*, p. 60.

La publication de ces textes s'inscrit dans un engagement des auteurs dans la vie civile. Saviano s'est directement investi sur le terrain napolitain après la parution de *Gomorra* en faisant de son livre l'instrument d'une promotion de la lutte de la société civile contre la camorra. La chronique a particulièrement retenu les événements d'une rencontre entre l'auteur et les habitants de Casal di Principe le 23 septembre 2006, organisée le jour anniversaire de l'assassinat par la camorra d'un autre journaliste de vingt-six ans, Giancarlo Siani, en 1985. Saviano y a exhorté le public à chasser les camorristes de chez eux : « Chassez-les ! Ils ne sont pas de cette terre, ils la violent, ils l'utilisent. Schiavone, Bidognetti, Zagaria, vous ne valez rien !⁸⁹⁶ » Cette prise de parole aurait valu à l'auteur les premières menaces de mort qui l'ont conduit à être placé sous escorte policière. L'auteur napolitain est aussi intervenu dans *Veni via con me*, une série d'émissions diffusées par la chaîne publique Rai 3 et le livre *La parola contro la camorra*, accompagné d'un DVD comportant une intervention de l'auteur pour l'émission *Che tempo che fa*. Par la suite, le travail de dénonciation de la camorra, probablement du fait de l'impossibilité pour Saviano d'enquêter sur les lieux dont il parle, s'est doublé d'un travail de mémorialiste des acteurs de la lutte contre la mafia : le journaliste Giancarlo Siani, don Peppino Diana, Giovanni Falcone et Paolo Borsellino...⁸⁹⁷, dans des textes et des interventions télévisées à caractère hagiographique.

Parallèlement à l'écriture de *Campos de amapola*, Lolita Bosch a codirigé la création d'un portail d'information militant en ligne intitulé *Nuestra aparente rendición*, dont a été tirée en 2011 une anthologie de textes réunissant témoignages, enquêtes, entretiens et textes poétiques sur la violence liée au narcotrafic⁸⁹⁸. En 2014, deux ans après la parution de *Campos de amapola*, la romancière publie *México: 45 voces contra la barbarie*, un recueil d'entretiens avec des familles de disparus, des activistes, des chercheurs et des intellectuels frappés à divers degrés par la violence du narcotrafic et engagés dans la société civile pour promouvoir la paix et la justice⁸⁹⁹. L'écriture militante et l'écriture romanesque sont fortement liées par une continuité qui n'est pas

⁸⁹⁶ Arnaud Vaulerin, « Roberto Saviano, tête de liste », *Libération*, section International, 30 octobre 2007. En ligne : https://www.liberation.fr/planete/2007/10/30/roberto-saviano-tete-de-liste_104982/, consulté le 26 janvier 2022.

⁸⁹⁷ Le dernier livre paru en date est une biographie romancée du juge Giovanni Falcone, assassiné en 1992 par Cosa Nostra. L'auteur l'a fait paraître l'année des trente ans de l'assassinat du juge Falcone pour accompagner les commémorations publiques.

⁸⁹⁸ Lolita Bosch (dir.), *Nuestra aparente rendición*, *op. cit.*

⁸⁹⁹ Lolita Bosch (dir.), *México: 45 voces contra la barbarie*, Océano, 2014, 420 p.

uniquement thématique mais stylistique. Florence Olivier montre que ces œuvres reposent sur « le [même] principe d'une parole collective et citoyenne ». La parole est un enjeu central, que *Nuestra aparente rendición* déploie dans une succession de témoignages, mais que *Campos de amapola* « met en fiction à travers la voix d'un "nous", pourvue d'une fonction narrative et discursive⁹⁰⁰ ».

Pour reprendre la grille d'analyse proposée par Chloé Chaudet dans *Écritures de l'engagement par temps de mondialisation*, *Campos de amapola* et *Gomorra* relèveraient d'une conception « engagée » du fait littéraire au sens où leurs auteurs conçoivent la communication littéraire comme le moyen de s'opposer à un état de fait jugé scandaleux et d'agir sur l'esprit des lecteurs. En reprenant une expression de Chloé Chaudet, on peut donc dire que ces œuvres « réaffirme[nt] », à partir d'une position d'écrivain-militant, « le pouvoir de la polémique, à entendre ici comme une "contestation se traduisant de façon violente ou passionnée"⁹⁰¹ ». L'élargissement notionnel proposé par Chloé Chaudet permet de parler « d'engagement » pour des œuvres portant un discours épideictique négatif, dont le propos relève d'un jugement politique et moral explicite, et dont l'expression « ressortit à une rhétorique accusatrice centrale au plan de la diégèse et directe au plan du discours⁹⁰² ». Non seulement ce que *Campos de amapola* et *Gomorra* dénoncent est « dénoncé de manière continue, massive, et *via* un blâme explicite⁹⁰³ », mais les textes exposent de façon forte cette nécessité du blâme face à l'indifférence collective, la résignation et l'oubli. Il est ainsi possible de lire ces textes à la fois comme un compte-rendu critique de l'histoire actuelle et comme une œuvre de dénonciation à visée « pédagogique et mémorielle⁹⁰⁴ » comme l'écrit Florence Olivier. Ou, reprendre les termes que le journaliste mexicain Sergio González Rodríguez emploie à propos de son propre travail, l'élan éthique de cette écriture se nourrit d'une « volonté de résistance à l'oubli⁹⁰⁵ », avec pour but affiché de

⁹⁰⁰ Florence Olivier, « Chronique, fiction, roman de non-fiction », *loc. cit.*, p. 30.

⁹⁰¹ Chloé Chaudet, *Écritures de l'engagement par temps de mondialisation*, *op. cit.*, p. 71.

⁹⁰² Chloé Chaudet, « Le nécessaire renouveau de la notion d'engagement littéraire. Plaidoyer pour une ouverture et un décentrement », *Le Comparatisme comme approche critique. Tome 3 : Objets, méthodes et pratiques comparatistes*, vol. 3, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littérature générale et comparée », 2017, p. 89.

⁹⁰³ Chloé Chaudet, *Écritures de l'engagement par temps de mondialisation*, *op. cit.*, p. 89.

⁹⁰⁴ Florence Olivier, « Chronique, fiction, roman de non-fiction. », *loc. cit.*, p. 30.

⁹⁰⁵ Sergio González Rodríguez, *Des os dans le désert*, *op. cit.*, p. 366.

corriger « l'inattention » et « l'amnésie » qui entourent ces phénomènes⁹⁰⁶. La définition proposée ci-dessus peut être appliquée sans difficulté à *Gomorra*, qu'on peut d'ailleurs comparer, pour la visée et l'importance culturelle, au célèbre reportage de Sergio González Rodríguez. Les deux œuvres partagent la même ambition de dénonciation systématique de la violence mafieuse et de la corruption des institutions. Les auteurs mettent tous deux en exergue leur propre implication dans le processus d'enquête (bien que cette dimension autobiographique soit cantonnée à la postface chez González Rodríguez). Tous deux esquissent également, en filigrane de leur œuvre, une théorisation du journalisme littéraire non seulement comme témoignage et comme entreprise de dévoilement, mais comme moyen d'action politique.

Comme l'écrit K. Zanforlini, le but explicite que se donne Saviano est de nuire à la camorra en révélant au plus grand nombre de lecteurs l'étendue de ses ramifications économiques ainsi que l'identité des architectes du Système. Choisi par Saviano pour son efficacité persuasive, l'argument du nombre d'assassinats commis chaque année par la camorra est ainsi présenté comme « le signe le plus visible, le plus immédiat » de l'échelle de cette organisation, « celui qui fait raisonner avec les tripes » (*Gomorra*, 190). Le narrateur de *Gomorra* en entreprend donc la litanie en partant de son année de naissance⁹⁰⁷, donnant à son texte une inflexion liturgique qu'on retrouvera dans la célèbre scène du pèlerinage sur la tombe de Pasolini :

La camorra a fait plus de victimes que la mafia sicilienne, plus que la 'ndrangheta, plus que la mafia russe, plus que les familles albanaises, plus que l'E.T.A. en Espagne et l'I.R.A. en Irlande réunies, plus que les Brigades rouges, les N.A.R. et tous les attentats commis en Italie durant les années de plomb. La camorra a tué plus que n'importe quelle autre organisation.
(*Gomorra*, 189)

Cet extrait est aussi intéressant dans sa façon de recontextualiser la violence camorriste, en la comparant aux faits de guerre et de terrorisme en Europe. On retrouve ici le problème de la nomination ou de la qualification du crime, et de l'influence que cette nomination peut avoir sur les représentations collectives. Saviano requalifie les crimes mafieux à travers l'analogie avec

⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 30.

⁹⁰⁷ « J'ai essayé de compter combien il y avait eu de victimes, de morts, de vies perdues depuis que j'étais né. [...] Voici les chiffres : 100 morts en 1979, 140 en 1980, 110 en 1981, 264 en 1982, 204 en 1983, 155 en 1984, 107 en 1986, 127 en 1987, 168 en 1988, 228 en 1989, 222 en 1990, 223 en 1991, 160 en 1992, 120 en 1993, 115 en 1994, 148 en 1995, 147 en 1996, 130 en 1997, 132 en 1998, 91 en 1999, 118 en 2000, 80 en 2001, 63 en 2002, 83 en 2003, 142 en 2004, 90 en 2005. » (*Gomorra*, 190)

les crimes de guerre pour leur donner plus de poids. Saviano cherche aussi à faire prendre conscience de l'étendue des affaires de la camorra qu'à attirer l'attention des lecteurs sur un nom en particulier. L'accumulation des données concrètes renforce le lien du texte avec la réalité, et cette accumulation participe d'un effet de liste dont le déploiement se veut mimétique de l'omniprésence de la camorra.

Lolita Bosch conteste l'autorité d'un récit médiatique dominant qui minorerait le rôle des politiques prohibitionnistes et ignorerait le rôle de l'État dans le renforcement des réseaux du narcotrafic à partir du milieu du XX^e siècle. L'argumentaire s'attaque ainsi aux failles de la démocratie mexicaine en interrogeant le rôle de l'information médiatique dans la perception publique du *narco*, en alléguant que ce récit médiatique donne une fausse impression d'intelligibilité et de familiarité avec les dynamiques criminelles du Mexique :

Cette histoire qui semble être une cascade constante de tous et chacun des capos / dont nous répétons les noms comme si nous les distinguions, presque comme si nous les avions croisés sur les places publiques de notre pays. De tous, quelqu'un a dit à un moment donné qu'il était le trafiquant le plus puissant du Mexique. Le plus audacieux, le plus puissant, celui qui en avait le plus dans le froc. C'est un moyen de fabriquer des nouvelles qui attirent l'attention des lecteurs et nous font voir la presse, à tort, comme la dépositaire de nos informations essentielles. Le phare capable d'éclairer ce qui est le plus dissimulé, en apparence : le plus ignoble.

Comme si, dans de nombreux endroits du Mexique, elle n'était pas terriblement menacée, achetée, désinformée⁹⁰⁸. (*Campos*, 237)

Comme Lolita Bosch, les autres auteurs du corpus critiquent souvent l'insuffisance ou le manque de fiabilité des sources médiatiques, qui ne donnent de leur référent qu'une vision incomplète et superficielle à travers le prisme du fait divers. Parlant du fait divers, qui domine dans le discours journalistique sur les *borgate*, Siti remarque : « [c]e qui lui échappe, c'est

⁹⁰⁸ « Esta historia que parece una cascada constante de todos y cada uno de los capos / cuyos nombres repetimos como si los diferenciamos, casi como si los estuviéramos bordando en las plazas públicas de nuestro país. De todos ellos alguien ha dicho en algún momento que fueron el traficante más poderoso de México. El más arrojado, el más poderoso, el más chingón. Es una manera de dar una noticia que llame la atención de los lectores y nos haga ver a la prensa, falsamente, como la depositaria de nuestra información necesaria. El faro capaz de alumbrar lo más oculto, en apariencia: lo más ruin.

Como si en muchos lugares de México no estuviera terriblemente amenazada, comprada, desinformada. »

l'enchaînement des niveaux, le mal de l'ensemble. » (*Contagion*, 304-305) Dans *Gomorra*, Saviano insiste davantage sur le rôle de la presse dans les guerres de camorra napolitaines, afin de critiquer le système de l'information-spectacle. Il commente d'abord le rôle de la presse locale dans l'idéalisation des chefs camorristes, en citant un palmarès des prouesses sexuelles des chefs de la camorra, et l'effacement de leurs crimes dans des portraits qui commentent leur ascension en termes de réussite sociale. La presse et la télévision nationales ne sont pas épargnées : lorsqu'éclatent les *faide di Scampia*, les quartiers populaires envahis par les caméras font l'objet d'un véritable battage médiatique, qui s'avère propice à l'exagération tous azimuts et à la désinformation. L'afflux des journalistes offre une visibilité sans précédent aux guerres de camorra, mais les habitants et les mafieux tirent rapidement parti de l'information-spectacle pour obtenir un bénéfice symbolique ou financier. Les caméras de télévision sont dupes et participent à la spectacularisation du phénomène des guerres des mafias. C'est ainsi qu'au grand dam du narrateur, la vérité de l'économie criminelle de Naples, qui aurait pu éclore au moment des *faide di Scampia*, demeurera dissimulée derrière l'écran de l'esthétisation bon marché des bas-fonds napolitains. Les médias surexposent les effets au détriment des causes :

Le pire du pire, l'horreur de l'horreur, montrer la tragédie, le sang, les boyaux, les rafales de mitraillette, les crânes transpercés, la chair brûlée. Ils racontaient le pire, mais ce n'étaient en réalité que des restes du pire. À Secondigliano, beaucoup de journalistes ont cru trouver le ghetto de l'Europe, la misère absolue. S'ils étaient parvenus à ne pas s'enfuir en courant, ils auraient compris qu'ils avaient devant eux les piliers de l'économie, la mine d'or cachée, les ténèbres où le cœur puisant du marché puise son énergie. [...] au-delà de la violence qui se déchaîne durant des phases particulières, c'est ici qu'est générée une richesse colossale dont ces terres ne voient que l'éclat lointain. Pourtant rien de tout cela n'a été rapporté par la télévision ou par la presse, dans les reportages, car ce qui importait c'était l'esthétique des bas-fonds de Naples. (*Gomorra*, 193-195)

Cette correction débouche sur une mise en accusation directe. Lolita Bosch met directement en cause le rôle des États-Unis dans le développement du trafic de drogues au Mexique et dénonce l'assujettissement géopolitique du Mexique aux intérêts de Washington : « ils vendent des armes aux cartels mexicains, ils blanchissent l'argent des cartels mexicains, ils donnent protection et asile à des centaines de criminels mexicains [...] » (*Campos*, 184) [*vende armas a los cárteles mexicanos, lava dinero de los cárteles mexicanos, da cobijo y residencia a cientos de criminales mexicanos [...]*] C'est la responsabilité des organismes répressifs et des services secrets, comme la

DFS au Mexique et la CIA aux États-Unis, qui est mise en avant dans l'analyse du narcotrafic, comme l'indique cette citation de l'historien étasunien Paul Gootenberg reproduite vers la fin du livre :

Tout comme la *Central Intelligence Agency* (CIA) avec le terrorisme, la *Drug Enforcement Administration* (DEA) et ses précurseurs ont déchaîné leur propre enfer avec une stratégie de militarisation globale antidrogues⁹⁰⁹. (Campos, 231)

La mention d'historiens comme Paul Gootenberg ou de sociologues comme Luis Astorga indique la volonté de l'auteur de situer son discours dans le cadre d'une historiographie critique du trafic de drogue et des relations diplomatiques entre le Mexique et les États-Unis. Cette perspective conduit Lolita Bosch à pointer, de façon plus précise que Saviano, les responsabilités institutionnelles dans le développement du crime organisé. S'ensuit une longue argumentation en faveur de la dépénalisation des drogues, dans laquelle Lolita Bosch remet directement en cause une attitude politique que le sociologue Luis Astorga a dénoncée sous le nom de « paradigme prohibitionniste⁹¹⁰ ». La narratrice disqualifie les discours moralisants qui soutiennent la pénalisation des drogues en montrant que celle-ci produit l'illégalité qu'elle prétend combattre.

Et pourtant, la prohibition n'a pas réussi à contenir cet enfer, elle n'en a sorti personne. [...] Et l'obsession pour la consommation illégale est une folie qui ne fait qu'engendrer une autre folie, plus brutale, plus pure, plus insurmontable. [...] La criminalisation encourage les bars clandestins, la prostitution, les jeux d'argent et la pédophilie. Et le discours qui récrimine la légalisation à côté d'un verre de cognac, d'une tequila fraîche ou d'un verre de vin dans une discussion entre intellectuels est fallacieux⁹¹¹. (Campos, 225-226)

⁹⁰⁹ « *Así como la Agencia Central de Inteligencia (CIA) con el terrorismo, la Agencia antidrogas (DEA) y sus precursores desataron su propio infierno con una estrategia de militarización global antidrogas.* » La référence originale citée par Lolita Bosch est de l'historien Paul Gootenberg, « El efecto boomerang de la cocaína. La historia de por qué nunca se ha podido ganar la guerra contra las drogas en su largo camino hacia el norte », *Gatopardo*, 29 août 2011

⁹¹⁰ « *Paradigma prohibicionista* ». Luis Astorga, *Drogas sin fronteras*, Mexico D.F., Grijalbo, coll. « Linea academica », 2003, 378 p.

⁹¹¹ « *Y sin embargo la prohibición no ha logrado blindar este infierno, no ha sacado a nadie de él. [...] Y la obsesión por el consumo ilegal es una locura que sólo genera otra locura más bruta, más pura, más insalvable. [...] La penalización fomenta los antros ilegales, la prostitución, el juego y la pederastia. Y el discurso que reocrimina la legalización junto a una copa de coñac, un tequila bien frío un vaso de vino en una discusión de intelectuales, es falso.* »

Ici, le discours prend une inflexion plus morale. La mention de drogues légales comme l'alcool souligne l'hypocrisie des décideurs politiques. Usant d'un vocabulaire qui allie le registre moral au registre clinique (« folie » [*locura*] et « obsession » [*obsesión*]), l'autrice dénonce la politique prohibitionniste comme une *manie* du législateur et use à propos de ce dernier du lexique stigmatisant traditionnellement réservé aux consommateurs de stupéfiants. Il s'agit aussi de dénoncer la duplicité d'un pouvoir politique qui s'évertue à faire des narcotrafiquants la source exclusive de la violence affectant le pays, en éludant sa propre responsabilité dans le développement de leur pouvoir. Encore une fois, la charge polémique est donc avant tout dirigée contre une classe politique qui ne remplit pas ses responsabilités ; l'usage du mot « référendum » permet de mettre l'accent sur la défense de valeurs démocratiques mises à mal par l'abus de pouvoir et par la désinformation. Il s'agit d'inviter la collectivité à exiger du pouvoir qu'il lui rende des comptes sur sa politique :

Nous avons besoin de savoir les raisons pour lesquelles ils ont décidé pour tous et pour chacun de nous. Tous et chacun de nous. Les raisons pour lesquelles il n'y a pas eu d'ouverture, de dialogue, de référendum. Parce que nous avons le droit de penser et nous avons le droit de choisir. Nous savons le faire⁹¹². (*Campos*, 230)

Ressaisir l'histoire récente du Mexique est ainsi, pour Lolita Bosch, un moyen de déplacer les paradigmes interprétatifs officiels et de relancer un débat public mis à mal par les violences du conflit armé et la désinformation. L'objectif est de reformuler les termes du débat public sur les drogues en l'envisageant comme un problème de santé publique, et non comme un problème sécuritaire :

C'est pour cela que nous devrions nous asseoir, parler, nous écouter, partager nos expériences, essayer de la voir comme un problème social, de santé publique et privée, éthique. / Pas seulement la drogue, / mais notre façon de nous asseoir autour d'elle. / Nous

⁹¹² « *Necesitamos saber las razones por las que han decidido por todos y cada uno de nosotros. Todos y cada uno de nosotros. Las razones por las que no hubo apertura, diálogo, referéndum. [...] Porque tenemos el derecho a pensar y tenemos el derecho a elegir. / Sabemos hacerlo.* »

tous. / Parce que la manière dont nous le faisons, sans nul doute, peut favoriser la corruption et l'ambition aveugle [...]»⁹¹³. (*Campos*, 227)

Enfin, dans un mouvement réflexif, l'enquête historique et la dénonciation des autorités tourne à l'examen de conscience⁹¹⁴. L'autrice invite la collectivité à s'interroger sur sa propre responsabilité vis-à-vis de la perpétuation des mythes sociaux sur le narcotrafic et la drogue. Là où Saviano cherche à désigner systématiquement des coupables en donnant leurs noms, Lolita Bosch invite à critiquer la compulsion qui consiste à les désigner. Lolita Bosch appelle notamment le « nous » à prendre conscience du racisme, du mépris de classe et de l'ignorance de la société mexicaine, ainsi que des réflexes qui invitent cette société à désigner des boucs émissaires :

C'est ainsi que naît notre irresponsabilité. Notre Préjugé Original à partir duquel ont germé tous les autres préjugés avec lesquels nous raconterons qui nous sommes, ce que nous avons fait, comment nous sortons d'ici. / C'était eux, disons-nous. *C'était eux*. De même que des années plus tard, nous continuerons de dire que c'était eux, alors que nous parlons d'autres personnes. Par faim. Par racisme. Par des préjugés de classe profondément enracinés. Par corruption atavique, xénophobie. Ignorance⁹¹⁵. (*Campos*, 250-251).

Bien qu'il s'en rapproche parfois, le propos ne se limite pas à l'horizon moralisateur d'une dénonciation des préjugés de la société mexicaine. Il s'agit également d'identifier les instances qui produisent ces discours, les légitiment et les perpétuent. Lolita Bosch s'attaque pour ce faire à d'autres mythes culturels ou légendes médiatiques, d'après lesquels la violence serait un trait intrinsèque au peuple mexicain, ou bien selon lesquels les communautés du nord du Mexique aduleraient les narcotrafiquants. La mise à distance de ces discours mystifiants par l'incise « nous

⁹¹³ « *Por eso deberíamos sentarnos, hablar, escucharnos, compartir experiencias, tratar de verlo como un problema social, de salud pública y privada, ético. / No solo la droga, / sino nuestra manera de sentarnos alrededor de ella. / Todos nosotros. / Porque tal y como lo estamos haciendo, sin ningún tipo de duda, puede favorecer la corrupción y la ambición ciega [...].* »

⁹¹⁴ Comme le remarque Ivonne Sánchez Becerril, « Ce que fait [Lolita Bosch], [...] c'est insinuer la possibilité stérile et infinie de chercher les coupables et de la comparer à l'importance de faire mémoire, de l'écriture comme acte de réflexion. Ainsi, elle renverse le regard accusateur vers l'autre et le subvertit en le dirigeant vers nous-mêmes. » [*Lo que hace [Lolita Bosch] es [...] insinuar la estéril e infinita posibilidad de buscar culpables en comparación con la importancia de hacer memoria, de escribir como acto de reflexión. Así, revierte la mirada acusadora hacia el otro y la subvierte al regresarla hacia nosotros mismos.*] Ivonne Sánchez Becerril, *loc. cit.*

⁹¹⁵ « *De este modo es como nace nuestra irresponsabilidad. Nuestro Prejuicio Original del que brotaran todos los otros prejuicios con los que contaremos quiénes somos, qué hemos hechos, como salimos de aquí. / Fueron ellos, decimos. Fueron ellos. / Igual que años después seguiremos diciendo que fueron ellos cuando ya estemos hablando de otros. / Por hambre. Por racismo. Por un arraigadísimo clasismo. / Por corrupción inmobiliaria, xenofobia. Ignorancia.* »

dit-on » [*nos dicen*] dans l'extrait suivant permet à la romancière d'en révéler la finalité honteuse et inavouée : justifier l'abandon politique des marges paupérisées et criminalisées du pays, leur exclusion du contrat social :

Et dans certains endroits du Mexique ou dans certaines maisons du Mexique, dans certains esprits, d'après certains préjugés que nous répétons tous sans les avoir pensés, existe le mythe selon lequel les narcos sont des héros, des êtres extraordinaires, des fleurs uniques et adorées. Des combattants contre l'injustice de la terrible répartition des richesses nationales, des abus du gouvernement. [...] C'est ce qu'on nous dit encore et encore, comme un enchevêtrement de préjugés qui couvre les États du nord du pays : là-bas ils les aiment, nous dit-on ; les plus jeunes veulent leur ressembler, nous dit-on, ils ne sont pas seuls – ce qui est probablement une excuse pour ne pas semer la loi dans ce territoire d'impunité⁹¹⁶. (*Campos*, 92)

Il s'agit dans les deux cas de réaffirmer, à partir d'une situation d'urgence, un droit du discours littéraire à l'assertion et à l'accusation. Ce qui est visé en particulier dans *Campos de amapola* est un cadre général de représentations collectives tel qu'il est structuré par un discours politique et médiatique criminalisant. On voit réapparaître, dans une littérature chargée de préoccupations politiques et civiles, un souci pédagogique fort ancré dans de solides principes moraux. L'objectif est de questionner le partage des responsabilités criminelles et institutionnelles et d'interroger les découpages axiologiques préexistants à l'analyse de la criminalité.

1.2. De l'énonciation militante à la construction d'une « posture » de témoin militant dans *Gomorra*

Ces discours accusateurs et exhortatifs engagent la responsabilité d'un sujet qui s'exprime à la première personne dans son œuvre et dont le témoignage engage une éthique de la vérité. Dans *Gomorra* et *Campos de amapola*, l'énonciation est autobiographique et les valeurs invoquées sont morales plus que politiques. L'œuvre documentaire, écrite contre un état de faits jugé « inacceptable », pour reprendre la terminologie de Chloé Chaudet, fait entendre la voix d'un

⁹¹⁶ « Y en algunos lugares de México o en algunas casas de México, en algunas mentes, en algunos prejuicios que repetimos todos sin haberlos pensado, existe el mito de que los narcos son héroes, seres extraordinarios, flores únicas y adoradas. Luchadores contra la injusticia de la pésima repartición de la riqueza nacional, los abusos del gobierno. [...] Eso nos dicen una y otra vez como una maraña de prejuicios que cubre los estados norteros del país: que ahí si los quieren, nos dicen; que los más jóvenes se les quieren parecer, nos dicen, que no están solos - lo que probablemente sea una de las excusas para no sembrar la ley en este campo impune. »

« je » identifié à l'auteur, puisque l'énonciation non-fictionnelle ne relève pas *a priori* du régime de « l'assertion feinte⁹¹⁷ » ou « non sérieuse⁹¹⁸ » qui définit le cadre pragmatique de la fiction. C'est ce « je » qui fait entendre au lecteur la nécessité d'un témoignage ou d'un contre-récit, face à l'urgence d'une situation de violence inédite liée à la montée en puissance du crime organisé, et face à la confusion orchestrée plus ou moins sciemment par des discours médiatiques et politiques. On peut ainsi parler, comme le faisait Chloé Chaudet, d'engagement « par » le texte. Le plaidoyer de Saviano pour le témoignage prend souvent la forme d'un réquisitoire, notamment lorsque le narrateur affirme « Je sais et j'ai les preuves ». Contrairement à la plupart des récits du corpus, qui concentrent le blâme sur des groupes et des institutions, dans *Gomorra* le blâme est dirigé contre des individus nommément cités. L'auteur cherche en effet à « [c]omprendre s'il était encore possible de donner les noms, un par un, de montrer les visages, de déshabiller le corps du délit et de trouver sa place dans la construction du pouvoir. » (*Gomorra*, 326 ?)

Savoir qui est le « je » qui témoigne s'avère particulièrement complexe dans le cas de *Gomorra*, notamment sur le plan référentiel, à cause de l'hybridation avérée entre fiction et non-fiction. De plus, ce « je » de témoin et d'enquêteur constitué dans l'écriture ne peut pas être séparé de la construction d'un personnage public de l'auteur. Les menaces de mort subies par Saviano ont orienté de façon déterminante la réception d'un ouvrage dont les spécialistes ont par ailleurs montré qu'il n'offrait pas d'information nouvelle sur la camorra et qu'il reposait en grande partie sur une documentation livresque⁹¹⁹. Postérieure à la publication du roman, cette construction médiatique de Saviano comme « mort en sursis » a eu une répercussion immédiate sur la notoriété du livre et de son auteur, en favorisant, par exemple, une comparaison avec l'écrivain britannique Salman Rushdie. Cette médiatisation participe d'une consolidation de l'autorité. Comme le rappelle Pierluigi Pellini, Saviano a accédé à la notoriété non seulement en tant que spécialiste du crime organisé, mais aussi en tant que « personnage » persécuté par la camorra⁹²⁰. La confusion, parfois entretenue par Saviano lui-même, entre le « je » qui s'exprime

⁹¹⁷ John Rogers Searle, *Les actes de langage : essai de philosophie du langage*, traduit par Hélène Pauchard, Paris, Hermann, coll. « Savoir Lettres », 1972, 261 p.

⁹¹⁸ Gérard Genette, *Fiction et diction précédé d'Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2004, 236 p.

⁹¹⁹ Fabrizio Maccaglia, « Gomorra, l'envers du décor », *op.cit.*

⁹²⁰ Pierluigi Pellini, *op. cit.*, p. 143.

dans *Gomorra* et la personne réelle de l’auteur, transformée en vedette médiatique, a donné lieu à des interprétations très divergentes accompagnées, selon la circonstance et le point de vue, d’éloges ou de critiques. Pour le critique italien Palumbo Mosca, « la force du témoignage de Saviano réside justement dans la construction d’une personne publique, dont l’autofiction de *Gomorra* n’est que le premier maillon⁹²¹. » La forte présence médiatique de l’auteur, instrumentalisée comme arme politique⁹²², permet à l’auteur d’élargir son public, même si cela a pour effet d’estomper les dimensions les plus littéraires de son livre, comme le remarque encore Pierluigi Pellini⁹²³. Les débats sur le statut du « je », sur le plan référentiel et sur le plan éthique, ont donné lieu à des analyses contrastées. Là où Wu Ming célèbre dans *Gomorra* l’invention d’une nouvelle épique populaire, portée par un « je » capable de recueillir toutes les expériences d’une communauté⁹²⁴, Alessandro Dal Lago dénonce le caractère problématique d’une construction héroïque de l’auteur dans son récit et dans les médias, qu’il trouve très éloignée des conditions de travail concrètes de l’antimafia et de ses enjeux juridiques, politiques et militants.

La notion de « posture » proposée par Jérôme Meizoz⁹²⁵, nous est utile pour cerner la façon dont l’autorité de Saviano se constitue à la fois dans ses livres, à travers la constitution d’un personnage qui s’affiche comme témoin oculaire, et en dehors d’eux, dans la sphère de la communication médiatique où il prolonge son discours de dénonciation en s’adressant directement à son public. La « posture » est « une façon personnelle d’investir ou d’habiter un rôle voire un statut : un auteur rejoue ou renégocie sa “position” dans le champ littéraire par divers

⁹²¹ « la forza della testimonianza di Saviano risiede proprio nella costruzione di una persona pubblica della quale l’autofiction di *Gomorra* è solo il primo anello. » Raffaello Palumbo Mosca, *op. cit.*, p. 316. P. Mosca précisait, quelques lignes plus haut : « Dans le cas de Saviano, la construction du je excède les limites de la page écrite et devient pratique mise en acte dans beaucoup, si ce n’est toutes, les sphères de la communication sociale aujourd’hui à disposition. » [*nel caso Saviano la costruzione dell’io eccede i limiti della pagina scritta e diviene pratica messa in atto molte, se non tutte, quelle sfere della comunicazione sociale oggi a disposizione.*] *Ibid.*, p. 315.

⁹²² Tiziano Scarpa, *loc. cit.* En ligne : <https://www.nazioneindiana.com/2009/03/04/l’epica-popular-gli-anni-novanta-la-parresia/>, consulté le 22 octobre 2022.

⁹²³ « Les interviews trop nombreuses dans lesquelles Saviano affiche, avec une attitude quelque peu naïve, une poétique de la représentation réaliste et une défense de l’engagement social, sont loin d’épuiser le sens de son livre majeur, dont l’écrivain a tendance à nier les ambiguïtés génériques, ainsi que les invraisemblances presque visionnaires, qui en font précisément tout l’intérêt littéraire. » Pierluigi Pellini, *op. cit.*, p. 144.

⁹²⁴ Wu Ming, *op. cit.*

⁹²⁵ Jérôme Meizoz, *op. cit.*

modes de présentation de soi »⁹²⁶. La posture combine des procédures non-verbales⁹²⁷ et un *ethos* discursif. Elle permet de comprendre comment une « position [dans le champ littéraire] se convertit en option et en action (par exemple, une option esthétique : d'un genre, d'un style, etc.)⁹²⁸ ».

Le succès de *Gomorra* et la célébrité énorme que ce livre a donnée à Saviano nous permettent de poser la question d'une correspondance entre l'image publique de cet auteur (en tant que personne menacée par la camorra, héros littéraire engagé par conviction et par colère, et maudit pour sa célébrité) et l'image qu'il ne cesse de construire de lui-même dans ses propres récits et dans ses apparitions publiques. Ainsi, « l'autorité du locuteur [...] se négocie simultanément dans le social et dans la performance discursive, qui tous deux contribuent à générer ou détruire cette autorité⁹²⁹. » En liant son propre destin à celui de son œuvre-phare, dont il fait une sorte de fils à la fois adoré et détesté⁹³⁰, l'auteur de *Gomorra* a fait de sa vie sous protection policière le symbole d'un combat contre la mafia et a ménagé une continuité forte entre sa vie et son œuvre. Soucieux de toucher un très large public mais entretenant lui-même un rapport ambivalent avec la célébrité, il remet en scène livre après livre une existence qu'il décrit « en sursis », tant dans les fragments autobiographiques de *La Beauté et l'Enfer*, que dans sa récente autobiographie parue en 2022 sous forme de roman graphique, dont le titre, *Je suis toujours vivant*⁹³¹, reprend mot pour mot les dernières lignes de *Gomorra*.

D'autres spécialistes, comme Ketty Zanforlini, ont remarqué l'usage que Saviano faisait des modèles testimoniaux qui se sont constitués dans la transmission publique de la mémoire de la Shoah. K. Zanforlini rappelle que dans *Ce qui reste d'Auschwitz*, Giorgio Agamben distingue deux

⁹²⁶ Jérôme Meizoz, « "Postures" d'auteur et poétique », *Vox Poetica*, 2004. En ligne : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html>, consulté le 25 mai 2022.

⁹²⁷ Jérôme Meizoz donne l'exemple du style vestimentaire, de l'apparence physique, de toutes les procédures constituant l'image *a priori* de l'énonciateur.

⁹²⁸ Jérôme Meizoz, « "Postures" d'auteur et poétique », *loc.cit.*

⁹²⁹ *Ibid.*

⁹³⁰ « *Gomorra* et moi, nous ne nous sommes jamais séparés. Et je comprends que je le déteste comme un père déteste un fils qui lui ressemble trop. Je hais en lui tout ce que je reconnais de moi. Il est tortueux, vrai, narratif, théâtral, survolté, lyrique. Il n'a pas peur et manque de clairvoyance. [...] Il est malheureux, *Gomorra*, comme je le suis moi aussi [...] » (*Gomorra*, II-III)

⁹³¹ Roberto Saviano et Asaf Hanuka, *op. cit.*

sortes de témoins : le *testis*, celui qui se pose en tiers entre deux parties, et le *superstes*, expression qui désigne le témoin oculaire direct, qui a vécu l'événement dont il parle. En rappelant qu'Agamben applique la définition du témoin-*superstes* à la figure de Primo Levi dans son témoignage des camps de concentration *Si c'est un homme*, K. Zanforlini conclut que « Saviano semble vouloir occuper [...] une position similaire à celle de Primo Levi mais en l'affirmant très clairement et ouvertement lorsqu'il dit "Je sais"⁹³² ». L'enjeu est de constituer une *persona* de témoin survivant, dont la parole se situe à la mesure du risque qu'elle dénonce et qu'elle affronte.

Cette mise en scène de soi refonde, comme l'écrit Pierluigi Pellini, une forme d'autorité de l'intellectuel dans la sphère publique, dont Saviano présente une version modernisée et actualisée (même si, comme nous le verrons de façon plus approfondie plus loin, Pierluigi Pellini estime que cette stratégie déporte la littérature vers le domaine de la communication médiatique, « au détriment de ses spécificités⁹³³ »). On peut s'intéresser à la façon dont Saviano justifie sa décision d'écrire sur la camorra. Si l'on fait crédit aux discours paratextuels, le spectacle de la violence camorriste pendant l'adolescence et la jeunesse ont été un facteur déterminant de l'écriture. Le paratexte permet à l'auteur, à l'époque accusé de tirer une rente de célébrité de son statut de victime, de réaffirmer le caractère désintéressé de son entreprise de témoignage. Aguerri par ses nombreuses années sous protection policière, Saviano exagère la naïveté et l'idéalisme du jeune auteur qu'il était, mais c'est pour mieux souligner la pureté morale de son intention initiale : changer le monde par l'écriture. Si ces motifs peuvent paraître vagues, voire grandiloquents, Saviano ne fait pourtant que réemployer, à l'usage de son propre témoignage, un lexique et des lieux communs caractéristiques du discours des associations militantes antimafia en Italie : l'indignation consécutive à l'expérience de la violence, le désintéressement, et le devoir de mémoire⁹³⁴. Dans la préface à la réédition de *Gomorra* en 2016, Saviano définit cette prise d'écriture comme un « appel aux armes », expression qu'il emploie au sens figuré dans l'extrait suivant :

Le succès, l'argent et la reconnaissance ne m'intéressaient pas, j'avais une autre ambition. Je voulais de toute mon âme changer la réalité qui m'entourait et que je jugeais répugnante.

⁹³² Ketty Zanforlini, *loc. cit.*

⁹³³ Pierluigi Pellini, *op. cit.*, p. 155-156.

⁹³⁴ Karine Delavie-Blanchon, « Intervention des femmes et redéfinition de l'espace public », *Labyrinthe*, n° 5, janvier 2000, p. 43-59. En ligne : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/260#bodyftn17>, consulté le 04 août 2022.

Vaincre le pouvoir sur lequel j'écrivais et appeler symboliquement à prendre les armes, tous unis, nous qui nous y opposions. Je voulais que mes paroles soient un direct au foie, qu'elles empêchent ces gens de dormir. Je voulais que ces mots fassent peur, simplement en éclairant un coin de monde trop longtemps resté dans l'ombre⁹³⁵.

Dans *Gomorra*, c'est la nécessité pragmatique de l'union et du changement, dictée par l'urgence, qui légitime l'écriture. Le ton hargneux et désespéré du livre est l'indice que l'auteur cherche à répondre à la violence de la camorra par la rage de l'expression, dans une démarche qui se veut provocatrice. Cette démarche suppose la mise en scène d'un « je » habité par un puissant sentiment de révolte et parfois débordé par ses émotions. La volonté offensive de *Gomorra* est lisible dans le projet de faire outrage aux signes de la puissance des *boss*. L'épisode, certainement inventé, de la visite clandestine du narrateur dans la villa abandonnée du chef mafieux Francesco Schiavone est emblématique de cette visée provocatrice. Saviano y raconte qu'au moment d'être arrêté, le *boss* Francesco Schiavone avait ordonné qu'on saccage sa luxueuse villa, construite d'après la villa fictive de Tony Montana dans *Scarface*, pour que personne ne puisse plus en jouir après sa confiscation par les autorités. Seule une baignoire dorée subsiste au deuxième étage comme vestige de la richesse de Schiavone. Le narrateur urine dedans, par défi : « Je sentais monter en moi une colère qui pulsait [...]. J'ai eu envie de m'en prendre à quelque chose, il fallait que je me défoule. Je n'ai pas pu résister : je suis monté sur le rebord de la baignoire et j'ai pissé à l'intérieur. » (*Gomorra*, 379) Cet épisode, au statut ambigu (véritable anecdote ou fantasme, défouloir symbolique ?) résonne avec les réflexions de la fin du roman, où la prise d'écriture est présentée comme une alternative à l'acte terroriste auquel était d'abord tenté de recourir le narrateur dans son désespoir :

Peut-être devais-je moi aussi choisir un symbole du pouvoir, le symbole du pouvoir, et y mettre une bombe, mais dès que cette crise de colère asthmatique a commencé, avant que je me glisse dans la peau d'un terroriste schizophrène, le « Je sais » de Pasolini a résonné dans ma tête comme un jingle publicitaire diffusé en boucle, jusqu'à la nausée. (*Gomorra*, 325-326)

La construction de la camorra comme mal absolu contre lequel il est presque impossible de lutter implique la fabrication d'un *ethos* de témoin enragé, mais finalement capable de triompher de cette force en la dénonçant au moyen de la seule arme dont il dispose : « la parole ».

⁹³⁵ Roberto Saviano, *Gomorra*, *op. cit.*, p. IV.

Outre cette dramatisation du conflit « parole/silence » que nous avons déjà évoquée dans la deuxième partie, la mobilisation des références intertextuelles est éclairante : Saviano entend récupérer l'héritage polémiste de Pier Paolo Pasolini, ce que montre la reprise de la litanie du « Roman des massacres » vers la fin de *Gomorra*, où le narrateur récite, sur la tombe de Pasolini précisément, « le je sais de [s]on temps » (*Gomorra*, 326)⁹³⁶. Or, là où Pasolini affirmait le droit de l'intellectuel-écrivain à formuler des conjectures à partir de recoupements et d'intuitions, Saviano estime que la parole du témoin oculaire vaut à elle seule comme preuve. La mention de Pasolini est aussi précédée de celle du romancier italien Luciano Bianciardi, auteur de *La vie aigre*, un roman qui dénonce le sort des travailleurs de la mine et critique de façon amère la société de consommation urbaine. Le lien intertextuel avec Pasolini d'une part et d'autre part le roman social qui met au premier plan le thème de l'exploitation capitaliste vient soutenir la double revendication de retour au réalisme social et d'engagement en faveur des exploités du système mafieux. La mise en accusation de la camorra s'avère ainsi inséparable de l'édification d'un *ethos* polémiste, enragé autant qu'engagé, qui se construit tant dans une mise en scène de soi partiellement fictionnalisée que par la filiation avec une série de modèles littéraires.

L'expression des émotions du narrateur est un autre procédé-clé de cette construction textuelle. *Gomorra* oppose au mal une conscience morale capable de s'émouvoir, de compatir et de s'indigner là où règne partout l'*omertà* et l'indifférence. L'alternative est d'ailleurs très clairement posée entre prendre la parole pour dénoncer les activités de la camorra, ou bien se taire,

accepter la compromission, [...] ignorer et donc vivre tranquillement. Peut-être ne restait-il plus qu'à oublier, à détourner les yeux. Écouter la version officielle des choses, ne prêter qu'une oreille distraite et se plaindre à peine. (*Gomorra*, 457).

⁹³⁶ Dans un célèbre article paru le 14 novembre 1974 dans le *Corriere della sera*, Pasolini écrivait : « Je sais les noms des responsables de ce qui est appelé putsch (et qui est en réalité une série de coups d'État organisée en système de protection du pouvoir). [...] Je sais. Mais je n'en ai pas les preuves. Je n'ai même pas d'indices. Je sais car je suis un intellectuel, un écrivain, qui cherche à suivre tout ce qui se passe, à connaître tout ce qui s'écrit, à imaginer tout ce qu'on ne sait pas ou qu'on tait ; qui relie des faits même éloignés, qui remet ensemble les pièces désorganisées et fragmentaires d'un ensemble cohérent du cadre politique, qui rétablit la logique là où semblent régner l'arbitraire, la folie et le mystère. Tout cela fait partie de mon métier et de l'instinct de mon métier. [...] Je crois en outre que beaucoup d'autres intellectuels et romanciers savent ce que je sais moi comme intellectuel et romancier. Car la reconstruction de la vérité à propos de ce qui s'est passé en Italie après 1968 n'est finalement pas si difficile. » Pier Paolo Pasolini, *op. cit.*, p. 133.

Ce choix existentiel est encore remis en scène à la fin du récit, lorsque le narrateur se demande s'il doit, à son tour, accepter la compromission avec le mal et devenir camorriste, ou bien combattre les clans dans une lutte qui ne peut être qu'à mort :

Je me demandais s'il était possible [...] [d]e me convaincre que je faisais partie de la trame de mon temps et de tout mettre dans la balance, diriger et être dirigé, devenir une bête de profit, un rapace de la finance, un samouraï des clans. De faire de ma vie un champ de bataille sur lequel on n'a aucune chance de survivre et où l'on peut seulement crever après avoir dirigé et combattu [...]. (*Gomorra*, 457)

En exagérant cette dichotomie – se perdre en devenant camorriste, ou se sauver par le témoignage – Saviano affirme sa croyance dans le pouvoir de l'individu de faire un choix moral face à la mafia. On retrouve, en écho à la citation d'Hannah Arendt mise en épigraphe, la conception arendtienne de « l'initiative », à savoir une pratique conjointe de l'agir et de la parole qui lui permet d'apparaître dans le monde humain⁹³⁷. À l'instar de l'écrivain engagé d'après-guerre que décrit Sylvie Servoise dans *Le Roman face à l'histoire*, Saviano « croit, ou veut encore croire, au pouvoir de l'homme de faire son histoire, de faire un choix (en l'occurrence une œuvre) qui engage tout autant qu'il déchire⁹³⁸ ».

On aura cependant remarqué que d'une part, l'application de cette conception arendtienne réduit la complexité de tout engagement social à un choix moral, d'autre part, cette présentation de soi n'est pas dénuée d'ambivalences. Grâce à un savant travail de mise en scène et de dramatisation de données contextuelles éparses et en partie recueillies dans une documentation livresque, le « je » de *Gomorra* se présente comme un témoin oculaire ému par ce qu'il voit, au point parfois de miner sa propre autorité dans son discours, dans un mouvement contradictoire

⁹³⁷ « agissant et en parlant les hommes font voir qui ils sont, révèlent activement leurs identités personnelles uniques et font ainsi leur apparition dans le monde humain, alors que leurs identités physiques apparaissent, sans la moindre activité, dans l'unicité de la forme du corps et du son de la voix. » Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, traduit par Georges Fradier, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Liberté de l'esprit », 1961, p. 236.

⁹³⁸ Sylvie Servoise, *op. cit.*, p. 304. S. Servoise ajoute que « le "sens" auquel renvoie l'œuvre engagée relève autant de la conception que l'auteur possède de son propre rapport, en tant qu'écrivain, à la sphère publique (et plus particulièrement à la sphère politique et sociale) que d'une certaine façon de penser l'agir humain, dans le temps et dans l'histoire. *Ibid.*, p. 35.

qui n'a pas échappé à Fabrizio Maccaglia⁹³⁹. L'expression de la certitude (« Je sais et j'ai les preuves ») côtoie sans arrêt celle du doute :

On ne peut pas faire confiance à sa vue. Il n'y a pas d'immeubles effondrés, après une guerre de camorra, et la sciure absorbe rapidement le sang. Comme si l'on avait été le seul à voir et à subir les événements, comme si quelqu'un était prêt à nous montrer du doigt et à dire : « C'est faux ». (*Gomorra*, 213)

Cet aveu d'ignorance, d'après F. Maccaglia, « remet en cause tout un édifice narratif construit précisément sur la base du témoignage et de la restitution de l'expérience : le principe selon lequel “tu peux me faire confiance car je l'ai vu et je l'ai vécu” perd sa valeur opératoire, affaiblissant du même coup la démonstration⁹⁴⁰. » Deux mouvements contradictoires se dessinent : d'un côté, les marques d'ignorance et de doute se multiplient, mais de l'autre, le savoir sur la réalité criminelle s'énonce sur le mode de la compulsion paranoïaque : « je ne peux pas ne pas y penser » (*Gomorra*, 328) ou encore : « je sais. C'est une perversion » (*Gomorra*, 329)⁹⁴¹.

Cette construction ambivalente du « je » de l'énonciation dans *Gomorra* permet de montrer que l'histoire actuelle, pour Saviano, est un lieu d'investissement affectif et pulsionnel autant, sinon davantage, qu'intellectuel et moral. À travers les nombreuses métaphores organiques que nous avons analysées dans les chapitres précédents, le récit sollicite l'identification du lecteur à la conscience tourmentée du narrateur, en proie à l'obsession et au dégoût. Comble d'un récit documentaire à visée informative, cette insistance sur le corps et la blessure sollicite *in fine* la part affective et pulsionnelle du lecteur, celle que V. Jouve appelle, à la suite de Michel Picard, le « lu⁹⁴² ».

⁹³⁹ Fabrizio Maccaglia, « Gomorra, l'envers du décor », *loc.cit.*

⁹⁴⁰ *Ibid.*, p. 3.

⁹⁴¹ Le souci éthique d'un déchiffrement de la réalité se rapproche, dans certaines pages, de la névrose paranoïaque, une catégorie dont Luc Boltanski a montré qu'elle était constitutive du rapport au réel dans le récit d'enquête. Voir Luc Boltanski, *Énigmes et complots : une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2012, 461 p.

⁹⁴² C'est dans *La lecture comme jeu* que M. Picard propose la typologie des niveaux de lecture, répartie entre le « liseur », le « lu » et le « lectant ». Voir Michel Picard, *La lecture comme jeu : essai sur la littérature*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1986, 319 p. Dans son essai *La Lecture*, V. Jouve reprend et adapte cette typologie en proposant quant à lui une tripartition entre « lisant », « lu » et « lectant ». Voir Vincent Jouve, *La lecture*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1993, 111 p.

1.3. Dénonciation et catharsis dans *Campos de amapola*

C'est aussi l'imaginaire de la blessure que Lolita Bosch fait jouer dans le rapport de l'énonciation littéraire à l'horreur du Mexique contemporain. Toutefois, d'une part l'identification recherchée par le texte ne porte pas sur la même instance, d'autre part la narratrice dénonce à plusieurs reprises la fascination pour la plaie et la blessure dans laquelle semble tomber Saviano malgré lui. Dans *Campos de amapola* le lecteur est invité à s'identifier à une collectivité souffrante, spectatrice horrifiée de la violence du narcotrafic. C'est ce que révèle la mise en avant des sentiments collectifs de peur, de tristesse, de désorientation, mais aussi la mise en exergue du « nous » dans l'énonciation. Là où Saviano mobilise souvent la part du « lu » chez le lecteur, en affichant un rapport pulsionnel, voire fasciné, du « je » de l'énonciation à la blessure et à la plaie, Lolita Bosch réclame de son lecteur une attention différente. L'enjeu est de permettre à la communauté défigurée par la violence de transmuier certaines passions tristes – incrédulité, fascination – en affects mobilisateurs. La description de la violence, qui refuse toujours le détail morbide, met en jeu une dimension très singulière de l'expérience esthétique. Celle-ci repose, comme l'écrit Florence Olivier, sur la définition aristotélicienne de la *catharsis* :

Si l'on se rappelle qu'Aristote, dans sa *Poétique*, proscrit certains usages du pathétique dans la tragédie, qui induisent une catharsis fondée sur la fascination du public pour l'horreur spectaculaire, et prescrit en revanche une catharsis fondée sur la frayeur et la pitié que suscite le subtil agencement de la composition dramatique, on comprendra que le roman-chronique de Lolita Bosch tente de purger la passion publique pour le spectacle ou le récit du morbide et de la métamorphoser en une reconnaissance de chacun comme membre à part entière de la collectivité et comme sujet de parole⁹⁴³.

On peut rapprocher cette étude des remarques que formule Paul Ricoeur sur la *catharsis* dans *Temps et récit*. Ricoeur insiste sur la dimension libératoire de la *catharsis* et estime que cette expérience esthétique rend le lecteur « libre pour de nouvelles évaluations⁹⁴⁴ ». Selon lui, la *catharsis* « exhibe la puissance de clarification, d'examen, d'instruction exercée par l'œuvre à la faveur de la distanciation par rapport à nos propres affects⁹⁴⁵ », ce qui fait de l'œuvre un vecteur

⁹⁴³ Florence Olivier, « Chronique, fiction, roman de non-fiction. », *loc. cit.*, p. 30.

⁹⁴⁴ Paul Ricoeur, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, *op. cit.*, p. 323.

⁹⁴⁵ *Ibid.*

d'enseignement⁹⁴⁶. Lolita Bosch affirme que le sentiment de sidération, face aux images de la violence démultipliées par les médias, mais aussi face à l'irrationalité d'une politique répressive mise en œuvre par un système politique corrompu, est une réaction compréhensible devant la violence. Mais il convient de dépasser cette fascination morbide pour « comprendre » [*comprender*], voire « prendre en charge » [*asumir*] cette violence. Cette thèse est énoncée de la façon plus explicite dans un passage faisant référence à la pensée de Theodor Adorno :

Le philosophe allemand Theodor W. Adorno a essayé de le comprendre à partir de nos corps, et pas seulement de nos sociétés, et appelé cela le goût morbide pour la chair. Une fascination malade de voir la détérioration physique des autres. Leur fin. Leur reddition. [...] Ce que le journaliste Diego Osorno nous a répété à maintes reprises : la violence n'est pas un acte poétique. Ça n'est pas Hollywood. Ça n'est pas la même chose. Ça ne l'est pas. C'est pourquoi nous nous demandons encore et encore ce que cela fait de torturer, ce que cela fait d'être torturé. Parce que nous ne savons pas comment le construire. Et nous avons besoin (nous avons besoin) de le comprendre. Pour savoir. Pour prendre en charge. Pour accompagner. Et un jour, espérons-le, pour pardonner.

Bien que cela reste à faire pour le moment.

Nous avons tant à apprendre⁹⁴⁷. (*Campos*, 252).

Dans ce dénouement, les verbes « prendre en charge » [*asumir*], « accompagner » [*acompañar*] et « pardonner » [*perdonar*] renvoient aux problématiques de la justice

⁹⁴⁶ On pourrait également convoquer, à l'endroit de cette écriture, les notions mises en regard par Marielle Macé dans son essai *Sidérer, considérer* écrit en 2017 à propos des camps de réfugiés à Paris. Comme M. Macé, Lolita Bosch invite en effet à dépasser la « sidération » qui naît du spectacle de la violence et de l'effroi, pour embrasser un effort de « considération », que M. Macé définit comme « attention », « disponibilité », ou encore, à partir de Francis Ponge, « égards » vis-à-vis du réel. Marielle Macé, *Sidérer, considérer : migrants en France, 2017*, Lagrasse, Verdier, coll. « La petite jaune », 2017.

⁹⁴⁷ « El filósofo alemán Theodor W. Adorno trataba de entenderlo desde nuestros cuerpos, no sólo desde nuestras sociedades, y lo llamaba morbo por la carne. Una enferma fascinación por ver el deterioro físico del otro. Su final. Su rendición. [...] Que es lo mismo que nos ha dicho una y otra vez el periodista Diego Osorno: la violencia no es un acto poético. No es Hollywood. No es lo mismo. No lo es. Por eso nos preguntamos una vez y otra qué se siente al torturar, qué se siente al ser torturado. Porque no sabemos construirlo. Y necesitamos (necesitamos) entenderlo. Saber. Asumir. Acompañar. Y algún día, ojalá, perdonar.

Aunque ahora nos falta.

Tenemos tanto que aprender. »

transitionnelle⁹⁴⁸, bien que le texte élargisse la portée de ce concept au-delà de son cadre institutionnel, et l'étende à des aspirations très vastes (paix, réconciliation, justice). La lecture, l'écoute, le dialogue, sont présentés comme le moyen de dépasser la sidération causée par le spectacle de la violence. Or, là où Saviano essaie de donner au lecteur l'impression d'une substance phénoménologique de la camorra, comme si celle-ci ne pouvait pas aussi être l'objet de représentations et de discours, Lolita Bosch propose de repartir de la situation de vulnérabilité collective qui est celle des Mexicains, pour déconstruire des représentations galvaudées du narcotrafic, et par ce moyen « purger » la collectivité de la fascination exercée par ces faux récits.

En conclusion, la vocation dénonciatrice commune à Saviano et Lolita Bosch ne détermine pas les mêmes procédés et ne vise les mêmes effets esthétiques. Les deux auteurs s'appuient néanmoins sur un corpus philosophique moderne (Arendt et Adorno) pour dénoncer, plus que la mafia et la violence, une condition humaine en crise, mutilée dans sa dignité et ses possibilités. Ils repartent d'une condition de vulnérabilité collective pour faire un pari sur les pouvoirs de l'écriture à susciter une action chez le lecteur. Ils n'aspirent pas seulement à être les interprètes des réalités qu'ils dénoncent, mais les inspirateurs d'un changement politique. On peut cependant se demander à quels résultats concrets les auteurs aspirent, tant les visées qu'ils disent poursuivre sont générales (résister à l'oppression, chez Saviano, et construire une société plus juste, chez Lolita Bosch). Pour cela, on peut s'interroger la conception du partage littéraire défendue par chacun de ces auteurs, dont la réflexion se fonde sur une conception de la lecture comme expérience critique et transformatrice de la subjectivité.

⁹⁴⁸ Bien qu'il n'existe pas de définition consensuelle de ce concept, la justice transitionnelle signifie, de façon large : « l'ensemble des mesures auxquelles un régime fraîchement installé à la suite d'un conflit armé ou d'une crise politique a recours pour affronter les violations massives et/ou systématiques des droits de l'homme ayant eu lieu avant la transition, afin de promouvoir la transformation de la société, faciliter la réconciliation et favoriser l'établissement de l'État de droit et de la démocratie. » Noémie Turgls, « La justice transitionnelle, un concept discuté », *Les Cahiers de la Justice*, vol. 3, n° 3, 2015, p. 333.

2. L'interpellation du lecteur

2.1. Utopies du partage littéraire

L'analyse des positions énonciatives nous a permis de cerner quels types d'émotions lectorales les auteurs des récits de non-fiction entendaient produire, en lien avec l'énoncé de la blessure collective et la construction d'un *ethos*. L'*ethos* mis en scène par ces ouvrages implique une manière spécifique de penser la médiation que l'écriture peut offrir de la violence auprès du public. La façon dont ces auteurs pensent la médiation de l'écriture renvoie tout d'abord à une conception de la lecture comme instrument de libération psychologique et politique. Comme on l'a vu plus haut, Lolita Bosch s'inscrit dans une vision de la littérature qui rattache celle-ci, et les pratiques qui entourent sa réception, à des effets thérapeutiques. On reconnaît dans ce projet littéraire l'investissement d'une éthique du *care*, fondée comme l'écrit Alexandre Gefen sur « l'hypothèse d'une médiation réparatrice de la poésie et de la fiction⁹⁴⁹ ». Dans la présentation de son ouvrage *Réparer le monde*, Alexandre Gefen remarque que « Sauver, guérir ou du moins faire du bien, tels sont les mots d'ordre, souvent explicites, placés au cœur des projets littéraires contemporains⁹⁵⁰. » À la fin de *Campos de amapola*, Lolita Bosch conclut : « seule la poésie peut envelopper le corps ravagé et brutalement meurtri du Mexique. Nous soigner⁹⁵¹. » (*Campos*, 257). Dans une perspective qu'on pourrait rapprocher des réflexions d'Hélène Merlin-Kajmann sur la transitionnalité de la littérature⁹⁵², Lolita Bosch défend une pratique thérapeutique de partage « horizontal » des textes, à travers la lecture, le commentaire et la réécriture. Il faut, selon la romancière, essayer de « comprendre » [*entender*] ce qui arrive au Mexique pour être en mesure

⁹⁴⁹ Alexandre Gefen, *Caring lit' / Pour une littérature du care*, Colloque organisé par Alexandre Gefen (CNRS-Université Sorbonne Nouvelle), Sandra Laugier (Université Panthéon Sorbonne) et Andrea Oberhuber (Université de Montréal), 25-27 octobre 2021. En ligne : https://www.fabula.org/actualites/caring-lit-pour-une-litterature-du-care_102883.php, consulté le 08 avril 2022.

⁹⁵⁰ Alexandre Gefen, *Réparer le monde*, *op. cit.*, quatrième de couverture.

⁹⁵¹ « *sólo la poesía puede cobijar el cuerpo carcomido y brutalmente agraviado de México. Sanarnos.* »

⁹⁵² La notion de « transitionnalité », a été développée par la chercheuse française Hélène Merlin-Kajman à partir de la notion d'« objet transitionnel » élaborée par le psychanalyste Donald Winnicott. Elle découle d'une définition de la littérature comme proposition culturelle dont les propriétés spécifiques seraient à la fois politiques et thérapeutiques : une réponse cathartique au trauma et à la catastrophe, qui passerait par un mode spécifique de partage des textes. Voir Hélène Merlin-Kajman, *L'Animal ensorcelé*, Paris, Ithaque, 2016, 448 p.

de le « raconter » [contar] à son tour, afin de sortir de la sidération induite par la violence. C'est une fonction que le roman, en tant qu'assemblage et commentaires de discours préexistants et de lectures personnelles, cherche à illustrer dans sa structure même.

On peut aussi rapprocher le roman-reportage de Lolita Bosch du modèle théorique de la « contre-fiction » proposé par Yves Citton. Le livre formule en effet une critique du « donné » des discours politiques et médiatiques⁹⁵³ et recontextualise ceux-ci dans une structure narrative alternative, pour les donner à réinterpréter. Ces textes invitent le lecteur à considérer autrement les discours qui trament la réalité sociale et à changer sa perception de cette réalité par la déconstruction des récits qui en sont faits. Lolita Bosch affirme que la communauté peut se libérer de l'emprise fascinateur des faux récits en cherchant à comprendre comme ces derniers ont été fabriqués :

Mais si : si, nous pouvons déduire comment s'est construit cette ramure de notre arbre planté, graine de notre mémoire, pour comprendre que maintenant nous, nous tous absolument, nous sommes ici⁹⁵⁴. (*Campos*, 252)

Ce projet littéraire est soutenu par une conception de la lecture comme appropriation du monde et appropriation de soi. La première formulation de cette notion survient au moment où la narratrice, confrontée à la douleur de la grand-mère d'un disparu, se demande si elle est capable de prendre en charge cette douleur collective et de s'en faire la porte-parole ou la médiatrice : « Si vraiment moi, j'étais capable de transmettre notre douleur, notre peur⁹⁵⁵. » (*Campos*, 17) Quant aux dernières phrases, où le « moi » réapparaît, elles semblent confirmer la réalisation de ce désir d'appropriation de l'identité et de la mémoire collective à travers les textes sur le narcotrafic :

⁹⁵³ La scénarisation alternative des faits sociaux et politiques, à distance des scénarios convenus et des clichés, peut être analysée dans les termes de ce qu'Yves Citton appelle des « contre-fictions ». Il ne s'agit pas d'un récit vrai qui s'opposerait à un mensonge ou à une fiction, mais plutôt d'« un récit fictionnel visant à transformer la réalité actuelle dans un projet de lutte contre la reproduction d'un donné perçu comme mutilant. » La thèse d'Yves Citton est que la contre-fiction joue le rôle d'un « déblocageur » permettant d'ouvrir « un espace de *rejet des données* » (souligné par l'auteur), là où l'abondance de données nous aveugle et nous empêche de considérer d'autres mondes possibles. » Voir Yves Citton, « Contre-fictions : trois modes de combat », *Multitudes*, vol. 48, n° 1, Association Multitudes, avril 2012, p. 72.

⁹⁵⁴ « Pero sí: sí podemos deducir cómo se ha construido este enramado de nuestro árbol plantado, semilla de nuestra memoria, para entender que ahora nosotros, absolutamente todos nosotros, estamos aquí. »

⁹⁵⁵ « Si en verdad yo fuese capaz de transmitir nuestro dolor, nuestro miedo. »

Ceci est donc la narration du monde que nous avons écrit pour l'habiter. / Le texte que nous sommes. / Et c'est un poème intime en moi⁹⁵⁶. (*Campos*, 257-258)

L'hétérogénéité discordante des récits du narcotrafic inventoriés par la narratrice semble ainsi se résoudre dans un accord harmonique. La mémoire collective, ressaisie sous la forme d'un texte polyphonique – « le texte que nous sommes » [*El texto que somos*] – forme dans la conscience de la narratrice un « poème intime » [*poema intimo*]. L'enjeu éthique de ce roman n'est donc pas de faire émerger une parole « vraie » ni même de faire émerger l'espoir d'un changement, mais d'unir symboliquement la voix de l'autrice à celle de la communauté pour permettre à celle-ci de « se reconnaître », comme l'écrit Florence Olivier, « en proie à de faux récits et de fausses convictions, à la peur [...] et à la passivité [...]»⁹⁵⁷. La compréhension des multiples textes qui composent la mémoire collective du narcotrafic peut être le moyen d'une compréhension de soi⁹⁵⁸. Ici, Lolita Bosch rejoint une conceptualisation de la lecture comme « appropriation » de l'expérience, de l'autre et de soi, que l'on retrouve formulée en ces termes par Paul Ricoeur :

par appropriation, j'entends ceci, que l'interprétation d'un texte s'achève dans l'interprétation de soi d'un sujet qui désormais se comprend mieux, se comprend autrement, ou même commence de se comprendre⁹⁵⁹.

Tandis que Lolita Bosch s'inscrit dans des paradigmes très récents de l'implication sociale (éthique du *care*, défense d'une conception de la lecture et de l'interprétation comme moyen de se libérer de l'emprise des discours officiels et de la désinformation, lecture comme

⁹⁵⁶ « *De modo que ésta es la narración del mundo que hemos escrito para habitarlo. / El texto que somos. / Y es un íntimo poema en mí.* »

⁹⁵⁷ Florence Olivier, « Chronique, fiction, roman de non-fiction. », *loc. cit.*, p. 32.

⁹⁵⁸ Cet aspect du texte est encore plus intéressant si l'on tient compte du fait que Lolita Bosch n'est pas mexicaine. Née à Barcelone, l'écrivaine a résidé plusieurs années au Mexique et affirme publiquement qu'elle considère ce pays comme sa maison. *Devenir mexicaine* par et dans l'écriture, s'approprier les multiples récits qui constituent l'histoire récente du Mexique et par là mériter le droit de parler pour la communauté à laquelle elle s'identifie, là semble aussi être l'enjeu de *Campos de amapola*. C'était d'ailleurs l'enjeu de son premier ouvrage publié au Mexique, *Hecho en México*, une anthologie de nouvelles choisies écrites par des romanciers mexicains, qui tisse en filigrane la chronique des amitiés littéraires cultivées par Lolita Bosch. L'écrivaine fait par ce biais l'ébauche d'une communauté littéraire qu'elle cherchera à réunir et remobilisera dans le tissu intertextuel du volume *Nuestra aparente rendición*. La dédicace de *Campos de amapola* exprime ce désir d'être reconnue comme partie de la communauté d'écrivains et de lecteurs mexicains qu'elle appelle de ses vœux : « Pour nous, le Mexique : une graine en moi » [*Para nosotros, México : semilla en mí*].

⁹⁵⁹ Paul Ricoeur, « Qu'est-ce qu'un texte ? », *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986, p. 152.

appropriation), Saviano élabore une conception de l'engagement exclusivement pensée en fonction du lecteur. Pour reprendre une autre analyse que S. Servoise consacre au roman engagé, en s'engageant dans son récit, Saviano « charge le lecteur de reproduire ce geste dans le monde réel, après lui avoir donné l'occasion de s'engager dans le déchiffrement de l'œuvre⁹⁶⁰. » La désignation systématique des coupables et la transmission des expériences des victimes au lecteur doit permettre à ce dernier de se mobiliser à son tour, et la connaissance acquise par la lecture est pensée comme un moyen de résister à l'emprise du pouvoir camorriste. En germe dans *Gomorra*, cette conception trouvera une formulation plus explicite dans *Extra Pure* et *La Beauté et l'Enfer*. Saviano considère le lecteur comme le maillon essentiel d'un combat contre l'injustice et l'oppression, qui se joue et se gagne dans l'acte même de la lecture :

Ce livre s'adresse à mes lecteurs. A ceux qui ont permis que *Gomorra* devienne un texte dangereux pour les pouvoirs qui ont besoin d'ombre et de silence ; à ceux qui ont assimilé les mots, qui l'ont passé à leurs amis, à leur famille, qui l'ont fait entrer dans les écoles⁹⁶¹ [...].

L'offrande du texte au lecteur, telle qu'elle est mise en scène ici, suppose le sacrifice de l'auteur, obligé de s'accommoder d'un destin de paria :

Par mon travail et par mon engagement, je voulais prouver que la parole littéraire peut encore avoir du poids et la capacité de changer le réel. Malgré tout ce qui m'est arrivé, grâce à mes lecteurs cette « prière » a été exaucée. Mais je suis aussi devenu une personne bien loin de tout ce que j'avais imaginé. Ne pas ressembler, même de loin, à celui qu'on voulait être, revient à se regarder dans un miroir et à ne pas reconnaître le visage qu'on y voit. C'est une chose terrible, jusqu'au moment où l'on comprend que nul ne choisit son destin et qu'on peut seulement décider comment s'en accommoder. (*Gomorra*, VIII)

Pour résumer, si les thèses défendues par ces œuvres ont toute leur importance, les deux ouvrages ne se réduisent pas pour autant à leur message de divulgation ou de dénonciation. On y trouve aussi des réflexions distinctes portant sur la dimension publique de la littérature et sur les modalités de l'échange littéraire, ainsi qu'une affirmation des pouvoirs et des vertus morales et politiques du discours littéraire. On peut enfin rattacher ces énoncés à une conception pragmatiste de la littérature, particulièrement mise à l'honneur aujourd'hui dans tout un courant des études

⁹⁶⁰ Sylvie Servoise, *op. cit.*, p. 303.

⁹⁶¹ Roberto Saviano, *La Beauté et l'Enfer*, *op. cit.*, p. 17.

littéraires françaises⁹⁶² illustré par les démarches théoriques d'Yves Citton⁹⁶³ ou de Florent Coste⁹⁶⁴. Ces démarches théoriques, qui ont pour point commun de considérer la littérature comme « une force de proposition et de propagation d'actions en contexte⁹⁶⁵ », mettent à l'honneur son rôle dans la sphère sociale, son potentiel d'action sur les croyances et les conduites. Sonya Florey et Florent Coste, entre autres, ont fortement insisté sur les modalités polémiques de cette littérature, qui « bataille » non seulement contre un ordre social et politique aliénant, mais aussi contre la prolifération des langues « nécrosées » de la domination, « qui ne servent pas à communiquer, mais à écraser l'expérience⁹⁶⁶. »

Sur ce modèle, nous pouvons dégager chez Lolita Bosch et Saviano deux conceptions proches des pouvoirs de la littérature. La réflexivité à laquelle les auteurs recourent montre qu'ils envisagent tous deux leur écriture comme une manière de « faire » quelque chose avec les mots. On remarque d'ailleurs la très grande sensibilité des auteurs au vocabulaire de l'action et de l'effet lorsqu'ils parlent de l'écriture. Saviano multiplie les verbes d'action lorsqu'il évoque la parole des témoins : « Don Peppino traça un chemin dans l'écorce des mots, il grava dans la surface de la langue cette puissance que la parole publique, clairement énoncée, peut encore avoir » (*Gomorra*, 342). Lolita Bosch parle de la lecture comme d'un moyen de « construire » [*construir*] des significations nouvelles afin de rejeter la certitude d'une inéluctabilité de la violence :

[...] les mots que nous utilisons sont des concepts complexes qui tissent un monde en soi déjà extrêmement tissé. Nous ne pouvons pas le comprendre. [...] Nous ne sommes pas

⁹⁶² « La volonté qu'ont aujourd'hui certains écrivains de renouer avec une certaine idée de l'utilité sociale de la littérature trouve en effet un écho remarquable dans la théorie littéraire proprement dite et le champ critique contemporain, où s'affirme, dans le même temps, sous la dénomination de « tournant pragmatique », une sensibilité à ces questions. » Jean-Pierre Bertrand, Frédéric Claisse et Justine Huppe, « *Opus et modus operandi : agirs spécifiques et pouvoirs impropres de la littérature contemporaine (vue par elle-même)* », *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n° 22, février 2019, paragr. 8. En ligne : <http://journals.openedition.org/contextes/6931?lang=en#tocto1n1>, consulté le 04 février 2022.

⁹⁶³ Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser*, Nouvelle éd. augmentée, Paris, Éditions Amsterdam, 2017, 568 p. Dans cet essai, Yves Citton défend l'idée que l'interprétation des œuvres littéraires permet aux lecteurs de trouver des ressources susceptibles de les aider à résister au « capitalisme cognitif » et plaide pour une économie du savoir fondée sur le partage gratuit des connaissances. Voir aussi Yves Citton, *L'avenir des humanités : économie de la connaissance ou cultures de l'interprétation ?*, Paris, La Découverte, 2010, 203 p.

⁹⁶⁴ Florent Coste, *Explore. Investigations littéraires*, Paris, Questions théoriques, 2017, 368 p.

⁹⁶⁵ Jean-Pierre Bertrand, Frédéric Claisse et Justine Huppe, *loc. cit.*, paragr. 10.

⁹⁶⁶ Florent Coste, *loc. cit.*

condamnés à tuer. Nous ne sommes pas condamnés à mourir. Nous ne sommes pas condamnés à cohabiter avec des personnes désinformées qu'on maintient dans l'illusion et l'ignorance comme si c'était leur travail. [...] Comme si un pays plus juste n'était pas possible. Comme si nous n'étions pas capables de l'inventer, de le penser, de l'aimer. De nous engager dans sa si urgente construction⁹⁶⁷. (*Campos*, 252)

Ces réflexions sur le pouvoir du langage et du récit à contester un ordre établi ou à retisser des significations nouvelles nous semblent traduire la même idée, commune à ces auteurs, selon laquelle la circulation des mots et des textes est capable de transformer les lecteurs et la société. Si ces questions sont formulées de façons différentes, les conceptions de ce partage sont néanmoins formulées en termes utopiques. Les injonctions à « lire », à « relire » et à « écrire » pour raconter le présent sont formulées comme autant d'invitations à ressouder une communauté meurtrie par la violence. La réalisation de cette utopie incombe, pour finir, au lecteur, que les auteurs interpellent de multiples façons.

2.2. Des récits adressés : une lecture « pour » l'engagement ?

Portés par la conviction que l'écrivain possède une responsabilité auprès de la collectivité et une influence sur le lecteur, les auteurs de *Gomorra* et de *Campos de amapola* cherchent, par différents moyens, à impliquer le lecteur et l'invitent à s'associer à leur dénonciation. Comme le rappelle B. Denis :

L'engagement, quelles que soient sa forme ou sa nature, s'effectue toujours en référence à un Autre, qui en est à la fois le destinataire, le juge et l'attestation, ce qui revient à dire qu'il n'y a pas d'engagement qui ne pose la question de son public, et la pose dans la différence, la distinction et la séparation. Ensuite, on l'a vu, cette relation au public est toujours, à quelque degré, politique ou politisée, déplaçant parfois le champ de l'engagement de la prise de position au choix de son destinataire et du sort qu'on lui réserve : inclus ou exclus, élu ou

⁹⁶⁷ « [...] las palabras que usamos son complejos conceptos que tejen un mundo, ya de por sí, extremamente tejido. No podemos entenderlo. [...] [N]o estamos condenados a matar. No estamos condenados a morir. No estamos condenados a convivir con personas desinformadas a quienes mantienen en la inopia y la ignorancia como si esto fuera su negocio. [...] Como si un país más justo no fuera posible. Como si no supiéramos inventarlo, pensarlo, quererlo. Comprometernos con su urgentísima construcción. »

adversaire, le destinataire de l'engagement finit presque toujours par incarner métonymiquement le combat de l'auteur⁹⁶⁸.

Nous nous intéressons à présent à la relation avec le lecteur, telle qu'elle est construite dans le texte. Les auteurs insistent en effet sur la vocation relationnelle de leur écriture. Un rapport éthique avec le lecteur se noue dans ces récits, qu'il convient de définir davantage à partir d'une analyse du rôle assigné au lecteur et des modèles de conduite, de pensée et de lecture, qui lui sont proposés. Historiquement, la littérature engagée, écrit S. Servoise dans *Le roman face à l'histoire*, accorde un rôle très important au lecteur, auquel elle ménage « un espace de devoir et un espace d'action⁹⁶⁹ ».

Ces deux auteurs programment la réception de leurs textes à l'aide d'un abondant appareil paratextuel composé d'épigraphes, qui définit en amont le sens de l'œuvre. Le contenu de ces paratextes définit *a priori* les termes de la communication littéraire : ces seuils constituent des lieux stratégiques permettant aux auteurs d'afficher leurs convictions idéologiques, d'établir des liens avec la culture générale du lecteur, et de renforcer le pacte de véridicité en mettant en évidence la documentation préalable à la composition du texte.

La composition des quatre premières épigraphes de l'édition mexicaine de *Campos de amapola* est ainsi révélatrice des thèses que défend Lolita Bosch. Dans la première citation, extraite de *The Long Goodbye* de Raymond Chandler, l'existence du crime organisé est reliée à la structure même de l'ordre politique et social : ces réalités ne sont pas opposées. Le discours de Lolita Bosch rejoint les postulats politiques du roman noir et questionne les facteurs qui autorisent l'existence du crime organisé dans la société. Dans la seconde épigraphe, Carlos Monsiváis explique la fascination du public pour les narcotrafiquants par la croyance collective en l'existence d'un « gouvernement parallèle » exerçant son influence sur le pouvoir politique officiel. Cette croyance, que C. Monsiváis analyse pour mieux la rejeter, est frontalement contestée par l'extrait suivant, tiré d'*El siglo de las drogas* du sociologue Luis Astorga. Le sociologue mexicain, auteur d'une histoire du narcotrafic au Mexique qui fait autorité, insiste sur les relations complexes et

⁹⁶⁸ Benoît Denis, « L'écrivain engagé et son lecteur. Réflexion sur les limites d'une "générosité" », dans Isabelle Poulin et Jérôme Roger (dir.), *Le lecteur engagé : Critique - enseignement - politique*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », 2007, p. 211-219, paragr. 15. En ligne : <http://books.openedition.org/pub/2798>, consulté le 06 août 2022.

⁹⁶⁹ Sylvie Servoise, *op. cit.*, p. 316.

récioproques du pouvoir politique et des multiples couches de la société civile avec le narcotrafic : le rapport entre la société et le narcotrafic n'est pas uniquement d'opposition, il se définit aussi par des modalités diverses, entre antagonismes déclarés et coopérations plus ou moins forcées. Cette épigraphe permet donc de mettre en évidence la complexité empirique du phénomène criminel analysé par Lolita Bosch. La dernière citation, empruntée à la journaliste d'investigation mexicaine Carmen Aristegui, accentue la charge politique de l'ouvrage en mentionnant les mensonges par omission de la classe politique : « La règle d'or du système mexicain est de tout taire⁹⁷⁰ » (*Campos*, 11). Les épigraphes réorientent l'analyse du crime organisé et préparent le lecteur à un déplacement de la focale : on ne nous propose plus la narration spectaculaire du narcotrafic et de ses grandes figures, mais plutôt une critique de sa mise en récit par les autorités.

La fonction programmatique des épigraphes de *Campos de amapola* se retrouve dans les épigraphes de Roberto Saviano en tête de *Gomorra*. Les trois premières, tirées de Machiavel, du film *Scarface* et d'un extrait d'écoutes téléphoniques, résument l'idéologie de l'ennemi à combattre. Quant à la première épigraphe, tirée d'Hannah Arendt, elle définit le programme éthique du livre tout entier : « affronter la réalité sans préjugés » (*Gomorra*, 11). Ce programme vaut pour l'auteur et pour le lecteur : Saviano entend affronter la réalité de la camorra sans rien déguiser de son horreur et invite le lecteur à faire de même en entrant dans le récit. L'auteur refuse de prendre ses distances avec le mal et témoigne de sa volonté de s'en approcher au plus près pour le comprendre. Cette épigraphe fait du regard (et du risque impliqué par ce regard) une notion-clé de l'entreprise de dénonciation poursuivie par Saviano. L'interpellation du lecteur s'accompagne de l'exhortation à regarder et à agir. Dans ces textes dont les significations sont subordonnées à un objectif pragmatique d'information et de dénonciation, la transmission d'un savoir et d'une expérience menacée de disparition s'énoncent en termes de devoir moral. La modalité déontique, très présente dans les deux textes, apparaît à des moments-clés de la démonstration des auteurs ; les textes ne dénoncent le mal que pour mieux indiquer un chemin possible au lecteur, comme dans l'avant-dernier chapitre de *Gomorra* : « Nous devons prendre le risque de devenir des statues de sel, nous devons nous retourner pour regarder ce qui arrive, ce qui s'acharne sur Gomorrhe » (*Gomorra*, 369). C'est ce qu'expriment aussi les nombreuses occurrences du verbe « devoir » [*deber*] dans *Campos de amapola*, comme dans l'extrait suivant, où

⁹⁷⁰ «La regla de oro del sistema político mexicano es callarse todo.»

la solennité de l'exhortation est redoublée par l'usage des majuscules : « Des Assassinats Impunis et Brutaux Que Nous Devons Assumer / Comme si comprendre un monde comme celui-ci, un monde ici, était vraiment possible⁹⁷¹ » (*Campos*, 253).

Montrer l'horreur et ses conséquences doit ainsi permettre la *conversion* du lecteur, au sens étymologique qu'a ce terme de changement de direction du regard (« se tourner vers »). Le regard n'est pas seulement sollicité, mais aussi capturé par l'écriture. En rhétorique, l'hypotypose consiste à mettre devant les yeux du lecteur l'objet décrit, soit « à décrire une scène de manière si frappante, qu'on croit la vivre⁹⁷² ». Chez Saviano, ce travail de l'hypotypose passe par l'exhibition de détails sanglants mais aussi par des procédés d'implication du lecteur. Il s'agit bien de « faire violence » au lecteur en l'amenant à éprouver les sensations du narrateur par procuration. Saviano use souvent du « tu de confiance » dans son récit, un procédé stylistique dont Stefania Ricciardi indique qu'il « accentue l'implication du lecteur⁹⁷³ ». Ce procédé a considérablement été atténué dans la traduction française de Vincent Raynaud, qui opte pour le « on » au lieu du « tu », et en général pour les formes impersonnelles, comme « il faut » au lieu de « *devi* » [tu dois]. Nous donnons en premier la traduction chez Gallimard, puis la nôtre, accompagnée du texte original en note :

Quand on voit autant de sang par terre, on commence par se palper, par s'assurer qu'on n'est pas blessé, que ce sang n'est pas le nôtre. On est pris d'une angoisse névrotique, on veut se rassurer, peut-être a-t-on été blessé sans le savoir. [...] Il faut sortir, aller dehors, à l'air libre, avant que le sang soit recouvert de sciure, car le mélange dégage une puanteur terrible. Impossible alors de ne pas vomir⁹⁷⁴. (*Gomorra*, 183-184)

⁹⁷¹ [*Impunes Asesinatos Brutales Que Debemos Asumir. / Como si entender un mundo así un mundo aquí, fuera en verdad posible.*]

⁹⁷² « Hypotypose », CNTRL. En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/hypotypose>, consulté le 22 octobre 2022.

⁹⁷³ « il “tu” di confidenza accentua il coinvolgimento del lettore ». Stefania Ricciardi, « “Gomorra” e l'estetica documentale nel nuovo millennio », *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, n° 7, 2011, p. 175.

⁹⁷⁴ « Quando vedi tanto sangue per terra inizi a tastarti, controlli che non sia ferito tu, che in quel sangue non ci sia anche il tuo, inizi a entrare in un'ansia psicotica, cerchi di assicurarti che non ci siano ferite sul tuo corpo, che per caso, senza che te ne sia accorto, ti sei ferito. [...] Devi uscire, andare fuori, andare all'aria prima che gettino la segatura sul sangue perché l'impasto genera un odore terribile che fa crollare ogni resistenza al vomito. » Roberto Saviano, *Gomorra: viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milan, Mondadori, 2016, p. 129.

Quand tu vois autant de sang par terre, tu commences à te palper, tu vérifies que tu n'es pas blessé, que dans ce sang-là il n'y a pas aussi le tien, tu commences à entrer dans une angoisse psychotique, tu essayes de t'assurer s'il n'y a pas de blessures sur ton corps, si par hasard, sans le savoir, tu ne t'es pas blessé. [...] Tu dois sortir, aller dehors, prendre l'air avant qu'ils ne jettent de la sciure sur le sang car le mélange génère une odeur terrible qui fait s'écrouler toute résistance au vomissement. (Notre traduction)

Dans cette évocation du dégoût, puis du vertige, qui prend le narrateur, spectateur de la violence, à la vue du sang d'un homme assassiné, la saturation des notations liées au corps et l'usage de la deuxième personne accentuent l'effet d'hypotypose. Là où le « on » et les structures impersonnelles renvoient à une forme d'universalisation du « je », le « tu » du texte italien tend à rapprocher le lecteur du narrateur. Il ne s'agit pas seulement de « donner à voir », mais surtout de donner à sentir, de plonger le lecteur dans la pourriture de la mort, et par ce moyen, de le heurter. Moins d'un an après la sortie de son livre, l'auteur de *Gomorra* s'est expliqué sur ses intentions dans un article de la *Repubblica* intitulé : « *Se lo scrittore morde* » [Si l'écrivain mord].

La littérature comme vice ne m'intéresse pas, la littérature comme pensée faible ne m'intéresse pas, les belles histoires incapables de mettre les mains dans le sang de mon époque, de regarder en face la pourriture de la politique et la puanteur des affaires ne me regardent pas. [...] Beaucoup d'écritures, en revanche, semblent faire des pirouettes autour des questions centrales de notre vie. En somme, cela ne m'intéresse pas de faire s'évader le lecteur. Ce qui m'intéresse, c'est de l'envahir. Et je m'intéresse à une littérature qui ressemble plus à une morsure de serpent qu'à une aquarelle de fantaisies. S'aventurer sur les territoires des définitions de ce qui est littéraire et de ce qui ne l'est pas, entre les combats des universitaires et des philologues, dans la basse-cour des écrivains, peut être une activité sans fin et sans solution⁹⁷⁵.

⁹⁷⁵« Non mi interessa la letteratura come vizio, non mi interessa la letteratura come debole pensiero, non mi riguardano belle storie incapaci di mettere le mani nel sangue del mio tempo, e di non fissare in volto il marciume della politica e il tanfo degli affari. [...] Molta scrittura invece sembra fare tarantelle intorno alle questioni centrali del nostro vivere. Tutto sommato non mi interessa far evadere il lettore. Mi interessa invaderlo. E mi interessa la letteratura più simile al morso di vipera che ad un acquarello di fantasia. Arrovellarsi sui territori delle definizioni di ciò che è letterario e di ciò che non lo è, tra combattimenti di accademici e filologi, ruzzolando nell'aia degli scrittori, può essere un'attività infinita senza soluzione alcuna. » Roberto Saviano, « Se lo scrittore morde », *La Repubblica*, section Spettacoli e cultura, 3 mai 2007. En ligne : https://www.repubblica.it/2007/05/sezioni/spettacoli_e_cultura/saviano-ai-letterati/saviano-ai-letterati/saviano-ai-letterati.html, consulté le 26 mai 2022.

Alors que la tribune prétend abolir des distinctions spécieuses (entre ce qui est littéraire et ce qui ne l'est pas), les schématismes ne manquent pas, ni les oppositions sommaires entre l'engagement et la désertion, entre l'action et la spéculation (universitaire, remarque-t-on au passage). Dans cette tribune, Saviano oppose « la littérature comme vice », celle qui ne s'intéresse pas directement à la violence du présent, à la littérature sérieuse, capable de « mettre les mains dans le sang de [s]on temps ». L'opposition est pensée d'après les effets que ces types d'écrits sont susceptibles de produire sur le lecteur : plaisir (donc évasion) ou inquiétude (d'où attention à la réalité). Le vocabulaire guerrier (« envahir ») et l'analogie avec la « morsure » de serpent, qui renvoient à l'image de l'empoisonnement et l'image de la contamination, véhiculent l'idée d'un savoir douloureux et menaçant qu'il convient d'inoculer au lecteur, au risque de lui faire mal. Dans ce discours qui n'est pas exempt de poncifs (l'affirmation du « pouvoir des histoires », la mise en scène de soi comme écrivain persécuté parce qu'il dérange), on voit encore une fois le rôle que Saviano assigne au lecteur. Entre la « lame » de l'écriture et la « morsure » de l'écrivain, Saviano prend pour critère de l'efficacité de l'écriture littéraire le choc qu'elle est susceptible de causer chez le public. Il prend pour preuve l'hostilité que de tels textes peuvent générer. Dans *La Beauté et l'Enfer*, Saviano assume ainsi une position de gêneur public pour se justifier des reproches qui lui ont été adressés après la parution de *Gomorra* : « Si l'on cherche à me disqualifier, c'est parce que mes mots font peur⁹⁷⁶ ».

L'autorité de Saviano se construit à travers le récit de sa propre mise au ban, liée aux menaces de mort qui l'obligent à vivre aujourd'hui sous protection policière. Pourvu de l'autorité que lui donne le châtement de la mafia et de la société, Saviano peut exiger du lecteur qu'il le croie sur parole et faire de ce lecteur l'héritier et le continuateur de la tâche qu'il n'aura pu mener à bien tout seul, la véritable force des histoires qu'il relate étant d'après lui celle d'être racontées et transmises. Déjà, dans *Gomorra*, l'exemple d'Antonio Cangianno et de l'institutrice de Mondragone, punis pour s'être opposés aux clans, offrent à Saviano l'exemple d'une conception du courage et de la solitude qu'il reprendra à son compte dans ses textes suivants :

C'est précisément dans cette solitude, me semble-t-il, que se forge ce qu'on pourrait appeler le courage, une sorte de panoplie qu'on porte sans en avoir conscience. On tient bon, on fait

⁹⁷⁶ Roberto Saviano, *La Beauté et l'Enfer*, op. cit., p. 14.

ce que l'on a à faire, le reste ne compte pas. Car la menace ne prend pas toujours la forme d'une balle dans la tête ou de quintaux de bouse de vache déversés sur le pas de la porte.

On est lentement effeuillé. Une feuille par jour, jusqu'au moment où on se retrouve nu et seul, pensant combattre une chose qui n'existe pas, qui n'est qu'un délire de notre cerveau.

On commence à prêter attention aux calomnies prétendant qu'on est insatisfait, qu'on en a après ceux qui ont réussi et qu'on appelle camorristes parce qu'on est frustré. C'est comme au mikado : ils retirent chaque baguette de bois sans que jamais l'on bouge, et à la fin on est seul, abandonné à sa solitude. (*Gomorra*, 354)

Paradoxalement, cette solitude permet à l'auteur un nouveau lien privilégié avec ses lecteurs. Le salut du lecteur rachète la malédiction de l'auteur. Saviano dit avoir regardé dans l'abîme en enquêtant sur la criminalité organisée et s'être changé en « monstre⁹⁷⁷ ». Comme il dit n'en avoir retiré aucun bien pour lui-même, il ne lui reste alors qu'à espérer que ses mots touchent un maximum de personnes. D'où l'éloge final d'*Extra pure* pour la lecture, et pour la capacité des mots à changer le monde : « Connaître, c'est commencer à changer. Mon respect va aux personnes qui ne jettent pas ces histoires, qui ne les négligent pas, mais se les approprient⁹⁷⁸. » A la manière des écrivains maudits étudiés par Pascal Brissette, la stratégie rhétorique de Saviano nous semble une stratégie de valorisation paradoxale, qui « transvalue⁹⁷⁹ » les signes de l'échec et du succès. La dévalorisation de l'auteur sur le plan moral et sa mise au ban se fait au bénéfice du lecteur, désigné comme le véritable héros du livre en ce qu'il est le destinataire privilégié du message de l'auteur : l'auteur ne compte pas, puisque seuls comptent les histoires qu'il raconte et les lecteurs qui se les approprieront. Mais paradoxalement, en se décrivant comme un « monstre » en proie à des bouffées paranoïaques, et en insistant sur le fait qu'il n'a pas recherché la célébrité,

⁹⁷⁷ « J'ai observé l'abîme et je suis devenu un monstre. Il ne pouvait en être autrement. D'une main, tu effleures l'origine de la violence et, de l'autre, tu caresses les racines de la férocité. [...] Moi, je ne voulais ni sacrifice ni récompense. Je voulais comprendre, écrire, raconter. Pour tous. Faire du porte-à-porte, maison après maison, la nuit et le matin, afin de partager ces histoires et de montrer ces blessures. Fier d'avoir choisi le ton et les mots justes. Voilà ce que je voulais. Mais les blessures de ces histoires m'ont englouti. Pour moi, c'est trop tard. J'aurais dû garder mes distances, tracer une limite. C'est ce que disent souvent les journalistes anglo-saxons : ne pas s'impliquer personnellement, garder un regard extérieur à l'objet de son enquête. Je n'ai jamais su le faire. Pour moi, c'est le contraire. Exactement le contraire. Avoir un regard intérieur, contaminé, qui participe. » Roberto Saviano, *Extra pure*, *op. cit.*, p. 446-447.

⁹⁷⁸ *Ibid.*, p. 449.

⁹⁷⁹ Pascal Brissette, *La malédiction littéraire : du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'université de Montréal, coll. « Socius », 2005, p. 36.

l'auteur d'*Extra pure* renforce sa propre autorité. Mû par la volonté passionnée d'écrire contre la violence et de transformer le monde avec ses textes, l'écrivain recommence inlassablement cette entreprise désespérée malgré les doutes qui le hantent et le désespoir qu'elle engendre⁹⁸⁰.

Lolita Bosch bâtit aussi sa poétique dans un rapport au lecteur, qu'elle exhorte à rejeter les fausses versions et les légendes sur le narcotrafic. Cette stratégie passe par la réquisition de figures de victimes auxquelles le lecteur est appelé à s'identifier. Dès le début du livre, l'autrice fait appel aux sentiments d'empathie du lecteur en parlant d'un jeune adolescent enlevé par un cartel, et l'invite à se reconnaître comme partie d'une communauté menacée par la violence : « Ce pourrait être vous. Moi. N'importe qui d'entre nous⁹⁸¹ » (*Campos*, 14). La narratrice prie donc le lecteur de recueillir les noms des victimes que le roman lui présente, et de ne pas les oublier, pour que leur mort ne devienne pas un fait divers de plus :

Andrés Manuel Martínez Olivos. Treize ans. Étudiant. / Ce n'est pas quelqu'un qui est sur une liste. Ne l'interprétez pas de la mauvaise manière. Ce n'est pas un numéro. / Et donc, s'il vous plaît, souvenez-vous de ce nom : Andrés. / Souvenez-vous de cet âge : treize ans⁹⁸². (*Campos*, 14)

Campos de amapola invite son lecteur à une identification plus directe aux victimes. Pour reprendre une phrase de Michel de Certeau dans *L'Écriture de l'histoire*, ici « les morts » dont parle la littérature « deviennent le vocabulaire d'une tâche à entreprendre⁹⁸³ ». Le texte met en jeu la responsabilité du lecteur, en l'invitant à considérer le rôle qu'il pourrait jouer dans l'oubli ou la banalisation du sort des victimes assassinées par le crime organisé.

L'enjeu consiste à sortir les lecteurs d'une position confortable qui les amènerait à considérer les thématiques traitées comme de l'extérieur, pour les convaincre qu'il s'agit d'un sujet proche d'eux, qui les intéresse directement. L'adresse au lecteur et son inclusion dans un « nous » dès l'incipit permet en outre une mise en abyme de l'acte de lecture. La lecture de *Campos*

⁹⁸⁰ « Pour moi, le mot “narcocapitalisme” est devenu une bouchée qui ne fait que grossir. Je ne parviens plus à l'avaler, chaque effort se révèle contre-productif et je risque d'étouffer. Tous les mots que je mastique s'y ajoutent et la masse enfle telle une tumeur. Je voudrais déglutir et laisser les sucs gastriques la ronger. Je voudrais le dissoudre, ce mot, et en saisir le noyau. Mais ce n'est pas possible. » Roberto Saviano, *Extra pure*, op. cit., p. 451.

⁹⁸¹ “Podría ser usted. Yo. Cualquiera de nosotros.”

⁹⁸² “Andrés Manuel Martínez Olivos. Trece años. Estudiante. / Nos es alguien que está en una lista: no lo malinterprete. No es un número. / Así que por favor recuerde este nombre: Andrés. / Recuerde esta edad: Trece años.”

⁹⁸³ Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2002, p. 141.

de amapola devient un processus dynamique, quoique guidé par les interventions de la narratrice. Le lecteur est fréquemment invité à relire certaines déclarations étonnantes ou invraisemblables par un ordre donné en anglais : « *Read it again* » ou « *Say it* ». Nous avons affaire à une responsabilisation du lecteur, dont le texte sollicite sans cesse la mémoire et la faculté de jugement. En effet, les rares interventions de la narratrice invitent constamment à considérer les récits déployés avec vigilance : « On peut appeler cela une coïncidence. / Mais dans ce cas, je ne crois pas qu'on devrait le faire⁹⁸⁴. » (*Campos*, 67) On aura aussi noté un recours régulier à l'analepse, qui oblige le lecteur à constamment réévaluer les savoirs accumulés au cours de sa lecture, à cause de l'ajout de nouvelles données et de nouvelles circonstances. Invité à souscrire au contre-récit proposé par la narratrice, le lecteur est aussi, parfois, amené à le questionner et par là, poussé à remettre en question ses propres préjugés sur l'histoire récente du Mexique. Le roman sollicite ainsi l'activité interprétative et parfois l'oriente, en convoquant la part du lecteur que V. Jouve appelle le « lectant », c'est-à-dire l'instance lectoriale qui « ne perd jamais de vue que tout texte, romanesque ou non, est d'abord une construction⁹⁸⁵ ». Saviano et Lolita Bosch n'exigent donc pas du lecteur une même implication dans la lecture. L'un cherche à faire violence au lecteur en lui mettant crûment devant les yeux la réalité abominable qu'il dénonce. L'autre sollicite une lecture participante qui mobilise la mémoire et les savoirs préexistants du lecteur. Ces différences posées, il nous reste à définir la portée – éthique ou politique – de cet engagement.

3. Les contenus de l'engagement

3.1. Une revendication éthique plus que politique

La conception élargie de l'engagement littéraire que propose Chloé Chaudet dans *Écritures de l'engagement par temps de mondialisation* invite à penser l'engagement littéraire comme confrontation à « l'inacceptable », notion d'extension très ample qui se rattache à « un arrière-

⁹⁸⁴ « *Pueden llamarlo una coincidencia. Pero en este caso no creo que deberían hacerlo.* »

⁹⁸⁵ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1992, p. 83.

plan éthique où la dignité humaine est considérée comme fondamentale⁹⁸⁶ ». Chloé Chaudet précise dans son ouvrage que la définition de ce qu'est un « inacceptable » constitue un jugement moral, et que sa construction dans le texte ne peut donc s'effectuer qu'à partir de la mobilisation d'un arrière-plan éthique convoqué de manière plus ou moins explicite. Pour Chloé Chaudet, les auteurs engagés « associ[ent] “l'inacceptable” [...] à une indignation de type éthique », ce qui leur permet de dépasser la dimension d'une confrontation *au* politique, au sens de « ce qui a trait à la conduite des affaires de l'État⁹⁸⁷ », et de ce qui a trait à la vie collective.

De ce point de vue, l'élan éthique qui caractérise l'énonciation dans *Gomorra* et dans *Campos de amapola*, porté par la croyance en une amélioration collective entraînée par le témoignage et l'écriture, n'est pas l'antithèse du politique, mais a plutôt à voir avec une reformulation d'enjeux politiques dans des termes éthiques : il est en effet question de liberté, de courage et de bonheur, des notions constitutives d'une réflexion sur les notions objectives de bonheur et de bien commun. Même si les conceptions de la bonne vie engagent des affirmations éthiques, liées au courage, à la résilience et au *care*, elles s'ouvrent sur des questions de justice et de mémoire, et concernent donc la société et le vivre-ensemble.

À cet égard, Chloé Chaudet rappelle l'importance que prend, dans les textes de dénonciation, l'évocation des revendications qu'on pourrait appeler « affirmatives » : l'élan vers la révolte, la quête d'un monde meilleur, tous ces thèmes traduisent la volonté de combattre l'inacceptable par l'écriture et d'associer au blâme une revendication constructive⁹⁸⁸. Chloé Chaudet montre ainsi comment certaines écritures contemporaines démontrent « l'indissociabilité de la capacité de contestation et de la force de proposition de l'œuvre littéraire engagée⁹⁸⁹ », souvent par la focalisation sur des thématiques et des figures « positives⁹⁹⁰ ». Dans la préface à l'édition espagnole de *Campos de amapola*, par exemple, Lolita Bosch indique qu'elle veut montrer au monde « combien est grande notre peur, notre perplexité absolue, cette tristesse

⁹⁸⁶ Chloé Chaudet, « Le nécessaire renouveau de la notion d'engagement littéraire. Plaidoyer pour une ouverture et un décentrement », *op. cit.*, p. 218.

⁹⁸⁷ « Politique », dans *Centre National de Ressources Textuelles et Linguistiques* En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/politique>, consulté le 03 octobre 2022.

⁹⁸⁸ Chloé Chaudet, *Écritures de l'engagement par temps de mondialisation*, *op. cit.*, p. 169-181.

⁹⁸⁹ *Ibid.*, p. 151.

⁹⁹⁰ « *nuestro deseo de resistir* », *Ibid.*, p. 169.

intime⁹⁹¹ », mais aussi « notre désir de résister⁹⁹² ». Le champ des valeurs à défendre semble moins politique que moral, puisqu'il s'agit de défendre une dignité humaine meurtrie par la violence. En liant le vécu traumatique au devoir de dénonciation et de mémoire, la rhétorique de Saviano mobilise le registre moral pour mieux employer des ressorts universels du *pathos*, comme l'horreur et l'indignation. Ce faisant, elle s'adosse à un univers de valeurs très vaste, sans contenu politique ou idéologique clairement défini :

Alors il faut utiliser toutes ses ressources, trouver un carburant qui alimente l'âme pour pouvoir continuer. Jésus, Bouddha, l'intérêt général, la morale, le marxisme, la fierté, l'anarchisme, la lutte contre la criminalité, la propreté, une colère insatiable et permanente, le méridionalisme. Quelque chose. Pas un crochet auquel se pendre, plutôt une racine sous terre, inextirpable. (*Gomorra*, 355)

Les textes de Saviano et de Lolita Bosch ont aussi en commun de formuler un impératif éthique de vérité et de mémoire, et d'en renforcer la nécessité par la convocation de modèles exemplaires issus des sphères politiques, journalistiques ou militantes. Si les deux auteurs poursuivent le même projet d'une mise en représentation de la résilience, celle-ci ne s'incarne pas de la même façon dans les deux textes. Là où Lolita Bosch essaie de donner du sens à une expérience collective de la vulnérabilité, et d'en tirer des significations mobilisatrices, sans glorifier les individus autrement qu'en célébrant leur écriture, Saviano parie sur la mise en exergue de figures positives et héroïques proches du saint ou du martyr, comme Peppino Diana, Renato Natale ou l'institutrice de Mondragone, qui ont choisi de dénoncer la mafia à leurs risques et périls.

3.2. Des modèles de conduite et d'écriture

La capacité propositionnelle des textes se traduit par la focalisation de ces œuvres sur des figures résilientes et se règle sur le choix des modèles que se donnent les narrateurs. Nous avons vu comment l'exemple de Peppino Diana offre à l'auteur de *Gomorra* un modèle paradigmatique d'exemplarité et de courage réglé sur le modèle de la *parrèsia*. Don Diana incarne l'idée d'un courage de la vérité : il a osé parler contre la camorra, et « cette parole, incapable de se taire,

⁹⁹¹ « *Qué tan grande es nuestro miedo, nuestra perplejidad absoluta, esta intimísima tristeza* ».

⁹⁹² Lolita Bosch, *op. cit.*, p. 15.

scella sa condamnation à mort » (*Gomorra*, 351). La parole de don Diana constitue aussi la principale référence de l'auteur sur le plan du style : « Don Peppino voulait commencer par éclaircir le sens des mots, par délimiter le périmètre des valeurs » (*Gomorra*, 348). C'est aussi l'exemple de don Peppino Diana qui éveille la vocation littéraire du narrateur en lui faisant prendre conscience du pouvoir de la parole :

Je me disais que placer la parole au centre d'une lutte contre les mécanismes du pouvoir était une chose incroyablement nouvelle et puissante. Des mots contre des bétonneuses et des fusils. Mais pas métaphoriquement : pour de bon. Des mots qui dénoncent, qui témoignent, qui ne reculent pas. (*Gomorra*, 360-361)

Cet exemple permet à Saviano de construire sa réflexion sur la possibilité d'une parole susceptible d'être une menace concrète contre l'exercice du pouvoir criminel, grâce à la vérité qu'elle porte et par sa seule force de profération. C'est à partir de l'exemple de don Peppino Diana, dont Saviano écrit qu'« il voulait [...] court-circuiter les pouvoirs afin de faire trembler l'autorité économique et criminelle des familles camorristes » (*Gomorra*, 342), que l'auteur de *Gomorra* élabore sa propre conception d'une force du verbe littéraire⁹⁹³. Au fur et à mesure qu'on avance dans l'œuvre de Saviano, on se rend compte que don Diana n'est qu'un des avatars d'un même idéal-type de l'engagement que Saviano décline à travers plusieurs figures : après don Peppino Diana dans *Gomorra*, nous retrouvons Enrique Camarena dans *Extra pure*, puis le juge Giovanni Falcone dans *Solo è il coraggio*. Il est donc difficile de faire la part de ce que Saviano projette sur ces figures historiques, car la contamination réciproque de l'*ethos* auctorial et des figures qu'il se donne pour modèles est frappante. Ces figures partagent en effet la même obsession pour les « mécanismes » du pouvoir criminel mafieux ; c'est la même révolte morale qui les conduit à combattre les pouvoirs criminels, et toutes ont eu affaire à la calomnie publique pendant leur action militante ou après leur mort. En transmettant une mémoire des victimes et des militants, Saviano construit, en réalité, un idéal-type de l'engagement qui varie extrêmement peu au fil des œuvres. Cette construction sacralisante des victimes de la mafia en martyrs de la liberté épouse la « lecture sacrificielle » de la lutte contre la mafia, dont Charlotte Moge a montré comment elle est devenue paradigmatique d'une construction de l'éthique civile en Italie avec les

⁹⁹³ Carla Benedetti, « Le quattro forze di "Gomorra" », *Il primo amore*, 2008. En ligne : <https://www.ilprimoamore.com/blog/spip.php?article1863>, consulté le 03 octobre 2020.

commémorations des magistrats assassinés par la mafia. Saviano n'invente pas de nouvelle figure de l'engagement mais applique cette rhétorique à la lutte contre la camorra ainsi qu'à la lutte contre toute criminalité organisée⁹⁹⁴.

Parce qu'il convoque de très nombreuses références journalistiques, *Campos de amapola* se place sous l'autorité des enquêteurs et des journalistes qui ont narré le narcotrafic de façon originale, pour en proposer une interprétation déprise des clichés médiatiques. Ce qui est mis en avant est moins le « courage de la vérité » (quoique la narratrice souligne les qualités morales de ces personnes et leur abnégation) que la capacité de ces personnes à construire un contre-récit informé, précis et nuancé, à l'écart de la communication officielle. *Campos de amapola* comporte un hommage appuyé aux journalistes d'investigation qui ont ouvert la voie à une narration alternative du crime organisé, comme Jesús Blancornelas (1936-2006), fondateur de l'hebdomadaire *Zeta* à Tijuana à la fin des années 1980. Auteur de nombreux articles et chroniques sur le narcotrafic et la corruption politique, qui lui ont valu plusieurs menaces de mort, Blancornelas a essuyé en 1997 un attentat qui a coûté la vie à son garde du corps, Luis Valero Elizalde, et où l'un des assaillants a aussi trouvé la mort⁹⁹⁵. Placés aux côtés d'autres figures de journalistes auxquelles le roman rend hommage, comme Anabel Hernández, autrice du célèbre reportage *Los señores del narco*⁹⁹⁶ ou comme Blancornelas assurent une voie d'accès à ce monde incompréhensible du narcotrafic et de ses connexions politiques :

Dans ce pays traumatique pour eux / pour nous / dans lequel la violence auprès de laquelle ils vivent les a transformés en nos correspondants de guerre. Nos voix de la paix, qui essaient

⁹⁹⁴ Charlotte Moge, « La construction d'une mémoire publique de la lutte contre la mafia de 1982 à 2002 à partir d'un martyrologe: Pio La Torre, Carlo Alberto dalla Chiesa, Giovanni Falcone et Paolo Borsellino », Thèse de doctorat, Université Grenoble Alpes, 2015, f. 387.

⁹⁹⁵ Arrêté en 2003, l'un des auteurs de l'attaque a été condamné en 2012 à douze années de prison, mais les charges pesant contre lui ont été abandonnées suite à une décision de justice en 2013 ; Blancornelas, qui avait survécu à l'attaque, était entre-temps décédé de causes naturelles en 2006 après avoir passé le reste de sa vie dans un corset métallique et sous protection policière. Pour un résumé de cette affaire, voir le site du *Committee to Protect Journalists*, en ligne : <https://cpj.org/2013/09/mexico-drops-charges-in-blancornelas-murder-attempt/>, consulté le 03 octobre 2022.

⁹⁹⁶ Anabel Hernández, *op. cit.*

de filer ce que nous sommes en train de vivre d'une façon qui ait un sens. / Malgré leur douleur, malgré la nôtre⁹⁹⁷. (Campos, 130)

L'écriture se place ainsi sous le patronage du journalisme d'investigation auquel elle emprunte ses méthodes et son éthique. Cette démarche se réclame de valeurs fortes, telles que le sens de l'exactitude, de l'approfondissement et de la nuance, mais aussi politiques, car elles sont essentielles à l'analyse dépassionnée du crime organisé. La convocation de la figure de Blancornelas éclaire ainsi l'un des enjeux du contre-récit de Lolita Bosch : redonner toute leur place aux acteurs marginalisés ou omis par le grand récit médiatique, c'est-à-dire ses narrateurs les plus talentueux, mais aussi ses victimes, déshumanisées voire rendues responsables de leur sort. Il s'agit aussi de désigner les soutiens structurels, financiers et politiques du crime organisé, qu'elle appelle « les éternels oubliés dans ce préjugé avec lequel nous nous sommes raconté l'histoire et la présence du narco et que nous avons construit entre nous tous⁹⁹⁸ ». Campos, 170)

L'hommage rendu aux personnes qui ont pris la parole et la plume pour décrire, informer et dénoncer, n'est donc pas moins important que le souci de construire des références exemplaires pour le lecteur. Dans *Gomorra*, la résistance à la mafia est souvent l'apanage d'individus exceptionnels guidés par des principes – le courage, l'abnégation – aussi inflexibles qu'abstraites. Cela est visible dans la manière dont Saviano rend hommage à l'attitude exemplaire des individus « qui ont décidé de ne pas baisser la tête devant certains pouvoirs » (*Gomorra*, 355). C'est notamment le cas des personnages cités en exemple pour leur courage, comme don Peppino Diana ou l'institutrice de Mondragone. Au moment de briser l'omertà en dénonçant un tueur à la police, ces personnes « [ont] considéré la possibilité de parler comme une chose naturelle, instinctive, vitale » (*Gomorra*, 426). Ce qui ressort de ces portraits, c'est le caractère désintéressé de la vérité, dans un monde dominé par la logique du profit :

Vivre sa vie de cette façon, c'est croire réellement que la vérité existe, sur une terre où la vérité est ce qui rapporte et le mensonge ce qui ne rapporte pas : un choix inexplicable. Et les autres se sentent donc en difficulté, mis à nu par le regard de celui ou celle qui a renoncé aux

⁹⁹⁷ “En este país traumático para ellos / para nosotros / en el que la violencia con la que conviven los ha convertido en nuestros corresponsales de guerra. Nuestras voces de paz que tratan de hilar lo que estamos viviendo de algún modo que tenga sentido. / A pesar de su dolor, a pesar del nuestro.”

⁹⁹⁸ “los eternos omitidos en este prejuicio con el que nos hemos contado la historia y la presencia del narco y que hemos construido entre todos.”

règles de vie commune qu'ils ont acceptées en bloc. Des règles auxquelles on obéit toute honte bue, car au fond c'est ainsi qu'il doit en être, c'est ainsi qu'il en a toujours été : nul ne peut tout changer par ses seules forces, il vaut mieux les économiser, suivre le droit chemin et vivre comme on nous autorise à le faire. (*Gomorra*, 426)

En sacralisant le martyre de ces figures, *Gomorra* ne fait pas seulement une apologie de ce que Todorov appelle les « vertus quotidiennes⁹⁹⁹ », mais fait de l'héroïsme ordinaire l'illustration exemplaire et la mesure de toute résistance contre la mafia. C'est dans un esprit un peu différent que *Campos de amapola* rend hommage à la résilience de celles et ceux qui font acte de résistance dans « l'enfer » mexicain actuel en s'efforçant de poursuivre le cours d'une vie ordinaire malgré la violence. C'est ce que montre ce témoignage du poète et journaliste sinaloan Alfonso Orejel, initialement publié sur le site *Nuestra aparente rendición* et reproduit en guise d'épigraphe au début de la première partie :

Certains recommandent que nous abandonnions la ville, que nous la laissions toute seule avec ses bourreaux. Mais je ne m'en irai pas d'ici. [...] Je ferai ce que font tant d'hommes et de femmes pour la changer et pour changer ce monde : cultiver un jardin, balayer le trottoir devant sa maison, sourire à celui qui passe, pousser l'enfant immobile sur la balançoire, écouter de la musique, ouvrir un livre, offrir un verre d'eau, courir dans le parc Sinaloa¹⁰⁰⁰. (*Campos*, 21)

Cette insistance sur les formes de l'héroïsme ordinaire met l'accent sur l'enjeu d'une préservation d'une forme de dignité humaine dans la violence. Cette orientation commune aux deux récits nous informe sur le sens éthique que les auteurs donnent à leur propre combat. Camorra et narcotraffic deviennent, dans les discours des auteurs, les expressions extrêmes d'un « mal » contemporain qui détermine la vie jusque dans ses aspects les plus intimes, la dégrade et l'aliène. S'opposer aux clans devient, pour l'auteur de *Gomorra*, une lutte pour la « survie » et pas seulement une lutte idéologique :

⁹⁹⁹ Tzvetan Todorov, *Face à l'extrême*, Paris, Seuil, coll. « La Couleur des idées », 1991, 345 p.

¹⁰⁰⁰ «*Algunos recomiendan que abandonemos la ciudad, que la dejemos a solas con sus verdugos. Pero no me voy a ir de aquí. [...] Haré lo que tantos hombres y mujeres hacen para cambiarla y para cambiar este mundo: cultivar un jardín, barrer la acera de su casa, sonreírle a quien pasa, empujar al niño inmóvil en el columpio, escuchar música, abrir un libro, ofrecer un vaso con agua, correr por el parque Sinaloa.*»

S'opposer aux clans devient une guerre pour la survie : comme si la nourriture qu'on mange, les lèvres qu'on embrasse, la musique qu'on écoute et les pages qu'on lit ne donnaient pas un sens à la vie, mais seulement à la survie. (*Gomorra*, 458)

Cette conception de la résistance comme guerre pour la survie s'applique à l'écriture de Saviano, où le vocabulaire du corps est systématiquement mobilisé pour donner au témoignage la dimension d'une lutte avec l'adversaire mafieux¹⁰⁰¹. Laura Gatti rappelle dans son étude sur *Gomorra* que l'affrontement que le texte met en scène contre la camorra renvoie à des valeurs indissociablement politiques et morales :

[Saviano] soulève la question de la dignité individuelle et de la morale du citoyen ordinaire, opposant la connaissance des faits à l'inconscience, la recherche d'une vérité et d'un sens possible au fatalisme résigné, la dénonciation à l'*omertà*¹⁰⁰².

Prendre la parole permet au narrateur de *Gomorra* de sauvegarder une forme de dignité personnelle en tant qu'être humain : « Connaître n'est donc pas un engagement moral : savoir, comprendre, est une nécessité. La seule chose qui permet de sentir qu'on est encore un homme digne de respirer. » (*Gomorra*, 458). Le narrateur se représente en quête d'une autre dimension de l'existence que celle promue par les valeurs de la camorra : « J'essayais de comprendre s'il flottait encore quelque chose d'humain, s'il y avait un sentier, une galerie creusée par le ver de notre existence, qui puisse mener à une solution, à une réponse donnant un vrai sens à ce qui se produit. » (*Gomorra*, 189).

Campos de amapola se clôt, de façon similaire, sur un appel à surmonter la résignation : « ce massacre n'est pas notre destin¹⁰⁰³ » (*Campos*, 254). Le champ des valeurs à défendre semble moins politique que moral. Et les modèles invoqués sont généralisables à tout type d'oppression.

¹⁰⁰¹ « Beaucoup plus qu'un travail, écrire a coïncidé avec ma vie même. Ceux qui pensaient m'obliger au silence en me faisant vivre dans des conditions impossibles se sont trompés. Ce que j'avais à dire, je ne l'ai pas tu, je ne l'ai pas perdu. Mais ça a été une vraie lutte, quotidienne, un corps-à-corps silencieux, comme un combat fantôme. Écrire, ne pas me taire, c'était ne pas me perdre. Ne pas m'avouer vaincu. Ne pas désespérer. » Roberto Saviano, *La Beauté et l'Enfer*, op. cit., p. 9.

¹⁰⁰² Laura Gatti, « Le récit comme moyen d'enquête au cœur du réel : *Gomorra* », dans Maria-Pia De Paulis-Dalembert (dir.), *L'Italie en jaune et noir : La littérature policière de 1990 à nos jours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Études italiennes », 2018, p. 39.

¹⁰⁰³ « *esta masacre no es nuestro destino.* »

L'enquête sur le crime organisé se fait ainsi prélude à la critique d'une « vie mutilée », pour reprendre la célèbre expression d'Adorno¹⁰⁰⁴.

Si les œuvres répondent bien à une certaine définition contemporaine de l'engagement, elles élargissent la portée de cet engagement à une dimension éthique dont la généralité pourrait bien, aux yeux de certains critiques, dissoudre la capacité critique derrière la défense de valeurs consensuelles. Car tout le problème de ce type d'écritures tient justement au caractère « flexible¹⁰⁰⁵ » et potentiellement universel de « l'inacceptable » contre lequel elles s'élèvent, ainsi qu'à la teneur morale, plus que politique, de cette notion¹⁰⁰⁶. Faut-il voir dans cet élargissement la force d'un engagement renouvelé en faveur de valeurs transculturelles, ou, au contraire, un affaiblissement voire un dévoiement de la notion ?

3.3. Storytelling médiatique ou contre-narration efficace ?

Les analyses précédentes nous conduisent à interroger l'originalité du propos dénonciateur et son efficacité. La portée très générale de la dénonciation, qui implique un transfert du registre politique vers le registre éthique, signifie-t-il un affaiblissement de l'engagement, ou le renforce-t-il, au contraire ? Les réactions suscitées par ces textes peuvent permettre d'interroger, sinon la valeur et l'efficacité de ces modes d'engagement, du moins la façon dont elles ont été perçues. Il est ainsi possible de formuler certaines hypothèses, d'abord en analysant les discours de réception et ensuite en situant les propositions de Saviano et de Lolita Bosch dans une communauté de pratiques non-fictionnelles recourant à l'hybridité générique.

¹⁰⁰⁴ Theodor W. Adorno, *Minima moralia: réflexions sur la vie mutilée*, traduit par Éliane Kaufholz-Messmer et Jean-René Ladmiral, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot Classiques », 2016, 356 p.

¹⁰⁰⁵ Chloé Chaudet, « Le nécessaire renouveau de la notion d'engagement littéraire. Plaidoyer pour une ouverture et un décentrement », *op. cit.*, p. 218.

¹⁰⁰⁶ On remarque en particulier l'usage que les deux écrivains font de la pensée d'Hannah Arendt, citée en épigraphe de *Gomorra*, sans indication de source : « Comprendre ce qu'est l'atroce, ne pas nier son existence, affronter la réalité sans préjugés » (*Gomorra*, 11). *La Condition de l'homme moderne* d'Hannah Arendt est également citée en épigraphe du dernier chapitre de *Campos de amapola* : « À travers l'action et le discours, les hommes montrent qui ils sont, ils révèlent leur identité unique et personnelle et font leur apparition dans le monde humain [...] » [*Mediante la acción y el discurso, los hombres muestran quienes son, revelan su única y personal identidad y hacen su aparición en el mundo humano* [...]]. (*Campos*, 247) La référence à Hannah Arendt renvoie à une conception du discours et de l'action dans l'espace public qui établit que ces derniers sont essentiels à la conservation de la vie politique, mais aussi de l'individu. Cette référence s'inscrit aussi dans une critique du pouvoir, Hannah Arendt ayant notoirement analysé le totalitarisme, mais aussi critiqué l'administration bureaucratique.

Campos de amapola : contre-narration et politique du « nous »

Comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, et comme le rappelle Gabriela Polit-Dueñas dans son étude des récits du narcotrafic à Culiacán et Medellín, dans le récit médiatique de la violence au Mexique, « le corps humain [...] est intégré au monde des représentations non pas en tant que sujet d'un récit, d'une histoire, mais en tant que titre de presse¹⁰⁰⁷ ». Les enjeux de l'opposition au récit médiatique dominant sont donc primordiaux dans la réception des textes mexicains qui traitent du narcotrafic. Ces enjeux s'infléchissent dans le sens d'un engagement pour la mémoire, à travers la réhabilitation des victimes, et d'un engagement pour les vivants, à travers une riposte symbolique aux effets idéologiques de la campagne militaire contre le narcotrafic entreprise au début du mandat de Felipe Calderón. C'est d'ailleurs la piste que nous indique la critique mexicaine I. Sánchez Becerril, à propos de *Campos de amapola* :

Lolita Bosch entreprend un projet narratif dont les lignes directrices vont en sens contraire des politiques implicites mises en œuvre par le gouvernement de Felipe Calderón : visibilisation et particularisation, pour rompre l'anonymat des victimes, l'humanisation au lieu de la criminalisation et l'exercice de la mémoire contre l'oubli¹⁰⁰⁸.

Au début de *Campos de amapola*, Lolita Bosch avertit à propos d'un enfant victime d'enlèvement qu'il n'est pas un simple numéro, et insiste sur l'importance de se souvenir de son nom et de son visage. L'un des enjeux éthiques de la chronique journalistique est justement de convertir les chiffres en histoires et de mettre des noms sur les statistiques, de transformer la comptabilité des morts en quête active d'un sens et en œuvre de mémoire. De même, dans *Gomorra*, les figures de don Peppino Diana, Gelsomina Verde, Annalisa Durante, Giuseppe M. et Romeo P., Attilio Romanò, Emanuele, Edoardo La Monica, et tant d'autres, constituent un cortège interminable de victimes auxquels la chronique restitue provisoirement l'identité singulière. Historiciser la violence, particulariser les victimes, convoquer la mémoire des faits et

¹⁰⁰⁷ « *the human body [...] is integrated into the world of representations not as the subject of a narrative, of a story, but as headline news.* » Gabriela Polit Dueñas, *op. cit.*, p. 84.

¹⁰⁰⁸ « *Lolita Bosch emprende un proyecto narrativo cuyas directrices van en sentido contrario de las políticas implícitas puestas en marcha por el gobierno de Felipe Calderón: visibilización y particularización para romper el anonimato de las víctimas, la humanización en lugar de la criminalización y el ejercicio de la memoria contra el olvido.* » Ivonne Sánchez Becerril, *loc. cit.*

interroger les responsabilités collectives, sont des principes qui engagent le récit contre des processus politiques concrets. À ce titre, ils participent bien d'une éthique littéraire.

La vague de violences extrêmes qu'a connue le Mexique a d'ailleurs donné lieu à plusieurs autres expérimentations scripturales similaires à *Campos de amapola*, entre littérature, témoignage et journalisme, qui souvent approfondissent le lien entre l'écriture, l'énonciation collective et l'expression chorale de la douleur dans des constructions hybrides entre fiction, chronique et poésie. Dans *Dolerse : textos desde un país herido*, la romancière et théoricienne mexicaine Cristina Rivera Garza joue sur l'équivoque du verbe pronominal « *dolerse* », qui signifie en espagnol « souffrir » et exprimer sa douleur. Elle revendique l'importance d'articuler un « langage de la douleur » [*lenguaje del dolor*], capable de rassembler une communauté de lecteurs dans le geste partagé de la déploration :

Lorsque la gravité des faits dépasse de loin notre compréhension et même notre imagination, alors le langage de la douleur est là, disponible, ouvert, bégayant, blessé, balbutiant. D'où l'importance du deuil. De la nécessité politique de dire « tu me fais souffrir » et de parcourir mon histoire avec toi, qui es mon pays, à partir de la perspective unique, quoique généralisée, de ceux d'entre nous qui souffrent et se lamentent¹⁰⁰⁹.

L'expérience se prolonge quelques années plus tard avec la suite de ce recueil, *Condolerse*, qui ajoute au premier essai des contributions de divers écrivains et journalistes. L'énonciation de la violence se double d'une réflexion sur la déconstruction de l'autorité en littérature et sur les liens entre formes chorales, énonciation collective et démocratie. Comme *Dolerse*, *Campos de amapola* se veut une illustration en acte d'une poétique de la lamentation collective, fondée sur des procédés empruntés à l'oralité comme le rythme, la répétition et la litanie. L'énonciation de *Campos de amapola* repose ainsi, comme l'écrit Florence Olivier, sur « la subjectivité d'un lyrisme qui dissout le "je" dans un "nous"¹⁰¹⁰ », associant l'analyse la plus froide des uns aux émotions les plus vives des autres.

¹⁰⁰⁹ « [...] cuando la gravedad de los hechos rebasa con mucho nuestro entendimiento e incluso nuestra imaginación, entonces está ahí, dispuesto, abierto, tartamudo, herido, balbuceante, el lenguaje del dolor. De ahí la importancia de dolerse. De la necesidad política de decir 'tú me dueles' y de recorrer mi historia contigo, que eres mi país, desde la perspectiva única, aunque generalizada, de los que nos dolemos. » Cristina Rivera Garza, *op. cit.* quatrième de couverture.

¹⁰¹⁰ Florence Olivier, « Chronique, fiction, roman de non-fiction », *loc. cit.*, p. 29.

Il ne s'agit pas seulement de donner la parole, mais également de jeter le soupçon sur une « réalité » de la violence et du crime inventée et construite par les discours médiatiques et politiques. Il s'agit donc de faire de la lecture un moyen d'identification affective à la communauté mexicaine meurtrie – à un « nous » plutôt qu'à un « je » –, mais aussi de permettre un rapport distancié et critique aux approximations qui tiennent lieu de mémoire collective. Cette dimension de « contre-narration » est cohérente avec la présentation du projet en ligne *Nuestra aparente rendición*, qui met l'accent sur le devoir de mémoire, l'interdisciplinarité, l'individualisation des victimes et la dimension collective de l'écriture¹⁰¹¹. La composition de *Campos de amapola* suit les principes directeurs de l'écriture collective : l'auctorialité partagée, l'interdisciplinarité, le brouillage des frontières entre prose journalistique, témoignage, essai et poésie. Cette initiative propose une forme de riposte au sentiment d'impuissance par l'écriture. Lolita Bosch n'offre pas de pistes concrètes pour lutter contre la violence autre que le geste même de l'écriture. L'autrice fait seulement de la lecture, de l'écriture et du partage des textes le modèle d'une relation susceptible de surmonter l'innommable dont l'excès étouffe le Mexique, afin d'en faire germer de nouvelles significations. C'est à cela que pourraient renvoyer le « esto » [ceci] du titre, et l'image récurrente de la « graine » qui symbolise dans *Campos de amapola* ces significations

¹⁰¹¹ Les parties en gras sont en gras dans le texte publié en ligne : « NAR **réunit** des écrivains, des artistes, des universitaires, des scientifiques, des psychologues, des journalistes, des victimes, des militants, des étudiants et de nombreux autres collectifs qui œuvrent aujourd'hui – intellectuellement, pratiquement et artistiquement – pour la connaissance, la compréhension, le respect et la paix au Mexique. **Sur Internet et en dehors.** Dans un projet que nous avons consolidé ensemble, et qui nous a amenés à nous écouter les uns les autres, à devenir une communauté qui continue à grandir et à **faire tomber les barrières disciplinaires, sociales et générationnelles**. Nous sommes une cinquantaine de volontaires à travailler de façon permanente sur ce projet, auquel des centaines de personnes ont collaboré en donnant leur temps et leur travail, ainsi que des dizaines de compteurs qui gardent chaque semaine la mémoire de nos morts dans notre décompte nominal de [la rubrique] **Menos Días Aquí** [...] aujourd'hui, nous sommes une communauté insolite dans ce Mexique menacé, dans lequel nous trouvons le temps de nous écouter les uns les autres et de penser **au-delà de l'urgence de la situation actuelle**. [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. Dentro y fuera de la red. En un proyecto que hemos consolidado entre todos y todas, y que nos ha llevado a escucharnos los unos a los otros, a convertirnos en una comunidad que no para de crecer y a romper barreras disciplinarias, sociales y generacionales. Somos alrededor de 50 voluntarios trabajando de manera permanente en el proyecto, en el que han colaborado cientos de personas que han donado su tiempo y su trabajo, así como decenas de contadores que semanalmente guardan memoria de nuestros muertos en nuestro conteo-nombramiento de Menos Días Aquí. [...] hoy somos una comunidad insólita en este México amenazado en la que encontramos tiempo para escucharnos y pensar **más allá de la urgencia coyuntural.**] Nuestra aparente rendición, en ligne : <http://www.nuestraaparenterendicion.com/index.php/nuestra-aparente-rendicion/quienes-somos>. , consulté le 17 octobre 2022.*

potentielles et encore inconnues que la communauté pourrait faire éclore par le débat et le dialogue.

Le kitsch héroïque de Gomorra : storytelling ou littérature ?

Le geste de Lolita Bosch se distingue fortement du geste de révolte morale individuel chez Saviano, au risque, comme on l'a vu plus haut, de dissoudre l'enjeu politique de la lutte contre la camorra dans un schème séduisant mais archétypal de confrontation de l'individu au mal. La conception illocutoire de la parole chez Saviano a permis de poser des questions importantes sur les possibilités concrètes d'engagement littéraire en Italie. Les critiques les plus négatives de *Gomorra* se sont focalisées sur la réduction et la simplification par Saviano des enjeux littéraires et éthiques du témoignage, au bénéfice d'un modèle épique que d'aucuns ont qualifié de « bon marché ». Ils pointent, à juste titre, le problème déontologique du plagiat et questionnent la valeur de pratiques d'hybridation assimilées à une falsification de la réalité. Les critiques ont aussi visé le caractère approximatif des analyses de la camorra proprement dites. Pour Marcella Marmo, par exemple, si « la description obsessionnelle de l'invasion des marchandises mérite une attention particulière à cause des représentations séduisantes qu'elle produit au niveau littéraire¹⁰¹² », il faut pourtant reconnaître que :

la confusion théorique qui caractérise certaines pages de *Gomorra* renvoie au radicalisme nécessairement approximatif de la culture anti- ou alter-mondialiste, diffusée dans la culture d'opposition, et pas seulement chez les jeunes. Saviano conserve par ailleurs les valeurs d'un certain héritage marxiste, visible dans la révolte éthique contre l'exploitation et la dénonciation de la marchandisation qui envahit notre monde¹⁰¹³.

Tout se passe comme si l'efficacité du discours se payait au prix d'une simplification des enjeux de la lutte contre le crime organisé, avec son cortège d'approximations scientifiques et de confusions théoriques. La radicalité de Saviano ne renverrait alors qu'à une culture d'opposition consensuelle et faiblement contestatrice. Alessandro Dal Lago critique chez Saviano le simplisme de sa conception héroïque de l'engagement, en l'accusant de réduire la lutte contre la mafia à une croisade morale :

¹⁰¹² Marcella Marmo, *loc. cit.*

¹⁰¹³ *Ibid.*

La lutte contre le crime fait désormais partie du domaine de l'héroïsme et non plus de celui de l'exercice normal du maintien de l'ordre [...] lorsqu'est mis en scène le *modus operandi*, ou plutôt *vivendi*, des camorristes, les traits monstrueux des hommes de la camorra prennent le dessus. [...] La lutte contre la Camorra n'est donc pas une question de volonté politique, de fonctionnement des institutions, d'engagement civil et de revendication sociale, mais de perception de la profondeur et de l'omniprésence du Mal. Les scènes qu'évoque Saviano, même s'il fait référence à un monde familier, constituent avant tout une arène morale, un lieu de contrastes, et donc une affaire de héros¹⁰¹⁴.

Au même moment, la controverse qui a surgi autour du compte-rendu romancé des funérailles d'Annalisa Durante dans *Gomorra*¹⁰¹⁵ a donné lieu à des reproches d'ordre moral et esthétique. Cette controverse, et les accusations de plagiat dont Saviano fit plus tard l'objet, ont durci la position de ceux qui reprochaient à l'auteur de recourir de façon dissimulée à la fictionnalisation des faits racontés et de trahir la réalité. Les débats sur *Gomorra* se sont réorientés autour du rapport au réel dans cette œuvre, de l'usage éthique que Saviano faisait de ses sources, et des problèmes moraux de l'appropriation romanesque des événements réels, comme on l'a vu. En affirmant la vérité de ce qu'il raconte tout en se retranchant derrière l'alibi de la littérature pour excuser ses manquements à la déontologie journalistique et à la rigueur sociologique, Saviano se prémunirait de toute critique sur le fond de son ouvrage. Le sociologue interprète ces ambiguïtés comme des fautes, ce qui est attendu, mais aussi, plus étonnamment, comme un manquement à l'éthique *littéraire* :

À moi, une idée de la littérature basée sur l'adhésion au point de vue d'un auteur qui prétend être cru et garanti sur parole, et seulement sur la sienne, ne me plaît pas du tout. [...] Mon idée de la littérature est différente : que l'écrivain respecte [la limite entre] les genres ou qu'il

¹⁰¹⁴ « [O]rmai la lotta contro il crimine rientra nel campo dell'eroismo e non della normale attività di law enforcement. [...] nei testi più o meno occasionali di Saviano, quando è in gioco la rappresentazione del *modus operandi* anzi *vivendi*, dei camorristi, i tratti mostruosi degli uomini di camorra prendono il sopravvento. [...] Ed ecco allora che la lotta alla camorra non è tanto affare di volontà politica, funzionamento delle istituzioni, impegno civile e bonifica sociale, quanto di percezione della profondità e dell'ubiquità del Male. Il panorama evocato da Saviano, per quanto si riferisca a un mondo prosaico, è prima di tutto un'arena morale, un luogo di contrasti maiuscoli, e quindi faccenda di eroi. » Alessandro Dal Lago, *op. cit.*, p. 17.

¹⁰¹⁵ C'est la journaliste Matilde Andolfo qui signale que dans son compte-rendu de la mort et des funérailles d'Annalisa Durante dans le chapitre « Femmes » de *Gomorra*, Saviano a enjolivé certaines scènes et prêté à l'adolescente de quatorze ans des traits qui sexualisaient la jeune femme. Un compte-rendu détaillé de l'affaire se trouve dans Antonio Pascale, *op. cit.*, p. 82., et en français, dans Ketty Zanforlini, *loc. cit.*

les mélange, s'il en est capable, son honnêteté consiste justement dans la stabilisation d'une distance avec ses lecteurs, afin que ceux-ci soient capables de juger¹⁰¹⁶.

Écrivant sa propre critique avec le recul du temps, Pierluigi Pellini s'interroge, lui aussi, sur « la présence sur scène d'un "je" envahissant, prêt à s'émouvoir à notre place » et auquel « [le] courage de témoin omniprésent [octroie] une autorité de jugement qui frôle l'infailibilité¹⁰¹⁷. » Le témoignage risque de tomber dans le monologue et d'étouffer l'altérité dont il prétend rendre compte. Pour Alessandro Dal Lago, cette posture ne laisse au lecteur d'autre choix que de croire Saviano sur parole, ou bien de s'exposer à l'infamie publique en l'accusant de mensonge¹⁰¹⁸. Bien que cette dernière position ne soit pas dénuée d'outrances, elle a selon nous le mérite de pointer les ambiguïtés morales du pacte de lecture dans *Gomorra*, et d'interroger la véracité ainsi que l'exemplarité des figures convoquées par le texte tout en rejoignant certaines préoccupations contemporaines sur les « angles morts », éthiques et épistémologiques, du récit d'enquête¹⁰¹⁹.

Alessandro Dal Lago n'a d'ailleurs pas été le seul à signaler les ambiguïtés d'une approche littéraire qui mobilise sans cesse la notion de vérité, mais dont les effets reposent moins sur l'exactitude de ce qui est représenté que sur des « effets de réel » particulièrement puissants, et dont le succès doit peut-être moins à ses révélations politiques qu'à la conjoncture actuelle favorise le succès des formes hybrides. Dans un essai philosophique intitulé *Senza trauma*, le philosophe italien Daniele Giglioli suggère que *Gomorra* ne parle pas tant de la réalité qu'il ne cherche à combler, par des voies spectaculaires, la crise contemporaine de l'expérience en contexte médiatique grâce aux séductions d'un réalisme viscéral dans la peinture d'un monde caché :

¹⁰¹⁶ « *A me un'idea di letteratura basata sull'adesione al punto di vista di un autore che pretende di essere creduto ed è garantito dalla sua parola, e solo da quella, non piace per niente. [...] La mia idea di letteratura è differente: che lo scrittore rispetti i generi o li rimescoli, se ne è capace, la sua onestà consiste proprio nello stabilire una distanza con i lettori, affinché questi siano capaci di giudicare.* » Alessandro Dal Lago, *op. cit.*, p. 39.

¹⁰¹⁷ Pierluigi Pellini, *op. cit.*, p. 149.

¹⁰¹⁸ « Mettre en doute la vérité de *Gomorra* signifie nier la vérité de ce que raconte le narrateur, de l'auteur et donc de Saviano, l'homme. C'est pire qu'une mise en doute : c'est une infamie. Et puisque le livre traite de [la] Camorra, l'infamie prend la forme d'une trahison de Saviano en faveur de la Camorra. Tel est l'avis presque unanime ici, qui a accueilli toute critique [faite] à *Gomorra*. » [*Mettere in dubbio la verità di Gomorra significa negare la verità di ciò che racconta l'io narrante, dell'autore e quindi dell'uomo Saviano. Peggio di un dubbio: un'infamia. E poiché il libro tratta di camorra, l'infamia si configura come tradimento di Saviano a favore della camorra. È l'opinione pressoché unanime che ha accolto qualsiasi critica a Gomorra.*] Alessandro Dal Lago, *op. cit.*, p. 32.

¹⁰¹⁹ Marie-Jeanne Zenetti, « Les angles morts de l'enquête », *En attendant Nadeau*, 2019. En ligne : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2019/07/16/angles-morts-enquete-zenetti/>, consulté le 08 octobre 2021.

Ce dont parle son livre, ce n'est pas seulement, et peut-être même pas principalement, de la terrible réalité de la camorra, mais plutôt de notre besoin d'y être et de notre peur de ne pas y être. Et pas seulement là où les choses se passent réellement (là où les gens choisissent, décident, risquent et souffrent, dans le monde de la *praxis* séquestré et renvoyé comme un spectacle par l'industrie culturelle) : mais dans nos vies quotidiennes, qui sont d'autant plus abstraites, informes et insaisissables qu'elles prétendent être concrètes. Si son « j'y étais » nous passionne, c'est qu'il fait contrepoids à notre « je n'y étais pas »¹⁰²⁰.

Arturo Mazarrella, de façon similaire, dénonce un recours aux images extrêmes confortant un « culte de l'évidence » [*culto dell'evidenzia*], associé à une défense de valeurs esthétiques et morales consensuelles dont la valeur mobilisatrice pose question¹⁰²¹. Et pour reprendre les expressions éclairantes que Pierluigi Pellini mobilise dans son commentaire, *Gomorra* est moins un récit du monde criminel qu'une « épopée d'un témoin, qui s'affiche comme le prophète d'une régénération morale de l'Italie¹⁰²² ». Cependant, tempère Pierluigi Pellini, tel semble être le prix d'un regain de l'autorité de l'intellectuel dans l'Italie postmoderne : « la parole de l'intellectuel, dans l'Italie postmoderne, ne saurait atteindre le grand public en dehors d'une communication médiatisée dont elle est forcée d'assimiler le langage¹⁰²³. »

Les critiques formulées à l'encontre de Saviano portent enfin sur l'usage d'une forme de *storytelling* qui convertit l'auteur en héros solitaire dressé contre la mafia et dégrade la littérature en l'orientant vers les formes de la communication médiatique. Toutes les analyses précédentes convergent dans l'idée que l'auteur, pour construire son autorité sur des sujets comme la mafia, a été obligé de pactiser avec les conventions du *storytelling* médiatique, au risque d'y tomber lui-même, et de lier sa représentation de la mafia et des témoins dans une chaîne de stéréotypes. Il importe donc de comprendre ce qui peut rapprocher une telle démarche du *storytelling* médiatique, et ce qui peut l'en distinguer.

¹⁰²⁰ « Cio di cui il suo libro parla non è solo e forse non è nemmeno in primo luogo la realtà terribile della camorra, quanto piuttosto il nostro bisogno di esserci e la nostra paura di non esserci. E non solo là dove le cose accadono davvero (là dove si sceglie, si decide, si rischia e si soffre, nel mondo della prassi sequestrato e restituito come spettacolo dall'industria culturale): ma nella nostra vita di ogni giorno, tanto più astratta, informe e inafferrabile quanto più ci si spaccia per concreta. Se ci appassioniamo al suo "Io c'ero", e perché fa da contraltare al nostro "Io non c'ero". » Daniele Giglioli, *op. cit.*, p. 61.

¹⁰²¹ Arturo Mazarrella, *op. cit.*

¹⁰²² Pierluigi Pellini, *op. cit.*, p. 151.

¹⁰²³ *Ibid.*, p. 152.

Popularisé en français par le célèbre ouvrage de Christian Salmon, *Storytelling : la machine à raconter des histoires et à formater les esprits*, le terme de *storytelling* désigne une stratégie de communication qui use des pouvoirs conditionnants du récit à des fins intéressées, qu'elles soient commerciales ou idéologiques. À partir d'une critique de la politique de George W. Bush aux États-Unis, C. Salmon dénonce dans son essai l'usage dans le champ politique de stratégies empruntées à la publicité. Il théorise la fiction littéraire comme lieu de résistance aux pouvoirs du *storytelling* ; seule la littérature peut jouer d'après lui le rôle de « contre-narration » capable de déjouer l'idéologie des récits dominants. Il faut préciser que si la publication du livre de C. Salmon a contribué à porter l'attention sur la diversité des pratiques contre-narratives ou minoritaires, d'autres spécialistes ont nuancé ses positions et invité à repenser, sinon à déconstruire, l'opposition stricte entre *storytelling* et fiction littéraire¹⁰²⁴.

Alessandro Dal Lago dénonce dans *Eroi di carta* non seulement le *storytelling* de l'auteur, soit sa propre mise en scène comme témoin des crimes de la camorra, mais surtout la mise en *storytelling* de l'idée même de littérature, sacralisée comme instrument de résistance à l'oppression et au mensonge. Même si elles n'échappent pas au reproche d'outrance, les attaques d'Alessandro Dal Lago, parfois proches de l'argument *ad hominem*, ont le mérite de poser la question de la capacité de la littérature de non-fiction à toucher à une matière politique urgente en dépassant certains stéréotypes propres à l'engagement littéraire. Pour suggérer une autre piste, nous renvoyons à une proposition intéressante de Chloé Chaudet, formulée dans une analyse de *Desert Flower* de Waris Dirie¹⁰²⁵ mais transposable au cas de Saviano. D'un côté, il est possible de dire que dans *Gomorra* la mafia fait vendre, par son potentiel de fascination mais aussi par la simplicité des confrontations morales qu'elle évoque. De l'autre :

Il existe pourtant une alternative : considérer qu'une « bien-pensance » assumée, voire utilisée à des fins commerciales, peut justement aboutir à une « contre-narration » s'opposant à une forme d'aliénation. En d'autres termes, un *storytelling* compris comme stratégie de

¹⁰²⁴ Jacques Migozzi, « "Fiction littéraire contre storytelling" ? Les pièges d'un vieux duel et d'un faux débat », *Comparatismes en Sorbonne*, n° 7, Presses universitaires de La Sorbonne, 2016. En ligne : http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/pdf_revue/revue7/6_Migozzi.pdf, consulté le 03 octobre 2022.

¹⁰²⁵ L'écrivaine et ancienne mannequin somalienne Waris Dirie, qui fut ambassadrice de l'ONU sur les questions des mutilations sexuelles infligées aux femmes, raconte son excision, subie à l'âge de cinq ans et son engagement pour la protection des droits des femmes dans le récit autobiographique *Fleur du désert : du désert de Somalie à l'univers des top-models*, paru en anglais sous le titre *Desert Flower* en 1998.

communication narrative à valeur commerciale sûre ne serait nullement incompatible avec un engagement littéraire, à condition de repenser l'engagement de manière élargie, notamment dans un sens plus éthique que strictement politique¹⁰²⁶.

À partir de là,

que la frontière puisse être particulièrement mince, voire poreuse entre une narration « bien-pensante » à valeur commerciale sûre et une œuvre littéraire engagée dénonçant un inacceptable, montre qu'il existe bien des formes de *storytelling* à portée véritablement éthique et à visée émancipatrice¹⁰²⁷.

On peut ainsi critiquer les outrances de *Gomorra* tout en reconnaissant l'utilité morale et politique d'une œuvre qui cherche à allier la littérature à l'engagement. On pourrait alors voir dans cette recherche d'une parole littéraire publique une tentative de figuration, même caricaturale – et toujours délicate, car son propos embrigade l'image de personnes réelles, ce qui peut donner lieu à des querelles mémorielles –, d'une civilité alternative. Certes, cet ouvrage scénarise, non sans s'appuyer sur des modèles stéréotypés, une confrontation de l'individu au pouvoir pour porter un discours sur la camorra généralisable à toute forme d'oppression et de résistance, au risque d'estomper les singularités du phénomène qu'il décrit. Si l'on ne peut se passer d'interroger, au regard des enjeux actuels et concrets de la lutte antimafia dont nous avons rapporté certains aspects en première partie, le schématisme manichéen dont Saviano fait preuve, il demeure néanmoins possible de proposer une autre lecture, davantage littéraire, de la façon dont Saviano dépeint les opposants au pouvoir criminel. Même avec de grosses ficelles, le roman symbolise toujours « cette lutte inégale entre la puissance de la littérature et les abus de tout pouvoir, dans une société où les multiples formes de ce pouvoir se confondent les unes avec les autres, rendant impossible son partage démocratique¹⁰²⁸ ». Et au-delà des qualités et des défauts du livre, ce serait au moins à titre de symbole que *Gomorra*, l'œuvre, peut continuer de remplir une fonction politique, en inscrivant dans l'espace public la possibilité d'une liberté de parole

¹⁰²⁶ Chloé Chaudet, « De la mince frontière entre best-seller humanitariste et roman (vraiment) engagé : l'exemple de *Desert Flower* (1998) de Waris Dirie », *Comparatismes en Sorbonne.*, n° 7. Fictions littéraires contre storytelling ? Formes, valeurs, pouvoirs du récit aujourd'hui, 2016. En ligne : http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/pdf_revue/revue7/9_C_Chaudet.pdf, consulté le 03 octobre 2022.

¹⁰²⁷ *Ibid.*

¹⁰²⁸ Emmanuel Bouju, *Épimodernes*, *op. cit.*, p. 171.

menacée par la camorra. Dans *Le Consentement meurtrier*, Marc Crépon écrit que la littérature « fait vivre dans la langue l'espoir d'un lien qui prend le contre-pied de ces destructions. Du simple fait de se donner en partage, elle atteste [...] qu'elle ne peut ni ne veut faire de la violence le dernier mot¹⁰²⁹. » Il ne faudrait donc pas minorer les possibilités concrètes que pourrait receler un récit comme *Gomorra*, qui continue d'ailleurs de s'imposer dans l'imaginaire collectif comme référence culturelle, comme réservoir d'images et d'exemples, voire comme possible moteur d'engagement pour les lecteurs.

Conclusion

Dans leur revendication d'une action par l'écriture, les auteurs des textes de non-fiction de notre corpus s'inscrivent dans plusieurs paradigmes contemporains de l'engagement littéraire : celui de l'écriture comme action, réactivé au sein des débats italiens sur le « retour à la réalité » et à l'engagement, et celui de l'écriture comme *care*, au sein d'une riche production non-fictionnelle conçue comme entreprise de mémoire et de résilience collective. C'est à travers ces systèmes de valeurs que s'exprime, dans ces deux récits, une éthique du témoignage et une éthique de l'écriture de l'histoire. Ces récits chercheraient par là à remédier à une perte de représentation sociale et politique : celle de l'intellectuel, d'une part, et celle des victimes du crime organisé, d'autre part, en inscrivant des figures exemplaires érigées en modèle et en convoquant de manière forte la sensibilité et la participation du lecteur. L'élargissement extrême du champ des valeurs à défendre peut néanmoins déboucher sur des approximations analytiques, voire susciter de nouveaux problèmes sur le plan éthique. Les exemples que nous avons commentés invitent néanmoins à ne pas sous-estimer l'importance de publications qui se situent à la limite des genres pour expérimenter des formes nouvelles et proposer d'autres discours, d'autres modèles.

L'*ethos* mis en scène par *Gomorra* et *Campos de amapola* réactive l'engagement littéraire et noue les enjeux politiques des textes autour des notions de transmission et de communicabilité de l'expérience. Le rôle que ces textes assignent au lecteur, désigné comme continuateur du geste d'engagement, est fondamental pour comprendre leur poétique. Par opposition, les auteurs qui se distinguent de ces imaginaires de l'engagement, soit en minorant le pouvoir d'action de

¹⁰²⁹ Marc Crépon, *op. cit.*, p. 27.

l'écrivain, soit en cultivant délibérément une forme d'ambiguïté morale et idéologique, nous semblent constituer un autre point d'entrée intéressant pour étudier l'éthique des récits de crime organisé : une éthique proprement exercée dans le cadre du littéraire, à la différence de ce que proposent les écrivains-journalistes étudiés dans ce chapitre.

Chapitre 8. Du témoignage à la fiction politique : diversification des modes de l'engagement romanesque

Introduction

Dans les œuvres qui ne relèvent pas explicitement d'une non-fiction militante, le traitement romanesque de la criminalité mafieuse et du narcotrafic s'effectue à partir du même substrat référentiel que les œuvres documentaires analysées plus haut. Cependant, comme le régime adopté par ces œuvres est celui de la fiction, la référence à des événements et à des personnes réelles s'en trouve brouillée et la dimension accusatrice des œuvres étudiées dans le chapitre précédent peut s'en trouver plus estompée¹⁰³⁰. De plus, le discours de ces œuvres s'adosse à un univers de valeurs moins nettement défini que dans la non-fiction : si l'axiologie de *Sandokan* est nettement marquée par le choix d'un narrateur-témoin qui se tient à distance de la mafia pour mieux la critiquer, dans *Malacarne*, le point de vue est celui d'un tueur n'exprimant pas de remords. S'agit-il pour autant d'un renoncement à la dénonciation, et que peut-on dire alors du caractère engagé – ou non – des textes auxquels on a affaire ? La critique du pouvoir, de la mondialisation néolibérale ou encore des versions officielles entourant les crimes mafieux continue de jouer dans ces textes un rôle dénonciateur, même si la forme empruntée par cette critique n'est pas nécessairement celle d'un réquisitoire.

Si l'on reprend la typologie des modes de l'engagement proposée par Chloé Chaudet dans *Écritures de l'engagement par temps de mondialisation*, nous pourrions dire que les auteurs étudiés dans ce chapitre dénoncent l'« inacceptable » de façon « décalée » par rapport à la « dénonciation directe et polémique¹⁰³¹ ». Chloé Chaudet propose une distinction entre un décalage « thématique », qui consiste en « l'émiettement » des passages consacrés aux violences dénoncées

¹⁰³⁰ À l'exception notable de *Sandokan*, auquel nous consacrons une analyse à part dans ce chapitre.

¹⁰³¹ Chloé Chaudet, *Écritures de l'engagement par temps de mondialisation*, *op. cit.*, p. 227.

par l'auteur et en leur mise en sourdine¹⁰³², et un « décalage discursif » passant par le recours à l'humour satirique, à l'absurde et à l'imagerie grotesque. Cette notion de « décalage » semble de prime abord utile pour aborder certains textes comme *Les Travaux du Royaume*, roman où la catastrophe du Mexique contemporain se décline en allégorie, et *Malacarne*, où Calaciura déploie un grotesque pictural qui rappelle les tableaux de l'Enfer chez Bosch, mais aussi brasse toutes sortes de références culturelles et artistiques allant du conte de fées au film d'horreur. Le goût de l'exagération s'allie à l'art de la combinaison entre fantasmagorie et naturalisme cru – un trait caractéristique du « grotesque » d'après Bakhtine¹⁰³³.

Comme on l'a vu dans la partie précédente, ces romans se démarquent par leur singularité stylistique, leur dimension comique, le travail esthétique sur la caricature et le grotesque¹⁰³⁴, davantage que par leur ambition dénonciatrice. S'il est un « engagement » littéraire dans ces textes, il ne se trouverait ni dans l'interpellation du lecteur, ni dans une rhétorique de l'accusation, ni même, à la rigueur, au niveau des « contenus » sociologiques et historiques dénoncés. Notre hypothèse est que cet « engagement » continue de se manifester dans les œuvres sur le crime organisé, mais qu'il se situe plutôt dans une association inhabituelle de l'approche thématique et de l'approche formelle. Dans la mesure où cette dénonciation s'accomplit au sein d'un travail très fouillé sur les structures narratives, l'énonciation et la langue, la notion de « décalage » s'avère insuffisante pour cerner de façon précise les stratégies romanesques auxquelles recourent les auteurs. Tout en se nourrissant d'un contexte de peur, de violences et d'incertitude, le traitement humoristique, allégorique ou poétique de la violence criminelle, loin de constituer un décalage par rapport à la dénonciation, permet de dénoncer celle-ci de façon plus oblique et plus aiguisée. Il faudrait ainsi parler d'approfondissement de la dénonciation, plus que de décalage.

¹⁰³² La polyvalence et la généralité des notions dénoncées dans les textes peuvent même être garantes d'une meilleure réception interculturelle : dans *Les Travaux du Royaume* et *Malacarne*, par exemple, il est moins question des cartels et de la mafia que des notions beaucoup plus larges de « violence » et de « pouvoir », ce que confirme la dimension mythologique et transhistorique des figures criminelles convoquées par ces deux romans. Cela peut expliquer la plus vaste réception internationale de Yuri Herrera et la fortune critique rencontrée par son œuvre.

¹⁰³³ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, traduit par Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, 1970, p. 169.

¹⁰³⁴ Rémi Astruc propose de définir le grotesque comme un « recours aux images chocs et aux décharges électriques d'un symbolisme inhabituel afin, précisément, de contrer l'impossibilité de dire, et dire plus, ou dire mieux, ce qui ne se laisse pas dire. » Rémi Astruc, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle. Essai d'anthropologie littéraire*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2010, p. 15.

Un cas particulier retiendra notre attention dans ce chapitre : dans *Contrabando, Résister ne sert à rien* et *La Contagion*, la thématique mafieuse reste fortement présente, mais elle passe au second plan par rapport à un autre thème : celui de la création artistique, déjà central dans *Les Travaux du Royaume*. Ce thème se conjugue à une mise en abyme de l'écriture dans l'autofiction de Rascón Banda et de Siti. Si l'on peut certes parler de « décalage » dans la focalisation du récit (la perspective se déporte de la réalité enquêtée vers l'artiste ou l'écrivain, pour interroger le regard que ce dernier pose sur elle), ces mises en scène nous invitent surtout à interroger l'inscription de la figure de l'auteur dans l'intrigue et à interpréter le rôle que joue cette figuration dans l'élucidation romanesque du crime organisé. Ici, la fiction romanesque persiste dans son devoir de dévoilement des exactions criminelles, mais elle confronte ses lecteurs à des projections d'auteur souvent empreintes de négativité, ainsi qu'à des constructions fictionnelles complexes, avec une mise en abyme de l'écriture qui entraîne une certaine confusion entre plusieurs niveaux de réalité et de fiction. La question d'un éventuel « engagement » des œuvres se pose ainsi de manière très différente de celle qui œuvre dans le cas du témoignage (*Sandokan*), puisque la formulation d'une critique socio-politique s'avère inséparable de choix énonciatifs et formels complexes, aux effets ambigus. La dénonciation n'est plus frontale, mais le propos engage toujours un questionnement sur les rapports entre littérature et violence. C'est pourquoi, après l'étude des aspects politiques et éthiques d'écrits ouvertement militants, nous proposons maintenant d'étudier les implications éthiques d'un traitement littéraire décalé du crime organisé avant d'isoler le cas particulier de la textualisation de l'auteur dans l'autofiction.

1. Stratégies romanesques face aux violences criminelles : du décalage thématique à l'élargissement par l'allégorie ?

1.1. L'hypothèse de la « dénonciation notifiante » et ses limites

On rappellera tout d'abord que, même lorsque l'œuvre romanesque ne contient pas de message dénonciateur explicite, les commentaires paratextuels des auteurs, recueillis dans diverses préfaces ou interviews, laissent peu de place à l'ambiguïté quant à leurs positions éthiques et/ou politiques. Ces positions se retrouvent en quelque sorte traduites dans le récit : condamnation de la violence, considérations sur la modernisation des mafias, critique des médias

et des pouvoirs publics, font partie des thèmes rassembleurs qui constituent l'arrière-plan idéologique de tous les textes du corpus. Bien entendu, ces thèmes se particularisent en fonction du corpus étudié. On retrouve ainsi une critique de la militarisation de la lutte contre le narcotrafic et de l'ingérence étasunienne chez les écrivains mexicains sur le narcotrafic, notamment chez Sada et Herrera, tandis que les auteurs italiens se saisissent de l'historicité des mafias de la péninsule et dénoncent la complaisance des pouvoirs publics vis-à-vis des sociétés du crime¹⁰³⁵.

Même lorsqu'ils rejettent l'option de la dénonciation directe et polémique, les écrivains de notre corpus continuent d'attribuer une fonction politique à leur œuvre, et à la littérature en général, à laquelle ils prêtent une capacité de redescription critique des faits sociaux et de contestation des clichés médiatiques et des discours politiques. Les commentaires de Herrera sur la fonction politique et sociale de l'art sont explicites à cet égard :

Nous avons des monopoles médiatiques qui ne cessent de renforcer le cliché, et les porte-parole du gouvernement – officiels et officieux – réduisent le problème à une question sécuritaire. Ce que l'art peut faire, en revanche, c'est proposer un discours alternatif qui tienne compte de la complexité du phénomène, de sa longue histoire, des nombreuses complicités [sur lesquelles il repose] et de la nécessité de réfléchir à la responsabilité de chacun¹⁰³⁶.

Comme l'écrit Bruno Blanckeman à propos d'un corpus romanesque français contemporain, on peut dire que le traitement de l'actualité par les romanciers de notre corpus se caractérise par

¹⁰³⁵ Des variations sont néanmoins perceptibles entre les auteurs du corpus et la critique socio-politique ne recouvre pas un socle idéologique uniforme. Bien qu'il ne convoque pas explicitement de discours politique, Balestrini se revendique comme écrivain d'extrême gauche et aborde l'histoire de la camorra dans sa dimension sociale concrète, et de façon politiquement engagée. La critique du système économique néolibéral, chez Saviano, tout en revêtant certaines modalités radicales, s'adosse à un socle de valeurs beaucoup plus général, éthique davantage que politique. En revanche, la dénonciation de l'emprise mafieuse sur l'économie, chez Siti, s'assortit d'une critique de la société de consommation et du néolibéralisme déprise d'attache politique partisane et ancrée dans un corpus philosophique. Si le mal dénoncé est le même, les références et les arguments varient donc au sein d'un même corpus.

¹⁰³⁶ « Ahí tenemos a los monopolios de la comunicación robusteciendo constantemente el cliché, y a los voceros del gobierno – oficiales y oficiosos– reduciendo el problema a un asunto policiaco. Lo que sí puede hacer el arte es ofrecer un discurso alternativo que dé cuenta de la complejidad del fenómeno, de su larga historia, sus muchas complicidades, y de la necesidad de reflexionar sobre la responsabilidad de cada cual. » Liliana Colanzi, « En la Frontera: Una Conversación con el Escritor Mexicano Yuri Herrera », *Americas Quarterly*, 05 février 2010. En ligne : <https://www.americasquarterly.org/blog/en-la-frontera-una-conversacion-con-el-escritor-mexicano-yuri-herrera/>, consulté le 03 octobre 2020.

Le refus de ce qu'on appelle aujourd'hui "les éléments de langage", les discours prémâchés des responsables, ceux qui n'écrivent pas mais dirigent (une entreprise, un parti, une institution, un pays) et substituent à la complexité des événements en cours ou aux séquelles des événements passés un ordre de raisons claires et d'intentions limpides¹⁰³⁷.

Ce souci de se distinguer des stéréotypes et des « éléments de langage » confère aux œuvres fictionnelles la fonction d'un contre-discours ; l'œuvre s'inscrit en faux contre les discours identifiés comme dominants ou hégémoniques. De plus, même dans les œuvres où l'on observe les phénomènes les plus extrêmes de « décalage », les auteurs n'effacent jamais complètement le contexte socio-historique auquel ils font référence. Une forme d'engagement du texte continue ainsi de se manifester à travers les thèmes abordés, même dans *Malacarne* et *Les Travaux du Royaume*, où les mots « mafia » et « narcotraffic » n'apparaissent jamais. En d'autres termes, il existe bien une « transativité sociale¹⁰³⁸ » des œuvres, au sens où celles-ci se saisissent des grands problèmes de l'actualité politique comme la liberté d'expression, la corruption, la violence armée et la violence économique.

Chloé Chaudet propose de parler, dans ce dernier cas, de « dénonciation notifiante », une expression qu'elle préfère à celle de « dénonciation neutre », pour identifier les passages des œuvres qui font mention de « l'inacceptable » sans que l'auteur n'affiche de position idéologique ou morale débouchant sur une condamnation explicite¹⁰³⁹. Dans *Contrabando*, par exemple, la juxtaposition des enregistrements dans lesquels s'accumulent les indices d'une complaisance des autorités vis-à-vis des narcotrafiquants, sans aucun commentaire de la part de l'auteur, relèverait d'une forme de « dénonciation notifiante » fonctionnant sur le mode de la monstration et de l'allusion. L'absence criante d'un élément attendu dans l'intrigue peut aussi avoir valeur de

¹⁰³⁷ Bruno Blanckeman, « L'écrivain impliqué », *op. cit.*, p. 80. Ces commentaires rejoignent l'idée d'une fonction sociale de l'expérience de lecture que Hans Robert Jauss définissait dans les termes suivants : modification de la vision du monde du lecteur, libération des préjugés et des croyances par l'invitation à renouveler sa perception des choses, ouverture à de nouvelles aspirations et de nouvelles exigences. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit par Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 2005, 333 p.

¹⁰³⁸ Jean Bessière, *Le roman contemporain ou la problématique du monde*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « L'Interrogation philosophique », 2010, p. 33.

¹⁰³⁹ « Une « dénonciation » peut en effet être plus de l'ordre de la monstration que de l'accusation, ou de l'attaque au sens strict. À côté d'une « dénonciation polémique » s'esquisse ainsi la possibilité d'une « dénonciation notifiante », ces deux types de dénonciation étant à considérer comme deux grands pôles rhétoriques dans la construction d'un inacceptable. » Chloé Chaudet, *Écritures de l'engagement par temps de mondialisation*, *op. cit.*, p. 82.

dénonciation. Ainsi, l'absence de l'État dans *Les Travaux du Royaume* vaut comme une dénonciation politique, puisque cette absence permet de suggérer, en creux, l'impunité des narcotrafiquants et l'incurie des pouvoirs publics. Enfin, dans *El Lenguaje del juego*, le personnage d'Ernesto de la Sota, riche entrepreneur respecté dont les entreprises légales servent de couvertures à toutes sortes de trafics illégaux, en dit long sur le rôle des milieux d'affaire mexicains dans le développement du narcotrafic. Sa présence prouve que la violence n'est pas uniquement l'affaire des *capos*, mais aussi celle de leurs soutiens économiques.

Cette dénonciation par monstration plutôt que par accusation, pour reprendre encore les termes de Chloé Chaudet, n'est pleinement efficace que si le lecteur dispose de certaines informations contextuelles permettant de la déchiffrer comme dénonciation. L'interprétation d'un passage donné comme « dénonciation notifiante » n'est pas toujours possible en l'absence de clés permettant d'élucider certaines références intertextuelles ou interdiscursives. D'autre part, si la « dénonciation notifiante » peut se trouver dans les récits à la troisième personne en focalisation externe, il demeure que les enjeux politiques de certains romans du corpus sont transmis au lecteur par des voix narratives singulières, dotées d'une vision du monde et exprimant des opinions tranchées. L'une de ces voix, « infâme » puisque mafieuse, dans *Malacarne*, déploie l'intériorité douloureuse d'un personnage violent auquel l'identification s'avère problématique, ce qui complexifie le propos dénonciateur. La voix du narrateur de *El Lenguaje del juego* constitue un cas à part puisque la dénonciation politique qu'elle porte n'est pas toujours explicite, et que cette dénonciation est souvent brouillée par l'ironie du narrateur : faut-il lire la phrase « Pauvre pays Mágico, pauvre pays submergé dans un trou noir¹⁰⁴⁰ » (*ELJ*, 85) comme l'expression d'un chagrin sincère ? Comment mettre en relation cette phrase avec l'aphorisme paradoxal, lui-même ironique, d'Emil Cioran placé en épigraphe : « La vie peut être un enfer, mais chaque instant est un miracle¹⁰⁴¹ » (*ELJ*, 9) ? *A contrario*, la troisième voix de notre corpus est exemplaire sur le plan des valeurs morales et politiques : le narrateur-témoin de *Sandokan* se situe du côté des victimes de la camorra et contre des pouvoirs violents et corrompus, ce qui facilite l'interprétation du roman comme dénonciation. Nous commencerons par cette œuvre, ce qui nous permettra de

¹⁰⁴⁰ « *Pobre Mágico, pobre país sumergido en un hoyo negro.* »

¹⁰⁴¹ « *La vida puede ser un infierno, pero cada instante es un milagro.* »

réfléchir à la puissance d'engagement d'une écriture où l'auteur délègue entièrement la narration au témoin.

1.2. De l'épopée ouvrière au témoignage contre la camorra : *Sandokan*

Construit autour du témoignage à la première personne d'un jeune habitant d'un petit village de Campanie près de Naples, *Sandokan* pose plusieurs problèmes d'identification quant à son statut et son genre, ce dont témoigne l'ambiguïté sémantique de son sous-titre « Une histoire de camorra » [*Storia di camorra*]. Dans ce cadre générique ambigu, faut-il parler de tension entre didactisme, d'une part, et recherche esthétique, d'autre part ? Ou faut-il, au contraire, supposer une association profonde entre intention esthétique et intention militante ?

Le témoignage d'une défaite

Tout d'abord, le décalage énonciatif est révélateur d'une première dimension politique du texte. L'auteur s'efface entièrement devant la voix subalterne et anonyme à laquelle il délègue la description, l'analyse et la condamnation de la camorra. C'est par ce moyen que le roman témoigne d'une spécificité de la domination mafieuse en Campanie, en offrant une perspective locale sur le phénomène et en supprimant, en apparence, toute médiation auctoriale. Cette politique littéraire est proche de ce que les spécialistes de littérature latino-américaine appellent le *testimonio*, au sens de récit porté par un témoin oculaire défini par sa position subalterne et dont la transmission vise des fins pragmatiques sur le plan social et politique¹⁰⁴². La démarche testimoniale inscrit le roman de Balestrini dans une visée explicite de renseignement et de dévoilement des affaires mafieuses en Campanie. On constate que la confrontation du narrateur avec la camorra est d'abord une dénonciation des déterminismes socio-économiques qui condamnent toute une collectivité à recourir à l'illégalité pour survivre. Le témoignage ne se départit pas d'explications sociologiques qui permettent au lecteur de comprendre comment la pauvreté, la privation des services publics et l'absence d'opportunités légales provoquent une

¹⁰⁴² La définition de cette acception restreinte du témoignage, à laquelle nous ferons référence en utilisant le terme espagnol *testimonio*, a été formalisée par John Beverley, *Subalternity and Representation: Arguments in Cultural Theory*, *op. cit.* La démonstration s'appuie sur le cas paradigmatique de *Moi, Rigoberta Menchú*, témoignage recueilli et transcrit par Elizabeth Burgos. Cette définition est également reprise par Marie Estripeaut-Bourjac, *op. cit.*

marginalisation de la population qui encourage, avec le temps, une participation élargie aux activités criminelles :

il est vraiment question de la mentalité d'ici car la question c'est qu'on vit dans un lieu où on ne t'assure que dalle bref depuis ta naissance tu n'as aucun droit aucune garantie tu n'as rien [...] donc puisqu'il n'y a que dalle ni comme services ni comme institutions ni comme rien du tout toi tout ce que tu peux obtenir de la vie tu peux l'obtenir seulement à travers l'organisation le clan qui commande par ici (*Sandokan*, 31-32)

Après avoir décrit le climat social de son village, marqué par la violence, entre pauvreté extrême et vendettas, le narrateur se livre à une description méthodique des divers systèmes d'enrichissement illicite structurant la vie locale. Le récit aborde dans un premier temps les systèmes les moins élaborés : combines minables ou ridicules, arrangements et malversations entre notables et camorristes, avant de s'intéresser aux plus sophistiqués, comme la manipulation électorale ou encore la fraude au « pourrissoir » dont nous avons parlé dans la partie précédente, qui enrichit la camorra de façon spectaculaire en détruisant l'économie vivrière de toute la région.

Nulle dénonciation notifiante ici, mais une forte condamnation morale, puisque le narrateur accuse sévèrement les élites économiques locales de profiter du développement de la camorra. Résolument partial, puisqu'il adopte les partis-pris de son narrateur, le roman dénonce les notables du village, ironiquement désignés par l'expression « les soi-disant personnes comme il faut ». Balestrini critique à travers ces termes l'hypocrisie morale de la bourgeoisie économique locale qui fait des bénéfices avec le crime organisé. Il dénonce également le scandale de l'inaction des pouvoirs publics face à une illégalité qui s'étale au grand jour : « mais pour battre ces gens-là il suffirait de choper l'entreprise en bâtiment ou les maçons qui ont construit les bunkers [...] ici tout le monde le sait le cœur criminel se trouve là-dessous » (*Sandokan*, 43).

S'il fait souvent appel au sens commun moral pour porter la dénonciation, le témoignage s'adosse aussi à des valeurs politiques explicitement marquées à gauche. Le témoin que le roman fait parler est un acteur politisé, qui prend part à des actions militantes, en rejoignant le « Collectif Zéro », une association antiraciste, et en donnant des cours d'italien aux travailleurs migrants africains, victimes de l'hostilité des riverains et visés par des manœuvres d'intimidation de la part de la camorra (*Sandokan*, 100-103). Le narrateur adopte un positionnement politique et axiologique clair, ce qui donne toute sa cohérence idéologique à la dénonciation de la camorra

ainsi que du système politico-économique ayant permis le développement de cette puissance criminelle.

Chez le narrateur, ce positionnement moral et politique s'inscrit dans une histoire personnelle et familiale. Alors que la plupart des jeunes du village, faute d'opportunités économiques et par goût de la violence et de l'entre-soi, se mettent à travailler pour les parrains comme *muschili*, le narrateur doit à son père de ne pas être entré dans l'orbite de l'organisation mafieuse. Le père du narrateur vient, lui, d'une famille « convenable » (*Sandokan*, 40) et veut que son fils échappe à la condition paysanne par les études¹⁰⁴³. C'est parce que le père refuse tout contact avec la camorra qu'il préserve son fils d'être approché par les clans. À l'exemple du père, le fils refuse d'ailleurs tout rapport avec les enfants Bardellino, ce qui lui vaut d'être isolé dans son village. *Sandokan* oppose, en apparence, l'anomie du monde criminel à la stabilité des structures familiales qui permettent la formation d'une conscience politique et un apprentissage de la légalité. En témoigne l'exemple de Mario Iovine, parrain extrêmement violent, dont le témoignage dit qu'il est issu d'une famille anormale :

les personnages qui ont vécu cette histoire qui en sont les protagonistes ce sont des personnes qui ne viennent pas de familles normales c'est-à-dire que dans la meilleure des hypothèses ils viennent de familles pauvres dans la pire des hypothèses ils viennent de familles détruites de familles qui n'existent pas comme dans le cas de Mario Iovine dont le père est cocu et satisfait de l'être comme on dit chez nous (*Sandokan*, 52)

Né sous le sceau de la honte et de l'humiliation, méprisé à cause de la pauvreté de sa famille, fils d'un père cocu, alcoolique, défaillant sur le plan des valeurs masculines en vigueur dans l'Italie rurale dépeinte par le livre, Mario Iovine est non seulement un « enfant de personne », mais son destin est marqué au fer rouge par la honte maternelle, car sa mère a la réputation d'une prostituée. Aux yeux de la communauté, il devient alors, selon l'expression consacrée, un « fils de pute » (*Sandokan*, 53). Iovine commence donc sa carrière criminelle en effaçant le sujet de sa honte, par l'assassinat de l'amant de sa mère après la mort de celle-ci. La mythologie négative du fils maudit, héritant de la double honte paternelle et maternelle, se trouve tempérée par la mise

¹⁰⁴³ « alors voilà il y a ce gamin c'est-à-dire moi qui en cette période est quasiment seul tout le temps complètement seul et vit sa condition d'enfant de famille paysanne que ses parents voient comme un espoir une promesse comme une revanche par rapport à la société bref il doit être celui qui étudie qui prend un diplôme qui a sa licence et qui ne devra plus travailler dans les champs » (*Sandokan*, 62)

en évidence de mécanismes psychologiques auxquels le narrateur prête une vertu explicative : « elle a certainement été une des causes du choix que son fils a fait par la suite car il n'a jamais eu la sensation de faire partie d'une famille » (*Sandokan*, 53). Ce chapitre propose donc un faisceau d'explications sociologiques et psychologiques pour expliquer la violence extrême de Iovine. Mais cette critique en dissimule une autre : le fait que Iovine et les parrains de la camorra se fassent respecter précisément à cause de leur violence en dit long sur l'attitude culturelle et mentale des habitants du village, dénoncée par le narrateur :

leurs noms commençaient déjà à circuler je me souviens bien que quand on parlait d'eux qui à l'époque avaient vingt ans ou légèrement plus tout le monde disait la même chose c'est des enfants de personne c'est-à-dire c'est des sous-prolétaires des misérables on en parlait avec mépris pas tellement de leurs actions mais justement à cause de leurs origines mais ensuite quand le groupe commence à devenir puissant l'attitude change rapidement et on commence à les regarder avec un certain respect avec considération » (*Sandokan*, 59)

Rapidement, le roman déconstruit la rassurante dichotomie entre familles « normales » et familles « mafieuses » en plaçant le narrateur dans une position intermédiaire, qui ne lui permet pas de se reconnaître dans le monde auquel il aspire et qui ne lui permet pas non plus de se reconnaître dans sa communauté d'origine. En effet, l'élan éthique qui amène le narrateur, fils d'agriculteurs, à rejeter la camorra et à embrasser des convictions politiques de gauche le coupe, socialement et idéologiquement, de sa communauté de naissance, dont il dénonce la corruption, le sexisme, le racisme, la fascination pour la violence. Dans le même temps, l'accès à l'éducation secondaire, qui lui permet de développer cette conscience politique, le confronte à une impitoyable violence symbolique de la part des classes supérieures. Dans son école, perpétuellement renvoyé à ses origines paysannes à cause de ses vêtements et de son habitude de parler en dialecte, il subit le mépris de classe de ses camarades et de ses enseignants. Le passage suivant est évocateur des déchirements de celui qui n'a pas encore conscience d'être transfuge de classe, et qui ne se sent donc chez lui ni à la maison, ni avec la mafia, ni à l'école :

et donc comme ça il y avait ce gamin c'est-à-dire moi entassé dans un minibus qui rentre à la maison après une autre sale journée à Aversa et lui qui se sent une merde car tous ses camarades ont des jeans des tennies et lui non car son père et sa mère pensent qu'il va dans un endroit meilleur et que donc il doit s'habiller décentement et voilà que lui à onze ans il va à l'école avec un pantalon vieux genre une chemise repassée la cravate non faut pas exagérer mais presque un manteau pour l'hiver au lieu d'un joli blouson et donc lui se sent exclu

marginalisé car dans sa classe il n'y a que des garçons et des filles d'Aversa qui parlent italien correctement alors que lui à la maison il est habitué à parler en dialecte et donc il a des difficultés non pas à parler en italien mais à concilier les deux façons de parler il sent la différence quand il rentre à la maison il est mal à l'aise parce que quand même ce monde nouveau il l'aime bien où tous parlent italien où on fait la queue où les garçons et les filles se parlent et sortent ensemble le soir et si ça se trouve s'embrassent un monde décent voilà ce qu'il pense (*Sandokan*, 48)

Mais ce déchirement n'est-il pas justement une condition nécessaire à la construction d'un point de vue qui permette de concilier vision d'en bas, locale mais biaisée, à une vision surplombante suspecte de moralisme ? C'est par ce moyen que *Sandokan* parvient à construire une perspective à la fois proche et distante de la camorra. Cette construction complexe du point de vue est manifeste dans les scènes d'enfance se déroulant dans l'autobus qui ramène le narrateur de son école d'Aversa vers son village. C'est là que le narrateur commence à se rendre compte qu'il fréquente le même type d'établissement que les enfants d'Ernesto Bardellino, le frère du parrain Antonio Bardellino. L'autobus, dans lequel le narrateur de *Sandokan* fait sa première rencontre avec la mort, est donc aussi un microcosme où les frontières entre privé et public se brouillent, et où la violence des enfants reflète celle des adultes. L'enfant est ainsi pris en étau entre la violence des enfants riches d'Aversa, qui méprisent les paysans de son village, et la violence des fils de mafieux parvenus, qui ont recréé dans l'autobus un « système d'allégeance » miniature leur permettant de s'arroger des privilèges et de dominer leurs camarades :

ils ont une façon de faire qui n'est pas simplement arrogante il faudrait les frapper systématiquement et ce qui le dérange le plus c'est le système d'allégeance qu'ils ont créé et qu'ils ont imposé à tous ceux qui voyagent dans le minibus c'est pourquoi ceux qui ne veulent pas se plier et qui ne veulent pas avoir de problèmes ne parlent à personne et si on les emmerde à moins d'en arriver aux mains ils essaient de ne pas réagir c'est-à-dire que lui par exemple si dans le minibus on l'emmerde on l'insulte lui il ne parle pas il ne réagit pas il réagit seulement si on lui met les mains dessus et ça c'est parce qu'il ne veut pas avoir de problèmes car c'est comme ça que son père sa mère le curé lui ont appris que tous lui ont appris (*Sandokan*, 64)

Le prisme du témoignage permet à Balestrini de démystifier l'illusion d'une sortie des contextes mafieux par l'ascension sociale. Partout, dans le village et hors du village, l'enfant se confronte à l'impunité des criminels et à des formes diverses d'institutionnalisation des abus de pouvoir, ce qui confère au système d'allégeances camorriste une sorte d'ubiquité, et universalise

la dénonciation. Cette situation intenable fait du narrateur de *Sandokan* un témoin particulier : parce qu'il n'est pas lié aux clans, il peut condamner de l'extérieur la violence à laquelle ils recourent. Mais il est aussi en rupture avec sa propre communauté : ni la famille, ni les institutions traditionnelles, ni l'engagement politique ne peuvent lui servir de refuge.

On ne trouve donc aucune imprécation contre le pouvoir, comme dans *Gomorra* : l'apprentissage du narrateur est d'abord un apprentissage de la résignation à la violence, comme le montrent les dernières lignes de l'extrait précédemment cité : « c'est comme ça que son père sa mère le curé lui ont appris que tous lui ont appris (*Sandokan*, 64). La conviction politique et éthique du narrateur, qui lui permet de témoigner, ne peut pas trouver de débouché pratique. Par exemple, la révolte instinctive du narrateur contre la camorra, illustrée dans une scène d'enfance où il refuse l'argent que lui propose l'un des fils d'Ernesto Bardellino pour jouer à un jeu d'arcade, ne peut jamais prendre la forme d'une confrontation directe, et ne peut se manifester que par le refus ou l'évitement. Car « la seule façon de faire avec ces gens-là c'est de faire comprendre que tu ne veux pas qu'on te casse les couilles et que toi tu ne veux pas leur casser les couilles à eux donc ne pas familiariser avec eux ne pas leur parler du tout » (*Sandokan*, 65)

Ainsi, de résilience, de résistance ou de révolte, contrairement à ce qui se passe dans *Gomorra* et *Campos de amapola*, il n'est guère question dans *Sandokan*. Cependant, la défaite du narrateur ne permet pas de préjuger d'un manque d'efficacité de la parole testimoniale. Au contraire, la visée politique du texte ne peut s'actualiser qu'à travers une transmission de l'expérience qui a lieu au moment de la lecture. C'est sans doute pourquoi les choix stylistiques de Balestrini contribuent à renforcer les effets d'oralité, voire à sublimer le rendu oral par l'agencement du témoignage en « laisses¹⁰⁴⁴ », qui confère une grande expressivité émotionnelle au récit. Cette restitution des effets d'oralité, avec ce qu'elle comporte de relâchement syntaxique, de redondances, et d'approximations lexicales, participe d'un rendu de la matérialité concrète de l'expérience du témoin. Ce rendu artistique de l'oralité met ainsi en évidence l'un des principaux enjeux du texte : celui d'une transmission vive de l'expérience, de la mémoire et des convictions minoritaires dont le narrateur est porteur. Balestrini participe ainsi, quoique d'une tout autre manière que Saviano, à l'élucidation politique des logiques de cette organisation et de son territoire, puisqu'il ne recourt pas aux modèles héroïques et universels construits par Saviano

¹⁰⁴⁴ Sur l'usage de ce terme, cf. *supra*, chapitre 2, et Mario Spinella, *loc. cit.*

à partir des militants antimafia mais à la parole d'un témoin ordinaire. Il s'agit de rendre au témoignage sa puissance documentaire, en analysant en profondeur les multiples causes psychologiques, sociales, économiques et politiques du pouvoir camorriste, et de l'ancrer dans une expérience vécue.

Une réflexion sur la violence

Pour comprendre la radicalité politique de l'écriture de Balestrini et le sens de sa dénonciation, il faut réinscrire *Sandokan* dans la continuité de la production romanesque de l'auteur, en partant du cas paradigmatique de son second roman, *Nous voulons tout*. Paru en 1971, ce récit des grèves de l'entreprise FIAT présentait une première combinaison originale du formalisme de l'avant-garde poétique et de l'engagement politique. Dans sa thèse consacrée à la poétique révolutionnaire de Balestrini, Ada Tosatti montre que cette conjonction s'effectue au service d'un engagement « dans » l'histoire, l'écrivain cherchant à accompagner dans leur contestation les mouvements subversifs de l'époque, auxquels il s'associait pleinement¹⁰⁴⁵.

Balestrini avait engagé cette entreprise dans d'autres œuvres polyphoniques comme *La Violence illustrée* (1976) et *Les Invisibles* (1987), textes qui s'intéressent à des formes plus diverses de la violence sociale (violence politique mais aussi délinquance et hooliganisme), ainsi qu'à leurs représentations médiatiques. Ainsi, l'œuvre romanesque ne cesse d'interroger le sens, politique ou non, d'une violence que l'auteur juge omniprésente dans la société italienne de son temps. Au miroir de cette violence, la déstructuration apparente du langage et de la syntaxe, caractéristique de ce qu'on a appelé le « style épique¹⁰⁴⁶ » de l'auteur, a été perçue comme une « [v]iolence faite à la langue comme métaphore de la violence vécue au quotidien ou en situation de crise¹⁰⁴⁷. » Ce procédé de déstructuration de la langue et de la syntaxe et de restitution de la langue écrite à l'oralité se retrouve, comme on l'a vu, dans *Sandokan*, avec la structuration du récit en laisses, la suppression de la ponctuation et la multiplication des marques d'oralité.

¹⁰⁴⁵ « Balestrini est certainement un des écrivains qui, comme nous le verrons, parvient à joindre efficacement expérimentalisme poétique et engagement politique, en produisant des œuvres dans lesquels le message de révolte issu des mouvements de contestation s'incarne dans une pratique de subversion des codes littéraires et linguistiques. » Ada Tosatti, « L'extrémisme littéraire et politique pendant les années soixante-dix. Le cas exemplaire de Nanni Balestrini », Thèse de doctorat, Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, 2011, f. 159.

¹⁰⁴⁶ L'expression, qui fait autorité, vient de Mario Spinella, *loc. cit.*

¹⁰⁴⁷ Nanni Balestrini, *La violence illustrée*, traduit par Pascale Budillon Puma, Entremonde, coll. « Rupture », 2011.

Or, en 2004, année de parution du roman, la situation politique a changé depuis la vague révolutionnaire des années 1970. Avec elle a aussi changé le visage de l'oppression économique, avec la concentration du pouvoir dans les mains d'une « bourgeoisie mafieuse » faisant des affaires avec la camorra. Au caractère grandiose de l'insurrection ouvrière célébrée dans *Nous voulons tout* a succédé la violence sans frein de groupes mafieux dont les chefs sont prêts à tout pour s'approprier les instruments de la domination économique. L'élan du « sujet révolutionnaire » qui était le thème des premiers romans s'est converti en énergie criminelle confinante à l'*hubris*. L'horizon de ce sujet marginalisé n'est plus le projet politique de l'émancipation collective mais le projet strictement économique de l'accumulation financière et la domination. Cette fois, ce sont les camorristes issus des classes subalternes, qui s'organisent en collectif pour se rebeller contre l'oppression économique, et qui en viennent à leur tour à la violence. Il est d'ailleurs frappant de constater, dans le passage suivant, la reprise de verbes tels que « ils s'unissent » et d'expressions telles que « il veut tout », qui résonnent avec le propos du roman *Nous voulons tout*, et qui nous semblent tout sauf fortuites :

ils se reconnaissent les uns les autres ce sont des personnes qui ont le même parcours les mêmes problèmes les mêmes angoisses les mêmes désirs qui sont forts et déterminés et donc ils s'assemblent ils s'unissent entre eux et ils commencent et ils ne s'arrêteront plus jamais ils ne s'arrêteront devant rien pour devenir eux les boss de la région [...] c'est pas seulement le respect qui l'intéresse c'est pas seulement de mieux vivre comme les gens qu'il voit autour de lui il veut avoir encore plus il veut le pouvoir il veut le maximum il veut tout c'est comme ça (*Sandokan*, 57)

La violence et l'énergie d'un style « épique », qui avait accompagné le sujet politique révolutionnaire pendant les « années de plomb », peuvent-elles être remobilisées à propos d'individus comme Francesco Schiavone et Antonio Bardellino ? Plus largement, comment définir l'actualité d'une forme et d'un style romanesques que Balestrini fait survivre à la métamorphose des structures d'oppression économiques et à la disparition du sujet politique que cette forme parvenait à articuler dans les années 1970, celle de « l'ouvrier-masse¹⁰⁴⁸ » ? Parce qu'il retourne à

¹⁰⁴⁸ Ce terme a été employé par les théoriciens du courant politique italien de l'opéraïsme, dont Balestrini va se faire le porte-parole dans ses premiers romans. « L'ouvrier-masse » désigne un nouveau type d'ouvrier peu qualifié et précaire né avec le taylorisme et voué aux tâches répétitives et usantes. La politisation de cet « ouvrier-masse » est un enjeu fort de la stratégie politique de l'opéraïsme, et c'est cette politisation que cherchent à mettre en œuvre des romans comme *Nous voulons tout*, qui accompagnent et célèbrent l'action révolutionnaire.

son avantage les structures mêmes de la domination sociale et économique, le sujet mafieux ne peut – ou ne doit – plus être le narrateur de cette expérience de sortie de la marginalité. Pour répondre, Balestrini déplace la focale vers un autre sujet subalterne, un jeune homme issu d'un milieu paysan, qui a partiellement échappé aux conditions culturelles et socio-économiques de son village en poursuivant ses études, qui n'a jamais rejoint la mafia, mais qui n'a jamais pu s'extraire d'une condition économique difficile dégradée par la prédation mafieuse. Les expériences de ce narrateur, auquel l'anonymat donne une stature exemplaire, informent une nouvelle subjectivité marginale socialement et géographiquement, et qu'il importe à l'auteur de *Sandokan* de faire connaître aux lecteurs.

Sandokan peut ainsi être lu comme un témoignage politiquement engagé contre la camorra, dont la valeur documentaire provient de la mise en avant d'un sujet politique qui n'avait jusqu'alors pas la parole sur la scène publique. Mais le roman est aussi la poursuite, chargée d'interrogations, des expérimentations littéraires qui avaient été menées dans ses œuvres précédentes, et qui avaient toutes à voir avec la mise en avant d'un sujet politique subalterne conduit à exercer la violence. La singularité de *Sandokan* est de rendre compte des répercussions de la violence camorriste dans une vie normale vécue au plus près de la mafia, et donc, mutilée de toutes parts et entravée dans ses possibilités non seulement de lutte, mais d'existence. La politisation du littéraire chez Balestrini ne passe plus par la revendication d'un discours de révolte, et génère ainsi des effets moins spectaculaires mais plus nuancés que ceux de *Gomorra*. Le « poème épique » ne peut pas être, comme le désirait Saviano, un appel aux armes. En revanche, la quantité d'informations dont dispose le narrateur sur la camorra, sa capacité à vivre selon des préceptes politiques et moraux étrangers à son milieu d'origine, obligent le lecteur à questionner ses propres représentations des modalités concrètes du pouvoir criminel en Campanie et des habitants de cette région.

1.3. L'énonciation humoristique comme instrument critique dans *El Lenguaje del juego*

Il est difficile de cerner dans *El Lenguaje del juego* une prise de position politique ou morale aussi claire que celle de *Sandokan*. Le déport de l'action dans un Mexique imaginaire nommé « pays *Mágico* » oriente la lecture vers une interprétation allégorique. Cependant, l'onomastique, et les

correspondances entre le nom des lieux fictifs et les lieux réels, sont trop transparentes pour ne pas trahir le traitement ironique du procédé de l'allégorie.

Le désintéret apparent du narrateur pour les questions socio-politiques du Mexique apparaît dans une digression où est évoquée la légalisation des drogues comme solution idéale, mais impossible, au conflit : « Légaliser la drogue ? Encore mieux, désarmer le pays. Voilà la meilleure façon d'atténuer la violence au Pays Mágico. Mais ô utopie¹⁰⁴⁹ ». (*ELJ*, 141). Le ton de cette phrase indéniablement pessimiste est indécidable : découragement, dédain ou exaspération ? Il semble qu'il traduise, de la part de Sada, une mise à distance des solutions legalistes ou institutionnelles, dénoncées comme « utopies » ou vœux pieux. Le roman n'est pas le lieu où des solutions pratiques peuvent être formulées : Sada ne semble donc s'intéresser ni aux causes historiques de la « guerre contre la drogue »¹⁰⁵⁰, ni à ses possibles issues. La stratégie du roman consiste plutôt à accuser les traits de la violence et à les déformer, en dépeignant la réalité mexicaine sous la forme d'une mauvaise imitation (« México / Mágico »), et sur le mode d'une farce dont les personnages, dépeints comme des automates stupides ou incroyables, suivent le script de façon inconsciente.

Les analyses de Christian Galdón sur l'œuvre romanesque de D. Sada détaillent un « programme esthétique-politique » [*programa estético-político*] fondé sur « l'humour noir, le discours auto-réflexif, le jeu et la parodie » [*humor negro, discurso autoreflexivo, juego y parodia*]. Parler de satire, dans ce contexte, requiert quelques précisions. La plupart des interprétations traditionnelles de la satire, héritées d'*Anatomie de la critique* de Northrop Frye¹⁰⁵¹, la définissent comme une critique des mœurs fondée sur une doxa, soit un ensemble clairement défini de valeurs morales. Mais alors que la satire traditionnelle défend des idéaux politiques et moraux clairs (ne

¹⁰⁴⁹ « *Legalizar la droga? Más bien, desarmar al país. Esa sería la mejor manera de atenuar la violencia en Mágico. Pero oh utopía.* »

¹⁰⁵⁰ Pour citer un contre-exemple, Leonardo Sciascia ne s'était pas privé de suggérer des solutions pratiques pour la lutte contre la mafia dans ses romans, par l'intermédiaire du personnage principal du *Jour de la chouette*. Ce personnage était lui-même un double fictionnel du carabinier Renato Candida, auteur d'un essai auquel le roman fait d'ailleurs allusion, *Questa mafia*. R. Candida s'y livrait à une reconstitution historique de la mafia et décrivait la complexité des organisations mafieuses sur le territoire sicilien. Il démystifiait également un mythe fondateur de la mafia comme système de justice parallèle, mythe auquel fait explicitement référence don Mariano lorsqu'il est interrogé par le capitaine Bellodi. Ainsi, le roman de Sciascia contribuait à diffuser et à amplifier les analyses d'un professionnel du phénomène tout en les réfléchissant par le moyen de la fiction.

¹⁰⁵¹ Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, traduit par Guy Durand, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines 26 », 1969, 454 p.

fussent-ils exprimés qu'en creux), dans *Les Travaux du Royaume, Malacarne et El Lenguaje del juego* les situations d'anomie dans lesquelles prolifère le crime organisé tendent à rompre toute forme de consensus éthique ou politique et à brouiller la clarté des repères idéologiques et moraux. Toute référence à la légalité s'avère en effet caduque dans une société corrompue où l'État est passif ou lui-même criminel. D'autre part, toute référence à la morale est désuète dans un monde déserté par l'autorité symbolique du pouvoir, où seules comptent la survie et l'affirmation individuelle par le pouvoir et l'argent. Le cadre théorique traditionnel s'avère alors insuffisant pour appréhender une satire qu'il faudrait appeler, comme le fait Justine Gonneaud dans un article sur le romancier britannique Will Self, « multidirectionnelle de par ses cibles et contradictoire dans ses postulats moraux¹⁰⁵² ». Chloé Chaudet¹⁰⁵³ rappelle que la définition bakhtinienne de la satire ménippée se caractérise par une « pluritonalité », une attention aux « problèmes socio-politiques contemporains », en même temps qu'une prédilection pour « les transformations brusques, les revirements, le haut et le bas, l'élévation et la chute, les rapprochements inattendus d'objets éloignés et disparates¹⁰⁵⁴ ». Envisagée sous cet angle, la satire pourrait alors être pensée comme un moyen d'exploration de situations extrêmes plutôt que sous l'angle d'une rhétorique de condamnation, ou, comme l'écrit Dustin Griffin : « une rhétorique de l'interrogation, une rhétorique de la provocation, une rhétorique de l'exhibition, une rhétorique du jeu¹⁰⁵⁵ ». [*a rhetoric of inquiry, a rhetoric of provocation, a rhetoric of display, a rhetoric of play*] C'est à cette rhétorique du « jeu » à laquelle se livre Sada, comme le rappelle du reste le titre évocateur de son roman.

Cette pantomime effectuée par les personnages, dont le caractère grotesque est souligné par l'ironie de la voix narrative, joue pourtant un rôle essentiel dans une dénonciation politique de la situation mexicaine. Après les premières éruptions de violence armée, San Gregorio connaît un bref interlude de paix pendant lequel l'armée est mobilisée pour chasser les groupes paramilitaires qui avaient commencé à patrouiller dans la ville (*ELJ*, 59-63). Mais après un mois

¹⁰⁵² Justine Gonneaud, « 'A Satire at Once Savage and Toothless': The Politics and Aesthetics of Satire in Will Self's Works », *Études britanniques contemporaines. Revue de la Société d'études anglaises contemporaines*, n° 51, décembre 2016, résumé de l'article (français). En ligne : <http://journals.openedition.org/ebc/3399>, consulté le 11 février 2022.

¹⁰⁵³ Chloé Chaudet, *Écritures de l'engagement par temps de mondialisation*, op. cit., p. 243-244.

¹⁰⁵⁴ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 163-164.

¹⁰⁵⁵ Dustin Griffin, *Satire: A Critical Reintroduction*, Lexington, University Press of Kentucky, 1994, p. 39.

de présence de l'armée, où rien de notable ne se produit, les troupes se retirent. Aussitôt, les BMW des narcotrafiquants reviennent faire leurs rondes dans le village, comme si rien ne s'était passé. Ainsi, au moment de dépeindre la confrontation entre l'État et le crime, Sada déjoue les attentes du lecteur, qui s'attendait sans doute à une scène d'affrontement entre les forces de l'ordre et les narcotrafiquants, et remplace la scène attendue par une sorte de ballet rythmé par les rondes des soldats. Rien de notable ne se produit, et la narration s'étend sur la trivialité de la routine quotidienne des soldats, comme pour mieux souligner leur désœuvrement :

Maintenant, ce qu'il faut voir, c'est ce que les gens de l'armée font pendant vingt-quatre heures. Leur présence apporte une certaine décontraction, conditionnée par une terreur quotidienne toujours latente et obscure... Latente et obscure, pour ne pas dire vide, simpliste et sans humour. [...] Et leur quotidien ? On l'a déjà dit : à la lumière du jour, la soi-disant vigilance au coin des rues. Quelle galère ! Il y a aussi les déambulations, appelées des « rondes », qui passent par différents points. Des parcours circulaires de routine. Rien de significatif, à proprement parler¹⁰⁵⁶. (ELJ, 60-62)

Cette absence d'événement, qui coïncide avec l'apparition de l'armée mexicaine, dans un roman paru en 2012, à un moment où s'est particulièrement développée la critique des effets délétères de la militarisation de la lutte contre les cartels dans la presse et la société civile, n'est pas neutre. Faut-il dire pour autant que cette mention de l'armée relève simplement d'une « dénonciation notifiante » ? Les notions de « dénonciation notifiante » et de « décalage » semblent insuffisantes pour rendre compte du fonctionnement très singulier de l'ironie romanesque chez Sada. S'il y a dénonciation, celle-ci ne fonctionne pas uniquement sur le mode de la monstration, mais se construit à partir d'un complexe jeu de voix.

On aura remarqué dans l'extrait précédent que le narrateur fait mine de se désoler des mauvaises conditions dans lesquelles les soldats exercent leur mission : inconfort des baraquements prêtés par la ville, ennui lié aux rondes répétitives... Comme toujours, le caractère surjoué de cette indignation invite le lecteur à prendre ses distances et à soupçonner la possibilité d'un double discours. Vu qu'il ne se passe « rien de significatif » après l'arrivée de l'armée, les

¹⁰⁵⁶ « Ahora lo que hay que ver es lo que hace la gente del ejército durante veinticuatro horas. Su presencia traspone cierta relajación que está supeditada a un terror cotidiano siempre latente y turbio... Latente y turbio, por no decir baldío, o simplón o sin gracia. [...] ¿Y su cotidianidad? Ya se dijo: a la luz del día la dizque vigilancia en las esquinas. ¡Qué lata! También los paseos, llámense rondines, tocando varios puntos. Recorridos circulatorios de rutina. Nada significativo, dicho esto en estricto sentido. »

militaires sont-ils réellement là pour lutter contre les criminels ? L'armée ne s'attaquerait-elle qu'aux symptômes – le sentiment d'insécurité – mais non aux causes profondes de la terreur ? Faut-il interpréter le désœuvrement de l'armée comme de l'incompétence ? Derrière le compte-rendu des activités routinières des soldats, le roman semble dénoncer en réalité la passivité des militaires et l'inutilité de leurs rondes. Cette critique est soulignée par le retour du motif circulaire et le reproche final en forme de pointe : « rien de significatif ». Bien qu'implicite, le propos véritable du roman peut toutefois devenir plus évident à qui s'engage à déchiffrer le double jeu du narrateur. Selon la critique mexicaine, Sada ferait mine de jouer la partition du récit officiel pour mieux la déconstruire. Comme l'écrit Christian Galdón dans sa propre analyse, « les hypothèses du narrateur imitent (en ironisant) le discours officiel de l'ex-président Felipe Calderón dans la réalité, lorsqu'il proposait la guerre (les armes) comme l'unique solution au conflit¹⁰⁵⁷. » Cette lecture doit être reliée à une certaine grille d'analyse du narcotrafic au Mexique, précisément celle d'Oswaldo Zavala dans *Los carteles no existen*. Pour ces critiques, Sada démontrerait que la présence des militaires n'est qu'un simulacre par lequel l'État mexicain met en scène, de façon spectaculaire, mais semble-t-il, de façon assez paresseuse aussi, son opposition aux bandes de narcotrafiquants¹⁰⁵⁸. Ancrée dans la circonstance politique immédiate de la « guerre contre la drogue », cette analyse politique restreint la portée du roman de Sada à celle d'une dénonciation de la politique de Felipe Calderón. Cette interprétation n'a pas à notre connaissance été confirmée par l'auteur, mort l'année de la parution de son dernier livre, et nous doutons que cette interprétation du conflit armé soit aussi fortement suggérée que ne le dit Oswaldo Zavala dans son essai. Cependant, ces interprétations dégagent assez bien la façon dont fonctionne la voix narrative dans *El Lenguaje del juego*, et très justement décrite par le même Oswaldo Zavala : « la voix narrative fonctionne comme un personnage de plus, qui contribue à produire le sens général de la trame [narrative], mais aussi à la déstabiliser¹⁰⁵⁹ ». Au lieu de la dénonciation, polémique ou simplement « notifiante », Sada exhibe les rouages d'un langage qui malmène la vérité et oppose à celui-ci les moyens propres à la littérature : l'ironie de mention, l'ambiguïté sémantique, la

¹⁰⁵⁷ « Las hipótesis del narrador imitan (ironizando) el discurso oficial del expresidente Felipe Calderón en la realidad, al proponer la guerra (las armas) como única solución al conflicto. » Christian Galdón Gasco, *loc. cit.*, p. 30.

¹⁰⁵⁸ Oswaldo Zavala, « El retorno de lo político », *loc. cit.*

¹⁰⁵⁹ « la voz narrativa funciona como un personaje más que contribuye a producir el sentido general de la trama pero también a desestabilizarlo. » *Ibid.*

déstabilisation des signifiants, la complexité énonciative permise par le jeu avec l'instance narrative.

2. L'artiste mis à l'épreuve. problématisation de l'autorité textuelle et reconfiguration de l'engagement

2.1. « Engagement » ou « implication » ?

Dans les récits autofictifs, la complexité de l'architecture narrative et des dispositifs énonciatifs relève-t-elle d'une poétique métafictionnelle incompatible avec le commentaire socio-politique et la dénonciation ? Il est vrai que dans *Résister ne sert à rien*, *La Contagion* et *Contrabando*, l'énonciation autofictive, comme l'écrit Daniele Giglioli, fournit « d'amples garanties de référentialité, non seulement et non pas tant du sujet dont il [l'auteur] parle, mais plus encore de son rapport à celui-ci¹⁰⁶⁰. » Toutefois, la mise en scène de l'auteur au contact des réalités criminelles décrites ne vient pas soutenir une rhétorique de l'engagement au premier degré, comme chez Saviano. De plus, comme nous l'avons vu en première partie, le recours à l'autobiographie, au témoignage, au discours historique et sociologique, et l'insertion de documents au statut douteux entretiennent un brouillage délibéré entre non-fiction documentaire et fiction romanesque¹⁰⁶¹. Ensuite, la rhétorique dénonciatrice s'avère discrète, parfois absente ; en tout cas, elle ne vise pas d'adversaires définis, sinon des membres de la police judiciaire déguisés en *narcos* (à moins qu'il ne s'agisse de *narcos* déguisés en policiers) ou bien les membres d'un réseau transnational protégés par l'engagement qu'a pris l'auteur de « brouiller les pistes » (*Résister*, 228). Enfin, comme nous l'avons vu en seconde partie, le rôle de l'auteur dans ces fictions est parfois ambigu : la relation entre Walter et Tommaso, dans *Résister ne sert à rien*, frôle la complicité criminelle, tandis que dans *Contrabando*, l'échec de l'écrivain à communiquer au public extérieur

¹⁰⁶⁰ « ampie garanzie di referenzialità, non solo e non tanto della materia di cui parla, ma più ancora della sua relazione con essa. » Daniele Giglioli, *op. cit.*, p. 54.

¹⁰⁶¹ Une hésitation que vient parfois lever le paratexte éditorial – *Contrabando* étant présenté comme un « roman » [novela] par la critique – ou par l'auteur lui-même, comme dans *Résister ne sert à rien* : « Comme dans tous les romans historiques qui se respectent, les principaux personnages sont le fruit de l'invention [...] » (*Résister*, 297)

la situation de Santa Rosa apparaît de multiples manières : la blessure à la main droite, qui l'oblige à écrire la fin de son journal de la main gauche, l'inaboutissement des démarches juridiques après le massacre au village, et l'interdiction faite par la mère au narrateur d'écrire sur ce que celui-ci a vu et entendu. Ces mises en scène négatives ne correspondent pas à une conception du récit-enquête comme garantie de vérité et comme preuve d'engagement politique¹⁰⁶². Elles interrogent plutôt la position de l'écrivain, non pas tant par rapport aux champs du journalisme et des sciences humaines, mais en tant que cette position définit une relation éthique avec les réalités décrites. L'exploration romanesque des marges ne met plus seulement en jeu un discours de vérité : elle permet de problématiser une éthique littéraire. Celle-ci ne doit pas être confondue avec l'indignation morale qui est le carburant du témoignage du narrateur dans *Sandokan* et la source des ouvrages *Gomorra* et *Campos de amapola*.

Cette éthique peut être ressaisie à partir de la notion d'« implication ». Les travaux d'Alexandre Gefen et de Bruno Blanckeman montrent comment le rejet d'une conception restreinte de la notion historique de l'engagement¹⁰⁶³ d'une part et la diversification des objets de la critique sociale et politique dans la littérature d'autre part, ont permis une complexification du rapport entre littérature et politique. Cette évolution a souvent été décrite dans les termes d'un déplacement de l'« engagement » littéraire au sens sartrien vers des formes d'« implication » politique et sociale, pour reprendre l'expression employée dans la critique française contemporaine, notamment chez Bruno Blanckeman¹⁰⁶⁴. Celui-ci démontre que ce terme s'applique aussi bien à des formes hybrides, aux prises avec l'Histoire et l'actualité, qu'à des récits qui « s'écri[vent] dans la proximité de situations de société clairement identifiables, », tout en leur « confér[ant] d'emblée une dimension abstraite¹⁰⁶⁵. » Pour Bruno Blanckeman, la notion « d'implication »

¹⁰⁶² Annick Louis montre d'ailleurs les limites de cette conception du récit-enquête, et rappelle que ce type d'ouvrages n'est pas exempt de biais et d'angles morts. Voir Annick Louis, « Les séductions de l'enquête », *loc. cit.*

¹⁰⁶³ En réalité issue d'une interprétation caricaturale des positions de Sartre réduites à un idéal-type de l'engagement littéraire, comme l'a démontré Chloé Chaudet. Voir Chloé Chaudet, *Écritures de l'engagement par temps de mondialisation*, *op. cit.*

¹⁰⁶⁴ Bruno Blanckeman, « L'écrivain impliqué », *op. cit.*

¹⁰⁶⁵ *Ibid.*, p. 72-73.

définit l'état d'une relation où l'écrivain, un parmi d'autres dans une société responsable de ses évolutions, interpelle ses semblables sur des travers ou des dysfonctionnements, des orientations aléatoires ou des dérives potentielles, sans chercher à se dédouaner lui-même – ni procureur stigmatisant la décadence de ses pairs, ni avocat plaidant la cause des opprimés¹⁰⁶⁶.

Au-delà de cette diversité des formes et des pratiques d'écriture, ces romans se distinguent avant tout par la place qu'ils assignent à l'écrivain :

La porosité de l'écriture et la corruptibilité de l'écrivain par rapport aux sujets abordés me semblent déterminantes pour penser ce phénomène d'implication, qui se distingue ainsi de l'effet de surplomb et de la posture d'inaltérabilité légitimant naguère le droit d'ingérence de l'écrivain engagé, droit dans ses mots comme dans ses poses. Où commence le tort, qu'est-ce que la faute, comment penser le crime, écrire suffit-il à s'en exempter ? Les connotations judiciaires et morales du terme d'*implication* résonnent davantage avec le principe d'incertitude accompagnant le geste d'écrire que celles, en armes et à l'assaut, de la notion d'*engagement*, même si ce principe d'incertitude n'exclut pas une dynamique de la résolution, une volonté de mettre à jour, de tirer au clair, de comprendre, de faire sens et agir par le trouble sur les consciences¹⁰⁶⁷.

Bruno Blanckeman souligne justement plusieurs dimensions importantes de cette notion pour notre sujet : la teneur juridique et morale du terme « implication », l'incertitude qu'implique l'effort de « donner sens » à des phénomènes complexes dans la forme « provisoire » d'un récit ouvert à la pluralité des significations, et enfin la dynamique d'« immersion » que suppose le geste d'implication, porteur d'une possibilité de « corruption ». C'est justement parce qu'elle met en jeu les notions de « corruptibilité » et d'« incertitude » sur le plan moral que la notion d'implication nous semble pertinente pour l'étude des œuvres autofictives du corpus. L'implication est renoncement au surplomb, à l'extériorité : elle engage une éthique de l'attention, de la proximité, et implique aussi un risque.

¹⁰⁶⁶ Bruno Blanckeman, « De l'écrivain engagé à l'écrivain impliqué », dans Catherine Brun et Alain Schaffner (dir.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées (XX^e-XXI^e siècles)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2015, p. 168. On remarque que la notion d'implication est à l'œuvre dans l'écriture de Lolita Bosch, qui donne à son texte cette fonction d'interpellation de la communauté, et s'insère elle-même dans le « nous » dont elle dénonce la passivité et l'ignorance.

¹⁰⁶⁷ Bruno Blanckeman, « L'écrivain impliqué », *op. cit.*, p. 71-72.

Parler d'implication n'exclut pas de parler « d'engagement », ni d'opposer ces deux notions, à condition de préciser la signification du deuxième terme. Il existerait en effet un mode contemporain de l'engagement qui serait lié, pour Emmanuel Bouju, à l'ambition d'une « transcription fictionnelle de l'histoire » où se lient de façon étroite la question de la forme et celle de la responsabilité. La construction de ce mode contemporain de l'engagement serait d'abord liée à un processus d'« historicisation » de la fiction. Emmanuel Bouju définit le roman « historique » comme « la fiction d'un témoignage oculaire, portée par une voix singulière et pourvue d'une autorité propre¹⁰⁶⁸ », ou plus précisément comme pratique fictionnelle passant par une « fiction d'énonciation biographique ou autobiographique qui actualise radicalement le temps historique – tout en affichant avec son objet une distance (plus ou moins ironique) par l'ostentation du dispositif narratif¹⁰⁶⁹. » L'« historicisation » de la fiction n'est pourtant que l'un des modes permettant l'instauration de cette forme d'autorité littéraire « complexe et ambiguë¹⁰⁷⁰ » qui intéresse Emmanuel Bouju. Cette autorité s'établit à partir d'une « figuration textuelle du mouvement par lequel l'écrivain, depuis une position initialement « désengagée », vient à s'exposer au monde en assumant un jugement d'autorité sur son histoire¹⁰⁷¹. » À partir de là se définit une rhétorique contemporaine de l'engagement comme articulation singulière entre « modèle éthique » et « modèle esthétique » :

Je vois là, dans cette architecture narrative, plusieurs des traits susceptibles de définir une rhétorique, au sens large, de l'engagement littéraire contemporain : l'enchâssement spéculaire de la réalité et de sa désignation fictionnelle, [...] l'inscription autobiographique cryptée et ironique, la démystification réciproque de la littérature et de l'histoire, la figuration du lecteur en héritier (et « liquidateur ») de l'œuvre inachevée¹⁰⁷².

Les romans de Siti et de Rascón Banda, où s'affiche l'ambition d'une « transcription du social », au sens de saisie d'un état contemporain du monde dans lequel les structures de pouvoir se dispersent et se reconfigurent, nous semblent répondre en partie à ces modèles. L'importance

¹⁰⁶⁸ Emmanuel Bouju, « Note sur l'historicisation de la fiction », *loc. cit.*

¹⁰⁶⁹ *Ibid.*

¹⁰⁷⁰ Emmanuel Bouju, « Forme et responsabilité. Rhétorique et éthique de l'engagement littéraire contemporain », *loc. cit.*, p. 9.

¹⁰⁷¹ *Ibid.*

¹⁰⁷² *Ibid.*, p. 21-22.

du moment historique saisi par ces romanciers – la « frontérisation » du narcotraffic, pour reprendre l'expression de Diana Palaversich¹⁰⁷³, les conséquences de la crise financière de 2008 et la reconfiguration des rapports entre État, mafia et institutions bancaires dans l'Italie berlusconienne chez Siti – nous permet de dire que la fiction, dans ces récits, s'efforce de faire aboutir un témoignage sur l'histoire présente ; cette dimension est soulignée par la variété des commentaires dénonçant la fin d'une époque et l'entrée dans une ère d'incertitude. Quant à l'enchâssement de la réalité et de la fiction permis par la mise en abyme de l'écriture, et quant à la figuration de soi comme témoin – quoique partial et impliqué – ces procédés inscrivent nos romans dans l'orbite de la fiction « istorique », ici appliquée à l'exploration d'un présent en pleine transformation.

2.2. La figuration d'auteur comme lieu de problématisation de l'implication

La figure de l'écrivain sous contrat, que nous avons commentée en deuxième partie et qui soulève des questions de transmission, de vérité et de fidélité narrative, était l'exemple le plus saillant d'un renoncement à la position de surplomb caractéristique de l'engagement. Dans ce cadre, la mise en scène de la figure d'écrivain dans l'autofiction permettait aux auteurs de déployer une réflexion méta-narrative sur les questions de témoignage et de transmission. Là n'est pas, cependant, la seule manière de figurer la « compromission » de l'auteur. En 1994, *La Vierge des tueurs*¹⁰⁷⁴ de l'écrivain colombien Fernando Vallejo avait préfiguré cette réflexion de façon éclatante dans un roman faussement autobiographique qui interrogeait de façon provoquante le rapport de l'intellectuel-écrivain latino-américain à de nouvelles violences urbaines, permises par l'explosion du trafic de drogues et des règlements de compte dans un contexte de guerre ouverte entre l'État et le cartel de Pablo Escobar. Le roman met en scène un *alter ego* de l'auteur nommé Fernando Vallejo. Ce dernier, de retour dans sa Medellín natale, tombe passionnément amoureux d'un sicaire de seize ans qu'il accompagne dans ses expéditions meurtrières. Entre adoration pour son tueur, d'une très grande beauté, et rage contre l'état actuel de la société colombienne, le

¹⁰⁷³ Diana Palaversich, *op. cit.*, p. 47.

¹⁰⁷⁴ Fernando Vallejo, *La Vierge des tueurs*, traduit par Michel Bibard, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Livre de Poche », 1999

narrateur profère des diatribes d'une violence inouïe contre son pays et surtout ses pauvres, dont il prône même l'élimination physique et la stérilisation. On sait que Vallejo a poursuivi hors des frontières du texte ce jeu de brouillage entre l'auteur fictif et l'auteur réel, en assumant en public les opinions exagérément réactionnaires qui étaient celles de son personnage¹⁰⁷⁵. C'est parce que la vision du monde portée par le texte est assumée, en apparence, par l'écrivain, qu'elle conduit le lecteur à s'interroger sur la crédibilité du discours et de la figure de l'auteur. Par ce moyen, Vallejo mettait en crise la position morale de l'intellectuel colombien face à la montée du narcotrafic. Les auteurs de notre corpus procèdent de manière quelque peu différente : l'homonymie entre l'auteur et le personnage d'écrivain permet de mettre en jeu l'identité réelle de l'écrivain dans la fiction, en faisant porter au personnage la responsabilité d'actions et de propos qui peuvent paraître déplacés ou scandaleux. Ici, comme l'écrit Sylvie Ducas, « [l]'identité auctoriale est affaire de pose autant que de désir, elle est imposture et "esbroufe", mais on la revendique, entre miracle et mirage, dans l'hésitation suspendue d'un "peut-être"¹⁰⁷⁶. »

Les analyses qui suivent s'inspirent des travaux de Charline Pluvinet sur les procédés d'autoreprésentation de l'auteur dans la fiction contemporaine¹⁰⁷⁷. Les « jeu[x] de reflet¹⁰⁷⁸ » entre réalité et fiction mis en place par le biais de l'autofiction et les effets de référentialité et de fictionnalité qui en découlent enclenchent un jeu identitaire entre l'auteur réel et sa représentation

¹⁰⁷⁵ « La virulence dans le langage et le ton de diatribe furieuse avec lesquels le narrateur de *La Vierge des tueurs* attaque le lecteur dans l'espace du roman sont incarnés dans la figure d'un personnage. Mais que se passe-t-il quand l'auteur lui-même se présente publiquement comme ce personnage ? Transformé en figure publique, Vallejo a revendiqué ce ton de haine permanente, de misogynie rampante, d'exaltation violente dans un environnement traversé de toutes parts par la violence. » [*La virulencia en el lenguaje y el tono de diatriba enfurecida con los que el narrador de La Virgen de los sicarios ataca al lector dentro del espacio de la novela están encarnados en la figura de un personaje. Pero, ¿qué sucede cuando el autor mismo se presenta públicamente como este personaje? Convertido en figura pública, Vallejo ha asumido este tono de odio permanente, de misoginia rampante, de exaltación violenta en un ambiente atravesado en todas sus instancias por la violencia*]. Erna von der Walde, « La novela de sicarios y la violencia en Colombia », *Iberoamericana*, vol. 1, n° 3, 2001, p. 38.

¹⁰⁷⁶ Sylvie Ducas, « Ethos et fable auctoriale dans les autofictions contemporaines ou comment s'inventer écrivain », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, Université de Tel-Aviv, octobre 2009, paragr. 27. En ligne : <http://journals.openedition.org/aad/669>, consulté le 23 mai 2020.

¹⁰⁷⁷ Charline Pluvinet, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰⁷⁸ *Ibid.*

dans la fiction, en même temps qu'ils permettent une « mise à l'épreuve » de l'autorité de l'auteur sur son œuvre :

[L]'auteur réel s'invente un homologue par lequel sont transposées dans le récit les relations de l'auteur avec le monde littéraire et avec sa création. Cet auteur déplacé dans la fiction permet de ce fait de suivre au plus près, de l'intérieur, l'interrogation des auteurs réels sur leur propre statut : l'écriture fictionnelle crée un décalage grâce auquel ils peuvent se confronter aux représentations de l'auteur que la critique littéraire et la société leur présentent tout en nous entraînant à leur suite dans une réflexion exigeante sur la littérature et ses enjeux à travers la littérature elle-même¹⁰⁷⁹.

Cette mise à l'épreuve, montre encore Charline Pluvinet, est particulièrement visible dans les fictions qui mettent en scène des représentations négatives de l'auteur, dans lesquelles celui-ci disparaît ou est taxé d'infamie. Les figures d'artiste étudiées en deuxième partie – l'écrivain-témoin impliqué dans l'histoire, et l'artiste sous contrat – fonctionnent précisément comme instance fictionnelle de problématisation de l'autorité¹⁰⁸⁰ dont nous approfondissons les enjeux dans cette section. La construction d'une image de l'auteur, qui s'efface, se renie et parfois se dénigre dans son discours, nous semble une autre caractéristique essentielle des récits de crime organisé dans notre corpus. Les développements que Charline Pluvinet consacre à la question de « l'infamie de l'auteur¹⁰⁸¹ » dans la fiction contemporaine mettent ainsi en évidence les rapports complexes que les personnages d'auteurs, représentés sous un jour négatif, entretiennent avec la *fama*, soit leur renommée et leur réputation.

Cette inscription de l'auteur dans la fiction se double d'une problématique sociale : systématiquement, les auteurs de notre corpus viennent de milieux lettrés, et l'intrigue

¹⁰⁷⁹ Les autofictions du corpus – *La Contagion*, *Résister ne sert à rien* et *Contrabando* se prêtent à une confusion des instances qui constituent la figure d'auteur : celles de la personne réelle derrière le texte, de la figure auctoriale imaginaire qui se constitue dans le champ littéraire, et l'image de l'auteur qui se construit dans la fiction, pour reprendre la typologie proposée par Dominique Maingueneau. Voir Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2004, 262 p., cité par Charline Pluvinet, *op. cit.*, p. 217-218.

¹⁰⁸⁰ « c'est l'autorité de l'auteur qui est mise en jeu dans le récit, et, par là même, l'autorité réelle de celui qui a écrit le texte afin d'en retrouver une forme possible : une autorité seconde par rapport à son ancienne primauté, que seule la fiction peut désormais préserver. [...] l'équation de l'auteur s'établit dans la fiction et se reflète secondairement dans la réalité. » Charline Pluvinet, *op. cit.*, p. 16.

¹⁰⁸¹ *Ibid.*, p. 185.

du roman problématise cette rencontre de l'individu lettré avec un milieu criminel. Siti a exercé le métier d'enseignant-chercheur en littérature à l'Université de Pise et à l'Université de l'Aquila avant d'obtenir une grande reconnaissance critique avec son monumental premier roman *École de nu*. Herrera enseigne la littérature à l'Université de Tulane, à la Nouvelle-Orléans. Rascón Banda, issu du village de Santa Rosa où son père exerçait la fonction de juge de paix, était un homme de lettres à la formation d'avocat, membre de l'*Academia mexicana de la lengua*. L'écart entre le statut social de l'écrivain, dramaturge reconnu évoluant dans les cercles cultivés de la capitale, et sa communauté d'origine est un axe thématique important de *Contrabando*. C'est aussi le cas de *La Contagion*, avec la présence incongrue du « Professeur » qui s'invite dans sa propre fable pour cohabiter avec les *borgatari* de son livre avant de se dévoiler lui-même comme l'auteur dans le dernier tiers du roman. Le choix de représenter les marges sociales et géographiques du Mexique et d'Italie, dominée par les trafics et l'économie criminelle, met donc en jeu la rencontre de l'homme de lettres avec ces marges criminalisées affectées par une violence sociale et économique omniprésente.

Dans *Résister ne sert à rien* et *Contrabando*, en particulier, l'illustration de ces problématiques passe par la représentation de personnages d'écrivains que l'implication dans une communauté affectée par la violence confronte à des impasses d'ordre politique, moral et esthétique. La façon dont l'écrivain affronte ces problèmes, les évite ou les surmonte, est une dimension forte de l'intrigue : la peinture des milieux criminels s'avère indissociable de la figuration des moyens par lesquels l'auteur en prend connaissance et des manières dont il choisit d'en faire l'objet de son écriture. C'est la figuration de l'auteur qui permet de circonscrire la dimension éthique d'une littérature rejetant les modalités de l'engagement au premier degré, sans se résoudre pour autant à quitter le monde dont elle parle, pour définir autrement l'exercice de sa responsabilité en littérature. La figure artistique, qui se confond avec la figure auctoriale dans *Résister ne sert à rien* et *Contrabando*, constitue donc un pôle thématique important des œuvres du corpus, au sein desquelles se nouent des enjeux politiques et éthiques très complexes. Il nous reste alors à préciser comment cette position éthique de l'écrivain se redéfinit dans les textes, à travers un dispositif métatextuel mettant en jeu la figure de l'auteur. Nous verrons ainsi comment l'écrivain devient

lui-même l'objet de cette observation, à proprement parler une enquête où, comme dans *Œdipe*, celui qui mène les recherches est en même temps le coupable qui s'ignore, et l'objet d'un examen de conscience. Et cela détermine à la fois la structure, l'organisation, la nature

et l'identité des personnages, la composition et l'amorce du dénouement. [...] A chaque page, elle [cette position éthique] positionne le créateur [...] au centre des conflits, en fait sa matière, et dans les dernières pages le met face à ses responsabilités [...] ¹⁰⁸².

Les auteurs font le choix de penser la responsabilité à partir d'une position auctoriale problématique sur le plan textuel et ambiguë sur le plan moral. Par ce moyen, ils font l'autocritique de leur propre condition d'intellectuels confrontés à la marginalité et la violence. On peut d'emblée remarquer que le problème de la position auctoriale se reflète souvent, dans le récit, par la question de la place qu'occupe le narrateur ou la figure d'écrivain dans le microcosme social dont il rend compte. Il n'y figure pas seulement comme un observateur invisible, circulant à son gré sans être aperçu, comme dans *Gomorra*. Il peut en revanche occuper la position d'un hôte ou d'un parasite, comme le « Professeur » de *La Contagion*, le narrateur de *Contrabando*, ou bien encore le chanteur des *Travaux du Royaume*. Certes, aucun personnage d'écrivain n'est à proprement parler impliqué dans des activités criminelles. Cependant, ces récits posent souvent la question de la proximité, voire de la complicité, de l'écrivain avec l'organisation criminelle, comme on l'a vu dans la deuxième partie. Par ce moyen, ces romans interrogent le rapport entre l'écriture et l'erreur, la honte, et la faute, sans que leurs auteurs ne se réclament d'aucune « légalité » transcendante – sinon des convictions intimes et fragiles qu'ils développent à l'épreuve de l'écriture.

2.3. Figurations d'auteur et scénarios auctoriaux dans la fiction

Les masques de l'écrivain dans les deux Contrabando

Dans *Contrabando*, le journal du narrateur à Santa Rosa est aussi une chronique de l'écriture : la scène de l'écriture se donne à voir dans les passages réflexifs où l'auteur se décrit dans l'obscurité de sa chambre dans la maison familiale de Santa Rosa. L'écriture est représentée dans une grande proximité spatiale et temporelle avec la violence, mais elle ne se déploie réellement que dans un espace confiné à l'abri de la tourmente du dehors. Lorsqu'il arrive à Santa Rosa, la confiance du narrateur de *Contrabando* en l'immunité que lui confère son statut d'intellectuel venu

¹⁰⁸² Caroline Lepage, Elvire Gomez-Vidal Bernard et Graciela Villanueva, *op. cit.*, p. 118-119.

de la capitale est de courte durée. Au début du récit, lorsqu'il est confronté à un barrage militaire, l'auteur peut encore faire valoir auprès des soldats ses relations haut placées :

Parfois, la défense la plus innocente et la plus ingénue fait son effet. Je suis écrivain. Je vais chez moi à Santa Rosa. Je vis à Mexico. J'écris dans la revue *Proceso*. Je dénoncerai tout. Et Dieu merci. Ils ont jeté les papiers sur le siège et nous ont laissé passer¹⁰⁸³. (*Contrabando*, 11)

Cependant, les pages suivantes remettent en question la problématique de l'immunité que confère à l'écrivain sa notoriété en tant qu'artiste et des garanties que sa famille peut lui assurer quant à sa protection. Au début du deuxième chapitre, Damiana Caraveo, seule survivante d'un assaut armé où sa famille a trouvé la mort, et recueillie par le père du narrateur dans sa voiture, se méprend sur l'identité du narrateur, qu'elle prend pour un « narco » ou un policier.

Et toi, tu es un narco ? m'a-t-elle demandé. Je lui ai répondu que non. Alors tu es un flic, a-t-elle affirmé catégoriquement. J'ai protesté : pourquoi ? C'est que tu as la même figure qu'eux, a-t-elle répondu. Et tu vis de quoi, alors ? Je suis écrivain. Ah, rien que ça, un écrivain. Eh bien fais un corrido sur ce qui m'est arrivé, pour que le monde le sache. Je ne fais pas de corridos. Quel dommage, a-t-elle dit, comme tu es écrivain, je l'avais pensé¹⁰⁸⁴. (*Contrabando*, 12)

Damiana demande alors à l'écrivain qu'il compose un *corrido*, c'est-à-dire une chanson populaire, pour que le monde apprenne la tragédie qui lui est arrivée. L'écrivain, dramaturge et écrivain de fiction, répond qu'il ne peut pas honorer cette commande parce qu'il ne « fai[t] pas de corridos ». Cet échange enclenche une réflexion sur le rôle de l'écrivain et le rapport qu'il entretient avec sa propre communauté. Comme l'indique Diana Palaversich,

L'insistance [de Damiana] à faire raconter son histoire, c'est-à-dire à la faire reproduire dans un autre langage par une personne compétente en la matière – un écrivain, un journaliste ou un compositeur de corridos – témoigne d'un besoin individuel et, par conséquent, collectif de comprendre et de traiter par la narration l'expérience violente et traumatisante qui la submerge, elle et les autres personnages du roman.

¹⁰⁸³ « *A veces, la defensa más inocente e ingenua tiene su efecto. Soy escritor. Voy a mi casa en Santa Rosa. Vivo en México. Escribo en Proceso. Denunciaré todo. Y santo remedio. Aventaron los papeles sobre el asiento y nos dejaron ir.* »

¹⁰⁸⁴ « *Y tú, ¿eres narco?, me preguntó. Le contesté que no. Entonces eres judicial, afirmó con seguridad. ¿Por qué?, le reclamé. Es que miras igual que ellos, respondió. ¿Y de qué vives, entonces? Soy escritor. Ah, mira nomás, escritor. Pues haz un corrido de lo que me pasó, para que el mundo lo sepa. Yo no hago corridos. Qué lástima, dijo, como eres escritor, lo pensé.* »

C'est dans le contexte de cette relation entre l'intellectuel privilégié et ses compatriotes démunis, les protagonistes de son roman, que *Contrabando* met à nu l'une des questions clés liées à la représentation des thèmes liés au narcotrafic dans la littérature mexicaine contemporaine : la question de la position éthique – c'est-à-dire la responsabilité personnelle et l'engagement moral – de l'écrivain par rapport au matériau qu'il raconte et au moment historique dans lequel il vit¹⁰⁸⁵.

La tournure que prend cet échange est très différente dans le roman et dans la pièce de théâtre, qui porte le même titre et dont l'écriture est contemporaine à celle du roman. La comparaison entre les deux œuvres s'avère utile pour comprendre l'évolution de la réflexion de Rascon Banda sur le rôle de l'écrivain. Contrairement au récit romanesque, où la projection fictionnalisée de l'auteur conserve des traits autobiographiques qui appartiennent à Rascón Banda, et où l'énonciation à la première personne permet l'identification du lecteur au point de vue de ce dernier, dans la pièce de théâtre cette figure d'artiste se trouve objectivée par la représentation et son anonymat l'élève au rang d'abstraction. Lorsque Damiana apprend que le mystérieux nouvel arrivant à Santa Rosa est un écrivain, elle essaie de convaincre celui-ci de rapporter le massacre de Yepachi dans « [son] journal » [*tu periódico*], pour que l'opinion publique soit au courant et « qu'on [lui] rende justice¹⁰⁸⁶ » [*Para que se me haga justicia*]. Opposant l'écriture journalistique à l'écriture littéraire, l'Écrivain rétorque qu'il n'est pas « journaliste » mais « poète », et que pour cette raison il ne saurait employer son art à une écriture de commande. Son travail, ajoute-t-il, n'est pas de dénoncer mais « d'invent[er] des mondes et des personnages », d'« expliquer le véritable sens de la vie¹⁰⁸⁷ », et de « [t]ranscender la réalité¹⁰⁸⁸ ». Soupçonné par Damiana d'être un délateur, un « judas », il affirme que la littérature poursuit des fins qui ne sont

¹⁰⁸⁵ « Her [Damiana] insistence that her story be told, that is, recast in a different language by someone who is a capable storyteller—a writer, journalist, or a narcocorridista—speaks of an individual and, consequently, collective need to understand and process through narration the violent and traumatic experience that overwhelms her and other characters in the novel. It is through this context of the relationship between the privileged intellectual and his disempowered paisanos, the protagonists of his novel, that *Contrabando* lays bare one of the key issues related to the representation of narco topics in contemporary Mexican literature: the question of the ethical position—that is, the personal responsibility and moral commitment—of the writer in relation to the material he/she narrates and the historical moment in which he/she lives. » Diana Palaversich, « *Contrabando*, a Masterpiece of the Mexican Narconovela », *Review: Literature and the Arts of the Americas*, vol. 47, n° 1, p. 31.

¹⁰⁸⁶ Víctor Hugo Rascón Banda, *Víctor Hugo Rascón Banda: Teatro*, Mexico D.F., Siglo XXI, 2004, p. 212.

¹⁰⁸⁷ « inventamos mundos y personajes » ; « explicar el verdadero sentido de la vida ». *Ibid.*

¹⁰⁸⁸ « Transcender la realidad. » *Ibid.*

pas politiques : « La poésie ne change pas les choses et ne renverse pas les autorités¹⁰⁸⁹ ». L'Écrivain ne cache pas, d'ailleurs, que sa pratique littéraire est fondamentalement égotiste : « J'écris des poèmes pour extraire mes démons intérieurs. [...] Je veux dire que les poètes créent leurs propres univers.¹⁰⁹⁰ »

Cette conception idéaliste de la littérature est d'autant plus troublante qu'au moment où l'Écrivain parle, la scène théâtrale résonne des bruits de la violence politique et sociale à Santa Rosa, que ce soit à travers les messages inquiétants transmis par le poste de radio ou dans les *narcocorridos* qui résonnent dans la rue. Comment interpréter ces protestations de repli et de désengagement au milieu du tumulte de la violence ? Commentaire acerbe sur l'impuissance de l'art, proclamation d'autonomie, dénonciation de l'aveuglement des intellectuels ? L'impossibilité de trancher découle de l'incertitude dont Rascón Banda entoure son personnage d'Écrivain. La fin de la pièce suggère en effet que ses déclarations étaient en partie mensongères, et que la présence de l'écrivain sur les lieux de la violence obéissait à un but intéressé, qui demeurera mystérieux. De plus, contrairement à ce qui se passe dans le roman, le personnage de l'Écrivain est revêtu d'une aura menaçante. Comme le remarque Damiana, il est armé d'un pistolet et, comme l'indiquent certaines répliques conservées dans la transposition romanesque et les didascalies, il a aussi l'apparence d'un « narco » ou d'un *judicial*. La défiance est d'ailleurs réciproque : contrairement à ce qui se passe dans le roman, dans la pièce de théâtre, l'Écrivain n'accorde pas un crédit immédiat au récit de Damiana. Il questionne d'abord l'insignifiance de son récit : « À qui cela importe, ce qui s'est passé à Yepachi¹⁰⁹¹ ? » Surtout, il relève les contradictions et les incohérences qu'il croit percevoir dans le récit de Damiana, et réclame un surplus de précisions : « C'est normal que votre époux soit resté dormir dans ce ranch ? [...] Pourquoi ? Bon... laissez tomber¹⁰⁹². »

Au moment d'être assassiné par un soldat à la fin de la pièce, l'Écrivain laisse tomber un magnétophone qu'il avait clandestinement dissimulé dans ses vêtements, avec lequel il enregistrait

¹⁰⁸⁹ « *La poesía no cambia las cosas ni tumba a las autoridades.* » *Ibid.*

¹⁰⁹⁰ « *Escribo poemas para sacar mis demonios internos. [...] Quiero decir que los poetas crean sus propios universos.* » *Ibid.*

¹⁰⁹¹ « *A quién le importa lo que pasó en el Yepachi ?* » *Ibid.*

¹⁰⁹² « *¿Es normal que su esposo se hubiera quedado a dormir en ese rancho? [...] ¿por qué? Bueno... déjelo.* » *Ibid.*, p. 219.

depuis le début tous les autres personnages à leur insu¹⁰⁹³. Ce dévoilement *in extremis* jette une lumière très différente sur l'échange précédent avec Damiana Caraveo. C'est d'ailleurs la voix de cette dernière, enregistrée sur le magnétophone, qui dit le dernier mot de la pièce : « De quel côté es-tu ?¹⁰⁹⁴ » Cette mise en scène de l'écrivain comme espion nous semble l'occasion d'une problématisation du rôle de l'écrivain vis-à-vis de la violence qui frappe les régions du nord du Mexique. La fin brutale du personnage, qui coïncide avec celle de la pièce, suspend l'achèvement de son sens. Non seulement la mort de l'Écrivain rend impossible la résolution de l'intrigue, **mais** surtout, cette figure est parée de masques qui brouillent son identité. Grâce au reflet inquiétant que lui renvoie son personnage, Rascón Banda ausculte, non sans un sens aigu de l'ironie, sa propre position d'écrivain et d'intellectuel confronté à la violence et à l'opacité qui entourent le narcotrafic dans sa région natale. Vouée à la mort dans le chaos du narcotrafic et de la répression armée, la figure d'écrivain interrogée par Rascón Banda dans sa pièce ne peut être rachetée ni par un quelconque « engagement » auprès des victimes, ni par la poursuite de l'art pour l'art. Plongée dans le tumulte des événements et défamiliarisée par son déguisement et son comportement étrange, cette figure acquiert une ambiguïté que la représentation théâtrale refuse de clore.

Si la pièce de théâtre représente un écrivain menaçant, en porte-à-faux par rapport à sa communauté d'origine, le roman atténue cette ambivalence sans pour autant l'effacer entièrement. Comme l'a montré Sophie Esch, dans le roman la figure d'écrivain est d'abord pensée en fonction de ses limites et de la « position d'ambiguïté » [*position of ambiguity*] qu'elle occupe à l'égard de la communauté de Santa Rosa : « [L]'écrivain de fiction ne semble pas à sa place, et l'on ne fait pas confiance à sa capacité de relater la violence des montagnes du Chihuahua¹⁰⁹⁵. » Si le narrateur est bien « innocent », au double sens de « non coupable » de délit et d' « ignorant » des réalités de sa communauté natale¹⁰⁹⁶, il devient évident qu'il ne bénéficie, dans cette dernière, d'aucun privilège ni d'aucune immunité protectrice. Il découvre d'abord que

¹⁰⁹³ On retrouve le magnétophone dans le chapitre « *O tu, o yo* » du roman *Contrabando*. Chaque fois, on constate une insistance sur le caractère ambigu de ce dispositif d'enregistrement clandestin. S'il permet de dévoiler une vérité, le magnétophone est aussi un outil d'espionnage, utilisé pour piéger l'autre et le perdre.

¹⁰⁹⁴ Víctor Hugo Rascón Banda, *Víctor Hugo Rascón Banda: Teatro, op. cit.*, p. 231.

¹⁰⁹⁵ « *the fiction writer appears as somewhat out of place, not trusted to be able to relate the violence of Chihuahua's mountains.* » Sophie Esch, « In the Crossfire: Rascón Banda's "Contrabando" and the "Narcotext" Debate in Mexico », *Latin American Perspectives*, vol. 41, n° 2, traduit par Richard Stoller, 2014, p. 162-163.

¹⁰⁹⁶ Florence Olivier, « Chronique, fiction, roman de non-fiction », *loc. cit.*, p. 27.

les membres de sa propre famille, à commencer par Julián, sont suspectés de tractations avec les narcotrafiquants. Il se rend aussi compte que personne au village ne peut se porter garant de sa sécurité. Il apprend ainsi de sa mère qu'il court le risque de disparaître comme son cousin Julián, et se fait même tirer dessus à deux reprises pendant son séjour. D'autre part, sa célébrité le rend insouciant des risques que sans le vouloir, il fait courir à ses proches. C'est ce que lui reproche notamment son oncle, en l'accusant d'avoir, par sa simple venue dans le village, attiré l'attention des *narcos* et des policiers sur sa famille :

L'enlèvement de Julián, dit mon oncle en me serrant le bras, a à voir avec toi et avec ces papiers, [...] tu es l'unique raison pour laquelle mon fils a disparu. Mais putain, pourquoi fallait-il que tu viennes foutre la merde chez nous, alors qu'on vivait ici en paix¹⁰⁹⁷.
(*Contrabando*, 108)

Ici, le projet d'une appropriation littéraire du monde trouble et violent du narcotrafic entraîne un conflit entre l'écrivain et sa famille : si l'oncle a raison, alors l'écrivain, bien malgré lui, a précipité sans le vouloir une catastrophe familiale. C'est le rayonnement médiatique de l'écrivain qui a attiré une publicité malheureuse sur son village et conduit Julián à recevoir des lettres de menaces puis à être enlevé. Cette version n'est toutefois jamais accréditée par ce récit, puisque comme on le sait, rien ne vient éclaircir les causes de l'enlèvement de Julián. Cette scène vient néanmoins poser la question de la transitivité de l'écriture, en interrogeant l'impact concret qu'elle peut avoir sur des personnes vivantes.

C'est ainsi qu'entre l'impossibilité où se trouve Hugo de rendre justice à Damiana en écrivant un *corrido* et la mise en cause de son propre rôle dans la disparition de Julián, Rascón Banda esquisse une réflexion sur sa propre responsabilité, qu'il relie peu à peu à des questions de forme. Comme l'indique F. Olivier, l'enjeu central de ce roman est

la recherche d'un genre littéraire qui puisse rendre compte de cette réalité naguère familière où toute apparence a cessé d'être fiable et où des voisins de toujours, voire des membres d'une même famille, ne peuvent se porter garants de la conduite et des actes d'aucun d'entre eux¹⁰⁹⁸.

¹⁰⁹⁷ « *El secuestro de Julián, dijo mi tío apretándome un brazo, tiene que ver contigo y con estos papeles, [...] tu eres la única causa de que mi hijo este desaparecido. Por qué fregados tuviste que venir a chingarnos, si aquí estábamos en paz.* »

¹⁰⁹⁸ Florence Olivier, « Chronique, fiction, roman de non-fiction », *loc. cit.*, p. 25.

Un peu à l'image du narrateur de *La Contagion* qui se compare, à la fin de son roman, à un renard effaçant ses traces avec sa propre queue (*Contagion*, 327), l'auteur de *Contrabando* orchestre son propre effacement au sein de l'œuvre : d'abord auditeur silencieux des histoires particulières de Jacinta, Conrada et Damiana, il se présente à la fin du roman comme un « greffier » [*escribano*], croque-note et compilateur des récits des autres. La toute dernière image de l'auteur que nous apercevons est d'ailleurs celle d'un copiste, Hugo devant recopier à la machine les paroles des *corridos* qu'il entend à la radio pour les besoins de la pièce *Guerrero Negro* :

Il ne me reste qu'à taper à la machine les paroles des *corridos* que j'écoute, car pour la production de *Guerrero Negro*, m'a dit le directeur, il faut au moins vingt et un *corridos* de contrebande¹⁰⁹⁹. (*Contrabando*, 211)

Là où l'Écrivain de la pièce figurait en espion enregistrant les autres à son insu, le narrateur du roman apprend à assumer une position de retrait, plus discrète, grâce à laquelle il peut écouter les récits de sa communauté et « la racont[er] sans la juger¹¹⁰⁰ ». La représentation de l'auteur dans la fiction semble correspondre à un désir de se situer au même niveau que les réalités racontées, quoique sans nier la position dominante qu'il occupe *de facto* en tant qu'intellectuel venu de la capitale. On peut voir dans cette mise en scène le désir de ne pas s'extraire soi-même de « l'équation¹¹⁰¹ » qui fait de l'identité de l'auteur un enjeu esthétique et éthique central du récit. Ce qui est rendu au jugement du lecteur, ce sont alors moins les « formes de vie » qui coexistent avec la délinquance, que la position que l'écrivain aura su assumer par rapport à elles.

Quant à la valeur de son écriture, elle semble s'appuyer, comme l'écrit E. Bouju, « sur le soutien de la littérature elle-même, sur cette force affranchie des circonstances et de la nécessité qu'est l'engagement de l'écriture, et sur l'incertitude de lecture et de la réception de l'œuvre¹¹⁰². » C'est ce que semble indiquer l'excipit du roman, qui annonce l'imminence de la

¹⁰⁹⁹ « *Sólo me falta pasar a máquina la letra de los corridos que estoy oyendo, porque para el montaje de Guerrero Negro se necesitan, me dijo el director, cuando menos veintiún corridos de contrabando.* »

¹¹⁰⁰ Florence Olivier, « Chronique, fiction, roman de non-fiction », *loc. cit.*, p. 27.

¹¹⁰¹ Nous reprenons l'expression de Charline Pluvinet, « l'équation de l'auteur ». Voir Charline Pluvinet, *op. cit.*, p. 7.

¹¹⁰² Emmanuel Bouju, « Forme et responsabilité. Rhétorique et éthique de l'engagement littéraire contemporain », *loc. cit.*, p. 19.

première représentation théâtrale de la pièce « Guerrero Negro »¹¹⁰³. Si la toute fin du roman laisse le lecteur incertain du destin des personnages, elle place son narrateur dans l'espérance d'un succès possible de sa pièce de théâtre. Peut-être s'agit-il là une manière toute personnelle de relever le défi lancé par Damiana Caraveo à l'auteur au début du roman : « alors fais un corrido sur ce qui m'est arrivé, afin que le monde le sache¹¹⁰⁴. » (*Contrabando*, 11) Ce n'est pas un *corrido* que compose l'auteur, mais une forme littéraire dérivée de celui-ci, que le roman laisse en attente du jugement du public.

Contre l'engagement, une rhétorique de l'ambiguïté : Walter Siti

La critique italienne et française a souligné que la présence du narrateur-écrivain se fait de plus en plus discrète dans la production littéraire de Siti, à mesure que l'auteur abandonne l'autofiction pour explorer les voies du roman à la troisième personne¹¹⁰⁵. Pourtant, dans *Résister ne sert à rien* et dans *La Contagion*, la présence de l'auteur, aussi bien au niveau diégétique que sur le plan de l'énonciation, s'avère thématiquement et structurellement signifiante, même si elle s'avère plus complexe à analyser que dans *Contrabando*. Dans *La Contagion*, la figure de l'auteur est d'abord présente derrière le masque fictionnel d'un protagoniste (« le Professeur ») dont l'identité avec le « je » de l'énonciation est dévoilée dans la troisième partie du récit. L'auteur intervient d'abord dans les deux romans comme personnage du récit, mais sous un jour peu flatteur. Dans *La Contagion*, il fournit de la cocaïne à Marcello, précipitant sa déchéance physique. Dans *Résister ne sert à rien*, il sert d'intermédiaire à Tommaso auprès de la maîtresse de celui-ci, l'écrivaine Edith, pour l'avertir que son père court le danger d'être attaqué par la mafia s'il s'obstine à refuser de conclure une opération immobilière rentable. L'auteur n'est donc pas un

¹¹⁰³ On aura toutefois noté que le retour à la scène théâtrale ne s'accompagne pas d'une idéalisation du théâtre comme art authentiquement engagé. Une bonne partie de l'excipit de *Contrabando* est consacrée aux épuisantes mondanités du milieu théâtral, entre recherche de financements, tractations avec des acteurs aux *ego* dilatés et aux emplois du temps incompatibles, et négociations avec les producteurs et les metteurs en scène. La volonté du producteur de transformer *Guerrero Negro* en superproduction dont la mise en scène doit avoir lieu dans un nouveau centre artistique inauguré dans le quartier très huppé de la Zona Rosa, sème le doute en fin d'ouvrage même si ces choix de mise en scène ne sont pas commentés par le narrateur.

¹¹⁰⁴ « Pues haz un corrido de lo que me pasó, para que el mundo sepa. »

¹¹⁰⁵ Comme l'auteur l'indique lui-même dans la postface de son dernier roman, *Au Feu de Dieu*, la présence de Walter Siti est presque complètement effacée dans cette dernière histoire. Ce roman représente une étape décisive dans un itinéraire personnel d'affranchissement de l'autofiction.

personnage neutre : parfois capable de lâcheté, de mesquinerie ou de cruauté, il témoigne aussi sa compassion aux criminels dont il relate l'histoire, comme à Tommaso après l'aveu du viol de la jeune adolescente Isa, offerte au *trader* par son propre père à Tommaso en échange du concours de celui-ci dans une transaction financière¹¹⁰⁶. Pour reprendre une expression de Charline Pluvinet, ici « l'auteur réel se laisse reconnaître dans la fiction au cœur d'une mise en scène de l'infamie de son personnage¹¹⁰⁷. » En avouant à Tommaso que le fait de travailler pour la mafia le rend encore plus intéressant, le narrateur confesse son intérêt pour la transgression¹¹⁰⁸.

La présence de l'auteur se manifeste également au niveau de l'énonciation. L'auteur surgit sur le devant de la scène, se présente comme l'instance organisatrice du récit et commente la construction même du roman que nous lisons : « Ce que vous venez de lire est une nouvelle que j'ai publiée dans la revue *Nuovi Argomenti* » (*Contagion*, 26), annonce-t-il par exemple au début du deuxième chapitre de *La Contagion*, annulant l'effet de réalité du récit qui précédait. Il intervient de la même manière à la fin pour avouer que l'un des épisodes essentiels du roman – la mort de Marcello, blessé à la tête après une chute – n'était qu'une invention, une manière de liquider le culturiste dans la fiction pour se venger d'avoir été quitté pour une femme. De cette manière, l'auteur assouvit dans la fiction un fantasme impossible à satisfaire dans la réalité : « Je rêvais d'être le dernier et qu'il meure après avoir fait l'amour avec moi. » (*Contagion*, 265), tout en reconnaissant l'impuissance de la fiction à combler cette frustration. Le roman se termine avec l'image du « Professeur » errant entre les immeubles et notant les histoires de la *borgata*, dans une phrase où ce personnage est assimilé à un rôdeur et peut-être un voyeur : « Un vieux obèse, pull rouge taché de chocolat et baskets, rôde dans les *borgate* et note des histoires. » (*Contagion*, 325)

Nous sommes ici très loin des modèles d'exemplarité mis en exergue dans *Gomorra* et *Campos de amapola*, puisque l'auteur met en avant une voie qui semble inacceptable sur le plan moral : si « résister ne sert à rien », pourquoi ce désir de céder à ses obsessions ? Pour Siti, seule

¹¹⁰⁶ La séquence avec la jeune Isa clôt une boucle narrative et théorique qui a pour thème principal la marchandisation des corps et leur réduction à une monnaie d'échange, et qui avait été ouverte par l'essai liminaire : « La perception de la prostitution ».

¹¹⁰⁷ Charline Pluvinet, *op. cit.*, p. 266.

¹¹⁰⁸ « – Tu es en train de me dire que tu es soutenu, ou carrément que tu fais partie d'une association criminelle ? – Cela te ferait horreur ? – Si tu ne m'avais pas déjà jugé, tu ne serais pas allé aussi loin... il est évident qu'un aveu de ce genre te rend à mes yeux seulement plus intéressant... » (*Résister*, 211)

la compromission de l'écrivain avec son objet, au risque de l'assimilation et de la complicité, semble pouvoir autoriser l'auteur à prendre la parole sur ces sujets. L'implication fictionnalisée de l'auteur auprès des habitants de la *borgata*, dans *La Contagion*, et auprès des membres d'une organisation criminelle dans *Résister ne sert à rien*, coïncide avec le projet de renoncer à une position de surplomb intellectuel et moral¹¹⁰⁹. Comme l'écrit S. Cucchi dans sa propre thèse sur Siti, « c'est parce qu'il [l'auteur-narrateur] ressent directement les effets de l'homologation et de la marchandisation qu'il s'estime en position légitime de les dénoncer, microbe parmi les microbes, à travers l'écriture¹¹¹⁰. » Pour rendre compte des dérives de la société occidentale, l'auteur « ne peut plus rester intact, comme à la verticale de l'aliénation – il doit s'inoculer le monde¹¹¹¹ ».

Résister ne sert à rien est aussi rythmé par les interventions de l'auteur, qui disparaît de la scène au début du récit pour s'effacer derrière la narration omnisciente à la troisième personne. Le troisième *incipit* du récit figure ainsi l'auteur en véritable prologue de théâtre antique sur le point de s'effacer pour devenir « narrateur omniscient », dans un discours ambigu qui affirme à la fois la démiurgie du narrateur, doté d'une fonction de régie, et son rôle ancillaire vis-à-vis du sujet raconté, « un pitre au service des choses » (*Résister*, 49). Ce narrateur décide pourtant d'intervenir quelques chapitres plus loin, dans un moment où sa relation avec Tommaso entre dans une crise. L'auteur réapparaît sur le devant de la scène pour sauver son roman :

Allô ? C'est l'auteur qui parle... Je sais, j'avais promis de ne plus me présenter à l'avant-scène – de ne plus donner à voir ma personne mais d'obéir avec une sobriété fidèle aux règles du narrateur omniscient, intégrant les informations et les inventant quand elles me manqueraient. Le vraisemblable est une verte prairie où l'on ne risque ni procès ni accusations d'exhibitionnisme ou de mauvaises manières ; mais maintenant, c'est la nature même de mon mandat qui est en jeu, le commettant menace de révoquer la mission et ce en attaquant à la

¹¹⁰⁹ Très tôt dans l'œuvre autofictive, ce renoncement était annoncé de façon programmatique, comme le montre l'*incipit* de *Troppi Paradisi* : « Je m'appelle Walter Siti, comme tout le monde. Champion de médiocrité. » [*Mi chiamo Walter Siti, come tutti. Campione di mediocrità.*] Walter Siti, *Troppi paradisi*, *op. cit.*, p. 2.

¹¹¹⁰ Silvia Cucchi, « Le désir et l'impossible. Les formes du dualisme dans l'œuvre romanesque de Walter Siti », Thèse de doctorat en études italiennes, sous la direction de Maria Pia de Paulis-Dalembert et Massimo Fusillo, Paris, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2019, f. 200.

¹¹¹¹ Comme l'écrit Martin Rueff qui reprend textuellement une expression employée dans *La Contagion*. Martin Rueff, « Walter Siti, ou l'Italie à rebrousse-poil », *Critique*, vol. n° 867-868, n° 8, Minuit, septembre 2019, p. 659.

racine les motivations et le sens de l'écriture – j'interviens par légitime défense, angoissé par la possibilité que le projet s'ensable. (*Résister*, 154)

Véritable *deus ex machina*, le narrateur intervient pour relancer l'histoire, par crainte que son projet narratif ne « s'enlise », Tommaso lui ayant dit qu'il ne désirait plus continuer à lui raconter sa vie. La fiction progresse au rythme des redéfinitions incessantes du pacte de lecture (reportage ? essai ? autofiction ? autobiographie ?) et au gré des mouvements de l'auteur sur la scène d'énonciation. Chaque nouvelle apparition de l'auteur met en crise le statut référentiel des épisodes racontés, dont on ne sait guère plus s'ils sont fictifs ou s'ils se sont réellement produits. La fiction interroge constamment le statut des personnages, tantôt créatures de papier contrôlées par l'auteur qui manipule leurs destins à sa guise, tantôt personnes réelles venant réclamer à l'auteur des droits sur leur histoire, comme Mauro dans un *post-scriptum* à *La Contagion* publié en 2017¹¹¹². Aussi les nombreuses interventions d'auteur s'apparentent-elles à la figure de la métalepse, puisqu'elles sont l'occasion d'un transfert d'un niveau de fiction à un autre. L'auteur apparaît à la fois comme personnage du récit autobiographique et comme instance démiurgique, capable de modifier les faits à sa guise, de tuer ses personnages, comme Marcello, ou bien de les sauver en leur réservant un *happy ending*, comme à Gabry et Tommaso dans *Résister ne sert à rien*.

Siti construit également sa propre *persona* d'auteur au miroir d'autres personnages qui lui servent d'interlocuteurs, comme Tommaso dans *Résister ne sert à rien* et Mauro dans *La Contagion*. Bien que situés à deux pôles opposés de la hiérarchie mafieuse – l'un est *trader*, l'autre simple prête-nom pour des affaires immobilières illégales – tous deux traversent une grave crise provoquée par l'incompatibilité entre leurs affiliations criminelles et leurs aspirations à l'autonomie et au succès. Tous deux font aussi l'expérience d'une sujétion à un pouvoir qui les dépasse : Tommaso est menacé par la mafia, qui ne tolère pas les libertés qu'il a prises avec le père d'Edith, et Mauro, dénoncé et emprisonné, retourne dans le giron du clan mafieux lorsqu'il est envoyé en prison : « haut les cœurs, lui recommande-t-il [...] Ce ne sont pas ses mots à lui, Mauro le comprend immédiatement : c'est le code de bonnes manières du clan, l'omertà nécessaire pour s'en sortir à bon compte. » (*Contagion*, 260). Disposant de grands talents et de ressources, mais enchaînés à l'organisation criminelle qui les emploie, Tommaso et Mauro peuvent ainsi devenir, dans le discours du narrateur, des « prototypes » d'une condition postmoderne qui obsède

¹¹¹² Walter Siti, *Il contagio*, Milano, Rizzoli, coll. « BUR Contemporanea », 2021, p. 366.

l'auteur et qui est le véritable objet de ses récits. Et au miroir de ces personnages auxquels Siti emprunte la matière de leur histoire, il nous semble avec E. Bouju que « [c]'est l'auteur qui se campe lui-même en figure du “débiteur- accro”, figure-type du réalisme capitaliste selon Mark Fisher : une proie des sociétés de contrôle – avec délégation au réseau mafieux¹¹¹³. »

C'est pourquoi, dans *Résister ne sert à rien*, Tommaso ne figure pas uniquement dans la fiction comme créature de papier, mais comme « alter ego » et « part maudite » de l'écrivain¹¹¹⁴. Cette dimension transparait de façon évidente au début du roman, dans des parallélismes appuyés entre l'écriture littéraire et la finance. Parce qu'ils spéculent sur le « possible » au détriment du « réel » et qu'ils touchent tous deux à un objet immatériel, évanescents, l'écrivain et le spéculateur partagent le même délire d'omnipotence :

Nous bavardons de tout, moi de mon travail, lui du sien :

– Kafka le disait et c'est vrai... la littérature est le salariat pour le service du diable.

– Tu ne dois pas forcément posséder une marchandise pour la vendre... tu peux vendre aussi de l'argent qui n'existe pas, qui pour l'instant n'est qu'un trou...

– Vous aussi vous privilégiez le possible aux dépens du réel... vous donnez du souffle à l'infini, vous n'êtes pas seulement le compteur Geiger de la volonté de puissance. (*Résister*, 45)

Ce parallèle est encore plus clair à la fin du roman, lorsque Walter révèle à Tommaso le rôle que celui-ci jouera dans son roman : celui d'une projection de l'auteur dans la fiction, un « cascadeur » assumant à sa place les risques inhérents à l'exploration des connexions mafieuses, mais aussi celui d'un « prototype » lui permettant d'expérimenter, par procuration, les métamorphoses de l'individu postmoderne : « peut-être es-tu mon cascadeur, celui qui exécute les scènes dangereuses... un prototype de la mutation... ou peut-être, plus en profondeur, es-tu mon vengeur... » (*Résister*, 292)

Cette sophistication métafictionnelle détonne, en apparence, avec l'ambition documentaire d'une enquête sur les milieux où s'exerce l'empreinte du crime organisé. C'est que la dénonciation n'est pas le premier souci de Siti : celui-ci construit d'ailleurs sa propre poétique romanesque par opposition à certaine conception de « l'engagement » qu'il récuse.

¹¹¹³ Emmanuel Bouju, « Survie mode d'emploi », *loc. cit.*, p. 766.

¹¹¹⁴ Emmanuel Bouju, « Le *Credit Crunch* de la démocratie », *op. cit.*, p. 93.

Cette critique de « l'engagement » [*impegno*] s'élabore parallèlement dans la fiction et dans des écrits théoriques. Dans une série d'essais et d'articles rassemblés dans l'ouvrage *Contro l'impegno*¹¹¹⁵, Siti s'inquiète des simplifications idéologiques qui découleraient de « la littérature [conçue] comme militantisme civil ou comme un des instruments de ce militantisme¹¹¹⁶ ». Si écrire ne consiste qu'à lutter contre le mal, alors on n'écrirait qu'une littérature réduite à des slogans et des mots d'ordre, faite pour toucher le plus de monde possible. Siti déplore que la valeur des textes se mesure à un seul critère : celui de leur impact sur le public et de l'ampleur de leur circulation¹¹¹⁷. L'auteur considère que l'activisme, dans la société du spectacle, est une marchandise fongible dans le marché des biens culturels : « un texte qui veut vraiment « faire du bien » [...] doit pouvoir être résumé en une *idée*, ou (alternative de loin préférable) en une série d'*inputs*.¹¹¹⁸ » Siti dénonce donc la façon dont une certaine conception contemporaine de l'engagement abdique ce qui fait la valeur proprement littéraire d'un texte : l'ambiguïté, la profondeur et la polysémie. En effet, « l'objectif majeur de la littérature », défend l'auteur de *Résister ne sert à rien* dans un autre article,

n'est pas le témoignage mais l'aventure cognitive. Et il ne s'agit pas d'un problème de « pureté » mais presque du contraire, d'ambiguïté : seule la littérature, parmi les divers usages du langage [qui existent], peut affirmer quelque chose et le nier en même temps ; parce que notre psychisme est ambigu, notre corps est ambigu – les ambiguïtés levées peuvent conduire à des résultats contre-productifs, à des discussions stériles. [...] L'ambiguïté, l'épaisseur, la polysémie font émerger ce qu'on ne sait pas encore, c'est pourquoi la littérature ne peut pas se prêter à faire le porte-voix de ce [des causes] qu'on croit déjà justes¹¹¹⁹.

¹¹¹⁵ Cet essai paru en 2021 se compose d'articles parus dans diverses publications, pour certains traduits en français. Quand la traduction française existe, c'est à celle-ci que nous ferons référence. Walter Siti, *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, op. cit.

¹¹¹⁶ Walter Siti, « Le temps de la becquée », *loc. cit.*, p. 671-672.

¹¹¹⁷ « Dans cette perspective, l'engagement risque de ressembler un peu trop au même mot lu en anglais : l'« *engagement rate* » désigne, en termes de *marketing*, le coefficient qui permet de calculer l'efficacité d'une *fan page* (les *likes* + les commentaires + les partages divisés par le total des fans en un jour). » *Ibid.*, p. 676.

¹¹¹⁸ Walter Siti, « Le temps de la becquée », *loc. cit.*

¹¹¹⁹ Walter Siti, « Preghiere esaudite. Saviano e l'abdicazione della letteratura », *Le parole e le cose*, 2 octobre 2019. En ligne : <http://www.leparoleelecose.it/?p=36624>, consulté le 02 octobre 2022.

Dans les romans de Siti, la sophistication du dispositif fictionnel, l'incertitude qui entoure l'axiologie du narrateur, correspondent à cette éthique de l'ambiguïté : comme il le dit lui-même dans un entretien avec Martin Rueff, c'est « l'épaisseur du sens », et non « l'efficacité » qu'il recherche¹¹²⁰. L'une des cibles de cette critique est précisément Roberto Saviano, même si ce n'est pas tant son œuvre *Gomorra* qui est visée que la conception de la littérature publiquement défendue par Saviano dans ses interventions publiques ultérieures. Il semble en effet à Siti que « Saviano répudie la profondeur polysémique de l'écriture au bénéfice de l'efficacité immédiate, du choc politico-journalistique, de la gifle en plein visage, de la *révélation des noms*¹¹²¹ ». Siti reproche à Saviano de ne concevoir la littérature que comme le support de messages d'intérêt public, dont la valeur résiderait dans l'unanimité qu'ils suscitent :

[L]'art n'est plus conçu aujourd'hui comme un filtre susceptible de retenir l'essentiel de la chronique et de la rendre plus complexe en la mélangeant avec ce qui ne relève pas de la chronique, mais comme un haut-parleur qui fournit à la chronique un potentiel supérieur de diffusion et de mémorisation (« pour ne pas oublier » pourrait être une formule écrite sur le frontispice d'une grande partie de la littérature d'aujourd'hui)¹¹²².

Enfin, l'argumentation de Siti, en défense des vertus cognitives et morales de l'ambiguïté¹¹²³ dénonce les effets pervers d'une littérature assertive, engagée en faveur de causes consensuelles sous prétexte de défense du bien commun : « N'a-t-on pas affaire à des pratiques qui s'opposent superficiellement au système pour lui apporter en réalité leur soutien substantiel¹¹²⁴ ? » s'interroge l'auteur dans un essai paru en français pour la revue *Critique*. L'auteur a ici en tête des pratiques textuelles qui, par leur simplicité, leur fragmentation et leur diffusion à

¹¹²⁰ Martin Rueff, « Walter Siti : "J'aime la littérature parce que je peux en constater tous les jours l'impuissance" », *Critique*, vol. 867-868, n° 8-9, Paris, Minuit, 2019, p. 684-693.

¹¹²¹ « Saviano ripudia la profondità polisemica della scrittura a favore dell'efficacia immediata, dello shock cronachistico-politico, dello 'sbattere in faccia', del fare i nomi. » Walter Siti, « Preghiere esaudite », *loc. cit.*

¹¹²² Walter Siti, « Le temps de la becquée », *loc. cit.*, p. 673.

¹¹²³ « L'ambiguïté, la profondeur et la polysémie font ressortir ce que nous ne savons pas encore ; c'est pourquoi la littérature ne peut servir de haut-parleur à des convictions que nous croyons déjà être justes. C'est pourquoi accorder de l'importance au style n'est pas une désertion - toutes les batailles ne se livrent pas avec un fusil et un casque. » [*L'ambiguità, lo spessore, la polisemia fanno emergere quel che non si sa ancora; per questo la letteratura non può prestarsi a fare da altoparlante a quel che già si crede giusto. La si umilia, così; per questo dare importanza allo stile non è diserzione – non tutte le battaglie si combattono con fucile ed elmetto.*] Walter Siti, « Preghiere esaudite », *loc. cit.*

¹¹²⁴ Walter Siti, « Le temps de la becquée », *loc. cit.*, p. 683.

grande échelle, ne mobilisent pas – du moins pas autant que les œuvres littéraires – les capacités d’attention et les facultés interprétatives de leurs lecteurs.

Cette position ne correspond en rien à une posture d’isolement par rapport à la sphère sociale ou à une revendication de purisme esthétique. Bien que Siti s’exprime « contre l’engagement » en défense de sa propre conception de la littérature comme lieu d’épaississement du sens et d’approfondissement de l’ambiguïté, son souci principal demeure celui de la *responsabilité* vis-à-vis des conséquences (culturelles, sociales, politiques) qui découlent des choix esthétiques et formels :

[T]out se passe comme si les textes, renonçant à la cohérence entre les niveaux et à l’indivisibilité générale, renonçaient à être responsables d’eux-mêmes – se montrant éternellement « ouverts » ; atteints d’un nomadisme pérenne dans une connexion horizontale toujours plus rapide, ils visent davantage une fascination momentanée que les conséquences culturelles (et en un sens large, politiques) de leurs choix formels¹¹²⁵.

Or, en invoquant ainsi la responsabilité de la forme, peut-être est-ce toujours sur le mode de l’engagement que Siti conçoit son écriture, même si ce terme « d’engagement » ne renvoie ici ni à la conception sartrienne, ni à l’« *impegno* » éthico-politique tel que le conçoit Saviano, ni à la notion élargie de l’engagement selon Chloé Chaudet, liée à une rhétorique de la contestation et à l’expression d’un contenu politique. Derrière le pari d’une écriture qui ne propose pas de voie de sortie aux processus qu’elle dénonce, il faudrait plutôt lire la leçon d’Adorno dans *Notes sur la littérature* :

Présenter sans protester la régression universelle, c’est protester contre un état du monde qui obéit à la loi de la régression avec tant de servilité qu’elle ne dispose plus à proprement parler d’un autre concept qui puisse lui être opposé [...] Jouer avec des éléments de la réalité sans les copier comme dans un miroir, sans prendre aucune position, en trouvant son bonheur dans la liberté de ne pas obéir aux ordres, est bien plus dénonciateur que de prendre officiellement le parti de dénoncer¹¹²⁶.

¹¹²⁵ Walter Siti, « Le temps de la becquée », *loc. cit.*

¹¹²⁶ Theodor W. Adorno, *Notes sur la littérature*, traduit par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2009, p. 209.

A la place, Siti se propose de devenir le salarié d'un *trader* mafieux pour sauvegarder sa demeure croulante. Cette *persona* d'auteur aux prises avec le problème moral que pose sa complicité (au double sens affectif et légal) avec Tommaso devient paradoxalement, l'illustration fictionnelle d'une solution permettant de remédier aux apories de l'engagement social. On peut interpréter cette mise en scène comme l'allégorie d'une certaine condition contemporaine de l'écrivain dans la cité, de la fragilité de son discours et de la précarité de son statut, en même temps qu'une problématisation des modes de l'engagement et de l'implication.

La réflexion sur l'engagement social de l'écrivain s'enclenche dès les premières lignes de *Résister ne sert à rien* : sommé par son éditeur de trancher avec sa matière habituelle et l'égoïsme caractéristique de l'autofiction – « tu as recommencé à écrire un livre pour pédés » (*Résister*, 20), lui reproche sans guère de détours l'éditeur et écrivain Antonio Franchini – le narrateur autofictif se lance dans un projet de roman social sur le sort des migrants en Italie. Mais après quelques tentatives auprès d'une association, le projet fait long feu car l'auteur ne se sent pas légitime à le poursuivre. La position de l'écrivain est rapportée à celle du « voyeur », au terme d'une réflexion qui soulève le problème moral du droit de l'écrivain à s'emparer de réalités aussi complexes et actuelles.

[U]ne histoire chaste et bien intentionnée était lentement en train de prendre forme, mais la honte de me sentir indigne me retenait. [...] Ils n'ont pas besoin d'un voyeur qui leur vole leur vie pour se parer de leur plumage. (*Résister*, 21).

C'est bien un scrupule éthique qui retient le narrateur : celui-ci refuse d'écrire une œuvre qui le parerait d'un certain crédit social à partir d'une mise en spectacle de la misère des autres. La question que pose en filigrane *Résister ne sert à rien* – comme *Contrabando*, par ailleurs – est aussi celle du gain, aussi bien matériel que symbolique, que peut tirer l'écrivain lorsqu'il exploite des matières politiques et sociales sensibles¹¹²⁷. On comprend mieux l'enjeu éthique de ces œuvres : leurs auteurs refusent d'exploiter la marge sociale en tirant profit de sa mise en spectacle, mais s'interrogent aussi sur leur propre statut, entre précarité financière et privilège symbolique. Le

¹¹²⁷ Cette question du gain pécunier et symbolique à partir de l'exploitation littéraire des marges fait aussi partie, pour reprendre une expression de Marie-Jeanne Zenetti dans son article éponyme, des « angles morts de l'enquête ». Marie-Jeanne Zenetti pointe, avec cette expression, le risque pour l'enquêteur « d'utiliser » l'altérité sociale dont il prétend « rendre compte ». C'est en réaction à ce risque que le récit d'enquête peut se faire réflexif, conscient de ses propres apories. Voir Marie-Jeanne Zenetti, « Les angles morts de l'enquête », *loc. cit.*

prologue manqué de *Résister ne sert à rien* prépare la rencontre décisive qui lance le roman. C'est lorsqu'il rencontre Tommaso dans une soirée de la *jet-set* romaine que le narrateur tire les leçons de l'échec de sa première entreprise : « Je voulais me convertir, résister à ma pente mauvaise » (*Résister*, 21). Mais « résister » à son obsession pour le sexe et l'argent, soit aux addictions qui nourrissent la société du spectacle et l'économie criminelle, « ne sert à rien ». Ce que le narrateur met en scène comme l'échec d'une « conversion » à la vertu sert aussi à dénoncer un type d'engagement social qui, pour reprendre ses termes, « humilie la fonction spécifique de la littérature comme instrument d'un type particulier de connaissance “intégrée”¹¹²⁸ ».

Cette représentation de l'écrivain s'oppose à plusieurs figures confrontées au crime organisé, souvent des figures féminines appartenant à la bourgeoisie intellectuelle. La première est le personnage d'Édith, une romancière ratée qui devient la maîtresse de Tommaso vers le milieu de *Résister ne sert à rien*. Le point de vue disqualifiant du narrateur, empreint de misogynie, construit immédiatement le personnage d'Edith comme repoussoir : « mais allez, une femme écrivain ? Va savoir pourquoi j'ai déjà débandé... » (*Résister*, 157) Edith est aussi la porte-parole d'un discours idéologique sur l'utilité sociale de la littérature que Siti récuse. Dans le dialogue suivant, qui a lieu pendant un rapport sexuel, Édith parle à Tommaso du roman qu'elle est en train de proposer aux maisons d'édition :

– On ne peut pas trahir la vérité, surtout dans l'urgence actuelle, la littérature plutôt qu'entre belle ou laide, parce que ça, ça ne dépend pas de toi, ça se divise entre utile et inutile... Avec les mots, tu peux améliorer les choses, ne serait-ce que de très peu, chacun de nous doit jouer son rôle, moi les mots ne me viennent pas peut-être pas de manière retentissante mais je sais avoir la bonne position...

– Tu ne peux pas en changer un instant, de position ? Relève-toi.

Sexe à basse intensité et sans fantasmes, sans l'éclat de l'or et de l'apnée, sans miroirs ni rhabdomanciens ; vu mon pouvoir d'achat, est-ce que ça a un sens de me laisser aimer par une marchandise aussi médiocre ? » (*Résister*, 180)

Le discours d'Édith accumule des truismes sur « l'urgence » politique et sociale et l'« utilité » de la littérature. Les devoirs de l'écrivain, d'après Édith, sont subordonnés à des finalités extérieures à la littérature, comme la « vérité » ou la justice sociale (« tu peux améliorer les choses »). Mais dans l'intrigue, la « position » que cherche la romancière vis-à-vis de son sujet

¹¹²⁸ Martin Rueff, « Walter Siti », *loc. cit.*, p. 691.

devient dans le discours de Tommaso une position sexuelle mieux à même de satisfaire l'envie du jeune homme, que ce discours assomme. Cette équivoque crée un parallèle comique entre le « sexe à basse intensité » pratiqué par Édith et la littérature que Siti dénonce à travers elle : « sans miroirs », c'est-à-dire sans jeux réflexifs, et « [sans] rabadomanciens » c'est-à-dire sans profondeurs cachées que le lecteur doit élucider. Cette littérature ne serait en somme pour Siti qu'une marchandise bon marché, superficielle et sans secrets, destinée à une consommation sans jouissance.

Bien que Tommaso fréquente Édith dans le but d'accéder à une reconnaissance sociale qui lui a été refusée dans sa jeunesse, et aussi parce qu'il aspire, plus secrètement, à une normalité qu'incarne la romancière, son mépris paraît sans fard lorsqu'il l'accompagne à des réceptions littéraires : « elle n'écrit pas parce qu'elle a quelque chose à dire, mais pour appartenir à un club. Si elle savait à quel point elle ressemble à ces rotariennes qu'elle déteste. » (*Résister*, 183). La naïveté politique et morale d'Edith ressort encore lorsque Tommaso lui avoue que son métier consiste à spéculer sur la faillite des entreprises, et qu'elle répond : « J'ai toujours pensé que la littérature n'a pas tous les droits, qu'elle est au service de la vie et non pas le contraire... je crois qu'il devrait en être de même pour la finance » (*Résister*, 195). Symboliquement, la dernière apparition d'Edith survient au *Teatro Valle*, un lieu emblématique des luttes de certains milieux culturels engagés à gauche contre les politiques d'austérité du gouvernement italien. Walter est chargé par Tommaso d'avertir Edith d'un danger menaçant son père, qui possède un terrain convoité par la mafia pour réaliser une complexe opération immobilière. *In extremis*, l'ultime révolte d'Edith, qui rompt avec Tommaso, paraît rendre au personnage une dignité que la satire avait jusqu'ici écornée. Mais les valeurs du milieu culturel auquel elle appartient sont fortement disqualifiées, comme le montre, à la fin du chapitre, l'apparition d' « une espèce de clown [qui] fait le v avec les doigts, joues et sourcils emplâtrés de *glitter*, "*hasta la victoria siempre*". Comment donc ! Et la beauté sauvera le monde. » (*Résister*, 209) Siti redirige sa critique vers une certaine bourgeoisie intellectuelle préoccupée de justice sociale mais ignorante, inconsciente de sa propre participation aux systèmes de domination sociale et économique, tout en dénonçant les œillères d'une célébration de l'art engagé et l'insuffisante problématisation de ses formes et de ses enjeux.

On retrouve dans *La Contagion* le thème d'une rencontre amoureuse entre la « base » de la pyramide mafieuse – Mauro, entrepreneur au service d'une opaque structure criminelle à laquelle il sert de prête-nom – et l'élite culturelle issue du riche milieu entrepreneurial – Lucia, fille d'un

grand promoteur immobilier de Rome, qui ignore que Mauro participe à des manœuvres illégales. Tout au long du roman, le malentendu de classe grandit entre les personnages, comme le montre cet extrait qui transcrit les réflexions de Mauro sur le purisme idéologique des amis artistes de Lucia :

Ils ont une opinion sur tout, et toujours argumentée et tranchée à faire peur ; ils ont le cerveau comme une éponge qui absorbe, absorbe – ils lisent au lieu de vivre. Ils s’enflamment sur l’excision, l’adultère en Iran, mais dans la jungle du sexe, ils ont autant d’expérience qu’un schtroumpf. Tout par ouï-dire. Rentrées exceptionnelles, bouclier fiscal, crime organisé. N’importe qui fait figure de réactionnaire et de corrompu à côté d’eux. (*Contagion*, 229)

Quant à Lucia, la rencontre avec l’inframonde criminel que fréquente Mauro est l’occasion d’un malaise, particulièrement exacerbé lorsque ce dernier l’invite à une fête chez un délinquant assigné à résidence pour ses liens avec la camorra. Des questionnements l’assaillent sur sa propre relation avec Mauro et sur sa propre éthique, qu’elle pensait inébranlable : Lucia découvre qu’elle n’est pas Antigone, qu’aucune référence absolue ne peut lui permettre de juger Mauro. Les concepts philosophiques, les références littéraires et les platitudes morales sur la justice et le déterminisme social s’entremêlent dans le psycho-récit, sans que la jeune femme ne parvienne à une conclusion ferme :

Le problème linguistique que se pose Lucia actuellement concerne la marge d’inclusion réciproque des termes « légalité » et « légitimité ». Dans quelle mesure l’illégal peut-il être légitime ? Uniquement dans le cas où on déclare qu’une loi est injuste, mais qui peut le déclarer ? Une communauté ou un seul individu ? Antigone, certes, mais au nom d’une loi plus élevée. Quand elle profite des dividendes du consortium pour être généreuse avec Adele, l’amour peut-il justifier des rentrées de provenance douteuse ? Légales, mais peut-être injustes ? Mauro semble mieux armé qu’elle pour supporter ce genre d’hésitations : « faire de lui le bouc émissaire de ma conscience, l’envoyer à ma place sur les terres de la duplicité morale ». Lucia regrette tout de suite son cynisme : Mauro lui a décrit ces relations en termes d’amitié et il lui a assuré que l’amitié n’a jamais signifié connivence. Est-ce sa faute s’il n’a jamais pu avoir de meilleures fréquentations ? (*Contagion*, 235-236)

Les trajectoires d’Edith et de Lucia, qui échouent à comprendre Tommaso et Mauro et refusent de se laisser « contaminer », permettent à Siti de disqualifier une conscience politique et morale qui, se croyant protégée de la corruption, s’avère en fait incapable d’affronter l’ambiguïté du monde. Ces personnages offrent à l’écrivain des contre-modèles à partir desquels expérimenter

sa propre posture : céder à la contagion plutôt que la refuser, admettre la compromission avec des pratiques délinquantes, renoncer au confort des *a priori* moraux et politiques. Les certitudes cèdent ainsi le pas devant le doute, l'ambiguïté et la suspension du jugement. Ces personnages féminins peuvent avoir valeur d'avertissement à destination du lectorat empirique des romans de Siti, qui est précisément cette bourgeoisie du centre romain, comme l'indique Gianluigi Simonetti :

Ce n'est évidemment pas la *borgata* qui lira ce livre ; il s'adresse aux habitants du centre et c'est aussi d'eux, et de nous, qu'il parle : de notre arrogante tendance à nous croire à l'abri, de la fragilité de nos mécanismes d'autodéfense, des idées fausses que nous avons héritées¹¹²⁹.

La confrontation recherchée par le texte n'est donc pas avec le pouvoir, mais avec le lecteur, comme le prouvent la représentation critique d'un certain monde social et intellectuel, celui auquel appartient le lecteur empirique de Siti, et l'inscription dans la fiction d'une *persona* d'auteur peu soucieuse de paraître sous son meilleur jour. Ce personnage ne propose-t-il pas, en apparence, de céder aux forces apparemment insurmontables du capitalisme et de la mafia (« Résister ne sert à rien ») ? Le message du roman, formulé en creux par un titre lui-même teinté d'ironie à cause de la référence populaire qu'il évoque¹¹³⁰, est-il à prendre au pied de la lettre ? Il reste que d'après Siti, le délitement de la société liquide et les nouvelles configurations du pouvoir politique et économique ne permettent plus à la démocratie d'être « un poème de masse » (*Résister*, 262). La crédibilité des institutions qui prétendent lutter contre la corruption n'est pas plus soutenable que celle des messages bien intentionnés qui appellent à la résistance et à la lutte.

Un peu à la façon dont Sada fait mine de « jouer le jeu » du langage du pouvoir pour mieux le subvertir dans *El lenguaje del juego*, Siti affecte donc « l'assimilation » aux forces dominantes et son personnage endetté, sous contrat, cherche à ressembler aux sujets politiques assujettis dont il tente d'écrire l'histoire. S'injecter les bacilles de *La Contagion*, jouer le jeu de l'illégalité et des

¹¹²⁹ Gianluigi Simonetti, *loc. cit.*, p. 727. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-critique-2019-8-page-712.htm>, consulté le 06 juin 2022.

¹¹³⁰ « *Resistance is futile* » est le message que le Borg, dans la série *Star Trek*, envoie aux races qu'il s'apprête à assimiler en injectant des nano-robots dans le corps des individus pour les transformer en organismes cybernétiques connectés à cette entité. Bien que cette référence n'ait pas à notre connaissance été mentionnée par l'auteur, la référence implicite nous semble claire dans le titre de son roman et nous semble aussi convoquée dans la métaphore de la « contagion ». Siti ne raconte-t-il pas, du reste, l'assimilation de sa propre *persona* d'auteur aux dynamiques du capitalisme dans la « modernité liquide » ?

masques, assumer le cynisme et l'exhibitionnisme du monde qu'il dénonce, intégrer dans son roman les techniques de la communication de masse, mélanger – comme on le verra dans le prochain chapitre – langage populaire et références savantes : ces gestes peuvent être interprétés comme autant de facettes d'une même stratégie textuelle et narrative. Celle-ci consisterait à refuser le stéréotype de l'écrivain s'opposant au pouvoir grâce à la mise en scène d'une « doublure » fictionnelle, d'un prête-nom qui puisse prendre en charge les expériences-limites et assouvir les obsessions de l'auteur à sa place. L'entreprise de démystification de la littérature comme contre-pouvoir se résout en une mise à l'épreuve des pouvoirs réels de celle-ci, et le bilan qu'en dresse l'écrivain permet d'interroger en profondeur, mais sans les clarifier, les liens entre littérature et éthique. Par ce moyen,

Résister ne sert à rien compose ainsi la figure d'un engagement littéraire d'un type très particulier : à quel moment passe-t-on de la *compromission* de l'écrivain – conduit à servir de leurre et de faire-valoir à l'économie souterraine du hold-up financier – à l'*engagement* proprement dit (la com-pro-mission vertueuse, la mise en gage pour l'avenir, la « dette à l'égard de la vérité ») de celui qui fait voir, rend visibles, dénonce au fil de son récit la fausse monnaie et la violence bien réelle de cette économie¹¹³¹ ?

Pour conclure, à partir de réalités sociales très différentes, ce à quoi parviennent Siti et Rascón Banda serait à faire de l'implication sociale et politique une question véritablement poétique. Cette question est intégrée dans la construction du récit grâce à l'élaboration d'un dispositif autofictionnel complexe qui met en lumière les contradictions de l'écrivain en même temps qu'elle dévoile la forme d'une violence sociale, politique et économique indicible par d'autres moyens. Or, cette façon de concevoir « l'engagement » fait de ce dernier un geste qui s'expose consciemment « au risque de la méconnaissance et de l'inefficace¹¹³² », voire du malentendu – même si ce risque, reconnaissons-le, n'est assumé que dans la fiction, la réputation de l'écrivain réel préservant celui-ci d'être confondu avec sa *persona* fictionnelle. Il peut donc être difficile de mesurer les effets empiriques produits par cette mise en scène. Dans les dernières pages de *Résister ne sert à rien*, Walter envisage son dernier roman comme une offrande qu'il pourra donner à une certaine personne qui n'est pas nommée, afin de mettre à l'épreuve l'amour que

¹¹³¹ Emmanuel Bouju, *Épimodernes*, *op. cit.*, p. 172.

¹¹³² Emmanuel Bouju, « Forme et responsabilité. Rhétorique et éthique de l'engagement littéraire contemporain », *loc. cit.*, p. 23.

cette personne éprouve pour lui : « – Peut-être ai-je trouvé qui veut de mon sang... ce livre fonctionnera comme une preuve pour lui... pour voir s'il sera capable de m'aimer aussi comme ça... » (*Résister*, 293) L'identité du narrateur, qui se constitue au fil du texte à l'épreuve de la rencontre avec Tommaso, est ainsi suspendue au jugement validant ou disqualifiant d'un lecteur à venir. Mais la représentation des lieux comme les *borgate* et les *hedge funds* où s'invente, sur fond de spéculation mafieuse et de corruption, l'avenir d'une civilisation tout entière, ne sont-ils pas *in fine* un alibi pour parler encore de soi ? Dans ce jeu de « qui-perd-gagne », la dynamique négative qui fonde la représentation de l'auteur conduit toujours à une revendication paradoxale d'autorité.

3. Un poète dans la Ville : *Les Travaux du Royaume*

La fictionnalisation du narcotrafic dans *Les Travaux du Royaume* recentre, elle aussi, la réflexion sur les contradictions du sujet lettré face aux mutations de la violence contemporaine. La réflexion, construite au prisme de la fable, et non de l'autofiction, se concentre sur une autorité d'artiste perdue et reconquise au travers d'une initiation de l'artiste. S. Decante met en exergue l'importance des romans latino-américains parus ces dernières années, qui ont mis en scène des « narrateurs (des intellectuels, écrivains ou critiques littéraires) qui soutiennent des propos intenable¹¹³³ » au lieu de mettre l'indignation au service d'une dénonciation de la violence. Elle conclut que ces fictions « conduisent à penser le rôle de l'intellectuel dans la reconduction —ou non— de stéréotypes reproducteurs de violence¹¹³⁴. » Cette réflexion se retrouve au cœur de la fable de Herrera, centrée sur les rapports entre le chanteur et le monarque d'un Royaume qui se maintient par la violence et par le crime. Le chanteur est lui-même construit à la croisée de

¹¹³³ Stéphanie Decante, « Violence et pouvoir dans le roman hispano-américain actuel. Quarante ans après, un état des lieux », *op. cit.*, p. 13.

¹¹³⁴ *Ibid.* Les exemples sur lesquels s'appuie S. Decante sont *Nocturne du Chili*, de Roberto Bolaño, *Déraison* de Horacio Castellanos Moya, et *La Vierge des tueurs* de Fernando Vallejo, autofiction pleine d'ironie où le narrateur autofictif raconte sa passion pour un jeune sicaire de seize ans, qu'il accompagne dans ses expéditions meurtrières.

plusieurs références : l'une, réaliste et contemporaine, est celle du chanteur de corridos recruté au service des cartels ; l'autre, allégorique, est celle du poète de cour¹¹³⁵.

Comme dans *Résister ne sert à rien*, le personnage de Lobo se trouve lié à son commanditaire mafieux par la nécessité économique : il marchandise (avec joie) son art contre nourriture et protection. Herrera reflète la condition de l'intellectuel face à la violence au prisme d'un personnage doublement marginal, par sa pauvreté extrême et par sa pratique de l'art populaire du *corrido*. Dans la première partie du récit, Lobo veut utiliser son art pour terroriser ceux qui évoluent en dehors de la criminalité organisée, et en même temps entretenir leur fascination pour cet univers. L'office du chanteur de corridos consiste à « foutre la trouille » à son public, et à exhiber la « vérité » crue et âpre, du cartel :

Il faudrait les prendre par les cheveux et leur frotter énergiquement le visage contre cette vérité sale et âpre et puante et vraie, pour que la tentation les gagne à leur tour. Il faut les asseoir sur les aiguilles de ce soleil, il faut les noyer dans les scandales de ces nuits, il faut leur glisser notre chanson sous les ongles, il faut les déshabiller avec ces peaux. Il faut les tanner et leur donner des coups de bâton.

Ça leur fout une sacrée trouille d'entendre parler de ce mauvais rêve qui se fait payer en vies et en mots. [...] Ils voudraient n'entendre que le côté agréable de la chose, c'est vrai, mais ici les chansons n'attendent pas qu'on leur donne la permission, le *corrido* n'est pas un tableau pour faire joli sur un mur. C'est un nom et c'est une arme.

Veille à leur foutre la trouille, oui. (TR, 58 ?)

Cet extrait fait l'éloge d'une esthétisation du milieu criminel et d'une légitimation de la violence du cartel. Cet éloge est prononcé par un artiste convaincu, à ce moment du récit, de se trouver du côté des forts et des justes. Comme l'écrit F. Olivier, cet extrait révèle la volonté de Lobo de « violenter la bonne conscience timorée des gens de bien et non pas des “bons” – en l'occurrence, dans la confusion partielle qu'il doit à la dureté de son expérience sociale, les marginaux et les illégaux, dont les narcotrafiquants¹¹³⁶. » La maîtrise de l'art du *corrido* permet à Lobo de prendre sa revanche sur une société hypocrite qui l'a piétiné et humilié. Grâce au cartel,

¹¹³⁵ Cette dernière figure semble renvoyer au statut de l'intellectuel latino-américain face au pouvoir politique, si l'on tient compte de l'influence de l'essai d'Angel Rama sur la *ciudad letrada* et de l'intertextualité probable avec le conte de Rubén Darío, *Le Roi bourgeois*. Voir Gerardo Gómez Michel, *op. cit.*, p. 142.

¹¹³⁶ Florence Olivier, « Chronique, fiction, roman de non-fiction. Pouvoir et impouvoir de la fiction face au narcotrafic », *loc. cit.*, p. 29.

il peut défier la censure et la bonne conscience des « gens de bien », en faisant résonner à leurs oreilles le cauchemar dont ils se croient immunisés, et ce malgré les efforts de l'État pour le censurer :

La possibilité d'une commercialisation populaire cesse d'être pertinente : il [Lobo] composera pour ceux qui le nourrissent et ont besoin de sa voix pour chanter leurs louanges dans les rues tandis qu'une censure hypocrite, qui prétend limiter l'apologie du crime, empêche sa diffusion médiatique. C'est précisément cette censure – issue de la tension entre la conscience pratique, qui accorde une place prépondérante au narcotraffic, et la conscience officielle, qui le condamne – qui favorise l'ascension relative du jeune Lobo dans la “cour”¹¹³⁷.

Tant qu'il est au service du cartel, Lobo dénude l'hypocrisie d'une morale publique soi-disant respectable. Mais cette opportunité ne s'obtient qu'au prix de la servitude, l'Artiste étant lié au Roi par une reconnaissance éternelle qui le lie à lui pour toujours. Après l'effondrement du pouvoir royal, Lobo prend finalement conscience de sa propre liberté, en même temps que « l'immense fonds d'histoires des gens du commun, qui attendent d'être écrites et chantées à la Ville et non pas sous les ors mal acquis du Palais¹¹³⁸ ». De vitrine d'un monde criminel fantasmé, destiné au public bourgeois, le *corrido* devient instrument de transmission des expériences du commun pour les gens du commun. Le retour du chanteur à la Ville est bien porteur d'une interprétation éthique, sociale et anthropologique de la fonction du conteur, dont on verra dans le prochain chapitre les affinités avec la théorisation qu'en propose Walter Benjamin. La figure du chroniqueur et du chanteur de *corridos*, redéfinis dans le roman comme art populaire par excellence, nourrit une aspiration démocratique (parler pour tous au nom de tous), compatible avec une revendication d'autonomie de l'artiste. C'est ainsi qu'à partir de la mise en tension de deux modèles historiques, celui de l'artiste de cour et celui du « conteur » dans la Ville, Herrera propose un modèle original et dynamique « d'implication » de l'artiste dans la cité qu'il ne cessera d'approfondir dans ses romans suivants, dominés par les figures marginalisées faisant office de

¹¹³⁷ « La posibilidad de mercantilización popular deja de tener relevancia: compondrá para quien le da de comer y necesita su voz cantándole loas en las calles cuando una censura hipócrita, que se pretende límite ante la apología del crimen, clausura los ámbitos mediáticos. Justamente esa censura — surgida de la tensión entre la conciencia práctica, que le da un lugar preponderante al narcotráfico, y la conciencia oficial, que lo repudia— es lo que favorece el relativo ascenso del joven Lobo en “la corte ». Cecilia López-Badano, « Narconarrativas de compensaciones ficcionales (y condenas neoliberales): Trabajos del reino de Yuri Herrera; Perra brava de Orfa Alarcón », *Mitologías hoy*, n° 14, décembre 2016, p. 197.

¹¹³⁸ Florence Olivier, « Chronique, fiction, roman de non-fiction », *loc. cit.*, p. 29.

traductrice et d'intermédiaire. Cependant, il est difficile de savoir s'il faut voir dans cette « conversion » du personnage une fin heureuse, car l'autonomie de l'artiste ne peut être reconquise qu'au prix de l'arrachement à une condition servile qui lui assurait malgré tout sa subsistance. Lobo a-t-il définitivement conquis sa liberté ou celle-ci n'est-elle que provisoire, jusqu'à ce que la faim et la misère l'obligent à se mettre au service d'un nouveau maître ? En mettant en lumière les contradictions de ce personnage, Herrera esquisse les contours d'une éthique romanesque. Cette éthique consiste à présenter la lutte de l'art contre la servitude comme une lutte incertaine, menée depuis la marge de la fiction, « [s]ans prestige mais avec des réserves – la bibliothèque pour moyen du bord¹¹³⁹. »

Conclusion

Si la critique socio-politique emprunte dans nos textes des voies détournées, comme celles de l'humour et de l'allégorie, les œuvres abordées dans ce chapitre envisagent de différentes manières la question des devoirs de l'écrivain et des pouvoirs de l'écriture. L'importance que certains auteurs accordent à la figure de l'écrivain et/ou de l'artiste, dont ils interrogent les fonctions (greffier, chroniqueur, biographe, témoin, chanteur...), non sans afficher parfois un certain scepticisme vis-à-vis de sa légitimité, en atteste. La division des deux derniers chapitres recoupe grossièrement une distinction entre engagement *par* l'œuvre, où l'œuvre est pensée comme moyen d'agir sur le monde, et d'engagement *dans* l'œuvre, où le dédoublement de la figure de l'auteur dans celle de l'artiste permet d'éprouver la valeur de son propre geste d'écriture. Ces mises en scène de l'artiste en contexte de criminalité organisée déplacent dans la fiction la question du risque, centrale dans toute énonciation qui parle de mafia. Bien qu'ils ne minimisent pas les dangers réels assumés par les militants et journalistes qui enquêtent et qui témoignent sur le crime organisé, il est dans ces récits moins question des risques concrets encourus par les auteurs, que du risque éthique qu'implique la transposition de ces réalités sociales dans une œuvre d'art. La question du salaire de l'artiste en particulier, commune à *Résister ne sert à rien*, *Contrabando* et *Les Travaux du Royaume*, permet d'orienter les questionnements du lecteur dans la direction suivante : comment parler des problématiques criminelles sans « profiter » d'une

¹¹³⁹ Bruno Blanckeman, « L'écrivain impliqué », *op. cit.*, p. 81.

certaine manière des réalités dont on parle, sans exploiter les images de la violence et de la marge ? Que faire du profit, tant matériel et symbolique, qu'obtient l'écrivain à rapporter ces histoires de crime, de conspiration et de sang ?

C'est sans doute pour réfléchir à ces périls-là que nos auteurs délèguent à leur avatar fictionnel les risques de blessure, d'infamie et d'erreur inhérents à l'écriture des mondes criminels – non sans donner corps, malgré tout, à un fantasme plus ou moins avoué de confrontation personnelle au caché et au mal. À travers cette mise en abyme, nos auteurs inventent des réponses complexes, en jouant jusqu'à leur propre identité dans l'autofiction comme Siti et Rascón Banda. C'est sans doute aussi pourquoi les questions de justesse et de compréhension de l'altérité sont des thématiques fondamentales de ces œuvres, l'axe qui justifie *in fine* leur réunion pour une étude comparatiste. Dans les textes autofictifs, s'il est vrai que « la place du sujet » par rapport aux réalités qu'il relate « détermine [...] une posture éthique et une configuration poétique spécifique¹¹⁴⁰ », alors l'inscription de la figure d'auteur peut être interprétée comme une forme d'engagement dans l'esthétique¹¹⁴¹, suivant l'idée formulée à la fin du chapitre VII de *La Transcription de l'histoire* intitulé « L'écrivain, épreuve de l'histoire :

la mise en fiction de l'écrivain comme épreuve de l'histoire, n'est jamais que la formulation ostensible et exacerbée d'une règle plus générale d'engagement de l'auteur dans son esthétique, laquelle se révèle inséparable en son fond d'une prise de responsabilité dans l'ordre du réel commun, et d'une reconnaissance par autrui de cette responsabilité : l'ornementation ludique et hypertextuelle de l'écriture se renverse en processus de dévoilement d'un risque et d'une imputabilité de l'énonciation ; le huis-clos spéculaire des figures d'auteur se déchire, s'ouvre ainsi sur l'altérité du lecteur, conduit à juger à son tour d'une éthique littéraire.

Cette thématization de l'écrivain dans son nous confronte à

¹¹⁴⁰ Alison James, *op. cit.*

¹¹⁴¹ « Ce que montre le cas-limite, extrême, de la mise en fiction de l'écrivain comme épreuve de l'histoire, n'est jamais que la formulation ostensible et exacerbée d'une règle plus générale d'engagement de l'auteur dans son esthétique, laquelle se révèle inséparable en son fond d'une prise de responsabilité dans l'ordre du réel commun, et d'une reconnaissance par autrui de cette responsabilité [...] ; le huis-clos spéculaire des figures d'auteur se déchire, s'ouvre ainsi sur l'altérité du lecteur, conduit à juger à son tour d'une éthique littéraire. » Emmanuel Bouju, *La transcription de l'histoire, op. cit.*, p. 179.

une articulation particulière entre modèle éthique et modèle esthétique, fondée sur l'instauration d'une autorité textuelle complexe et ambiguë — car à la fois ouverte au pari de l'imputabilité et de la réfutabilité, et assurée malgré tout par ses options formelles et rhétoriques d'exercer, discrètement et pourtant sensiblement, un pouvoir conditionnant¹¹⁴².

La mise en évidence de l'artifice littéraire, à savoir la construction d'une position d'auteur, ambiguë et incertaine, dans le récit de fiction, analogue à la fiction « historique » étudiée par Emmanuel Bouju, permet aux auteurs de donner corps à leurs inquiétudes sur le pouvoir de la littérature. Les mésaventures d'Hugo, de Walter, de Lobo, mais aussi les trajectoires du narrateur de *Sandokan*, des mafieux de *Malacarne*, qui se soldent par l'anéantissement ou la fuite, semblent toutes dire l'impossibilité de résister de front par l'écriture aux mutations de l'histoire contemporaine. Mais ces récits traduisent aussi, chacun à sa manière, une résistance et un refus. Une résistance qui s'actualise dans l'acte de communication littéraire, souvent adressé au lecteur sur le mode du témoignage (*Sandokan*), de la confession (*Malacarne*), de la harangue (*Campos de amapola*), de la confidence blagueuse (*El lenguaje del juego*) ou mélancolique (*Contrabando*). Et surtout, un refus des compromissions faciles, commerciales, avec « l'air du temps » (chez Siti et Rascón Banda notamment) ; refus d'être complètement dupe de la pantomime du pouvoir dont la voix narrative s'amuse pourtant à jouer la partition, chez Sada ; refus, pour les personnages et les narrateurs qui s'affichent en position de faiblesse, de « l'adaptation » à la modernité liquide et à la cruauté d'un monde dans lequel semblent si bien réussir les mafieux, les camorristes, les narcotrafiquants les plus riches et leurs alliés corrompus¹¹⁴³. La mise en scène de l'échec des personnages à s'émanciper, ou des narrateurs à rendre compte en totalité des situations dans lesquelles ils se trouvent plongés, permettrait alors de mieux inventer une forme mineure de riposte, ou de résistance : « par les armes toujours actuelles du récit, de la littérature, ou, si l'on veut, de la fiction politique¹¹⁴⁴. »

¹¹⁴² Emmanuel Bouju, « Forme et responsabilité. Rhétorique et éthique de l'engagement littéraire contemporain », *loc. cit.*, p. 11.

¹¹⁴³ « Je veux pour finir revenir à mon point de départ, l'essai de Mark Fisher sur le réalisme capitaliste, et à sa recommandation selon laquelle il faut savoir disputer au capitalisme son appropriation du nouveau — et surtout : ne plus s'adapter, car « l'adaptation qui réussit » est la stratégie par excellence des managers. » Emmanuel Bouju, « Survie mode d'emploi », *loc. cit.*, p. 771.

¹¹⁴⁴ *Ibid.*

Chapitre 9. Des lieux communs sur le crime au criminel comme « lieu commun » de la mémoire

Introduction

La question de l'« engagement », que nous avons traitée dans les deux chapitres précédents pour montrer comment les écrivains de notre corpus s'en saisissent, la contestent ou la retravaillent, articule les enjeux esthétiques de l'écriture à des enjeux politiques. Mais la particularité des textes qui traitent du crime organisé est de se focaliser sur des enjeux qui sont aussi *culturels* – même si la frontière entre ces deux sphères est poreuse. Outre l'intégration plus ou moins visible des variantes linguistiques issues des banlieues romaines et napolitaines ou celles du Nord du Mexique, difficiles à restituer en traduction, on aura en effet noté dans les récits du corpus l'abondance des références à la culture de masse, aux mythologies populaires véhiculées par la chanson *neomelodica* et par le *corrido*, ainsi qu'à la littérature. C'est que les textes de notre corpus dialoguent avec différentes formes d'expression culturelles en lien avec la criminalité, qui peuvent être savantes, populaires ou commerciales. Nous pensons qu'il y a dans cet investissement des symboles culturels associés à la criminalité tout autre chose qu'une mention neutre des codes culturels mafieux, mais une reprise consciente de ces codes assortie d'une réflexion sur leur fonction sociale, culturelle et anthropologique. La « crise d'autorité » mise en scène par les romans étudiés au chapitre précédent, avec ce qu'elle implique de déstabilisation de la figure auctoriale, nous semble une autre manière d'interroger le rapport que ces textes établissent entre culture lettrée, culture populaire et criminalité. Au terme de notre parcours, la reformulation des enjeux politiques de l'écriture et de la lecture autour des notions de culture, d'identité, d'appartenance et d'appropriation, nous permet de mettre en lumière la dimension transculturelle de ces textes tout en pointant un dernier aspect constitutif de leur littérarité.

La migration des formes codifiées de la culture populaire dans des segments très médiatisés de la production littéraire et culturelle mexicaine et italienne comme le film d'auteur ou la littérature savante, a dans une certaine mesure brouillé la séparation entre culture populaire et

culture savante. Comme nous l'avons dit en introduction, cette conjonction s'est opérée à la même époque dans le roman noir italien et dans la « narcolittérature » mexicaine, domaines qui importent des thèmes qui étaient jusqu'ici du ressort du roman populaire, de la musique et du cinéma d'action. Cette attention renouvelée aux thématiques de la violence, du trafic de drogues et du crime organisé constitue un fait d'époque mais constitue aussi l'étape d'une longue histoire politique et intellectuelle. Depuis son origine, la mafia, en tant que composante culturelle et anthropologique du sud de l'Italie, occupe une place ambiguë dans la formation des identités culturelles de l'Italie méridionale et des territoires marginalisés. Il en va de même avec le « narco », devenu composante d'une identité septentrionale du Mexique au point de s'exporter en films, en chansons et en livres dont le statut culturel, comme on l'a vu en première partie, fait l'objet de nombreux débats. « Narcoculture » et « cultures mafieuses » en viennent à constituer – sous l'influence, rappelons-le, des industries culturelles de masse et d'un certain *marketing* institutionnel et éditorial – une composante importante de l'identité culturelle de ces pays, voire d'une nouvelle culture de masse transnationale. Parallèlement, dans le champ littéraire, le rapport entre les intellectuels et la mafia s'est redéfini depuis cinquante ans en termes d'opposition sur les plans moral, culturel et idéologique, dans un mouvement que prolongent aujourd'hui certaines initiatives et certaines politiques publiques en faveur d'une « éducation à la légalité¹¹⁴⁵ ».

Ces dimensions nous invitent à prêter attention aux usages artistiques et savants que font nos auteurs des représentations culturelles de la criminalité issues de la culture de masse médiatique ou bien de la tradition orale et populaire. Les textes se livrent-ils à une récupération folklorisante des thèmes et des formes de la culture populaire, ou font-ils un usage plus complexe de l'intertextualité et de l'intermédialité ? Pour Florence Olivier, il en va justement de la justesse éthique et de la qualité esthétique de ces œuvres que d'articuler « vision d'en haut » et « vision d'en bas », culture lettrée et culture orale :

L'entre-deux entre la littérature orale et l'écriture, soit l'évocation, la réélaboration voire la réhabilitation de l'une par l'autre, ne serait-il pas le nécessaire deuxième secret de la qualité littéraire de certaines de ces œuvres sur le narcotrafic qui n'opposent pas définitivement vision

¹¹⁴⁵ Charlotte Moge, « Culture de la légalité et mouvements antimafia », *La Clé des langues / ENS de Lyon*, 2017. En ligne : <http://cle.ens-lyon.fr/italien/civilisation/xxe-xxie/la-mafia/culture-de-la-legalite-et-mouvements-antimafia>, consulté le 02 octobre 2022.

d'en haut et vision d'en bas, naïveté populaire et lucidité analytique, sûreté éthique et vilénie¹¹⁴⁶ ?

L'objet de ce dernier chapitre est donc d'interroger la valeur éthique, autant qu'esthétique, d'une resymbolisation littéraire des lieux communs sur le crime organisé, en particulier ceux qui sont véhiculés par la culture populaire. Dans le langage courant, le « lieu commun » est une expression péjorative, synonyme d'idée reçue et de poncif. Nous avons relevé, tout au long de ce travail, les différentes manières qu'avaient les auteurs du corpus de critiquer les poncifs politiques et médiatiques sur le crime organisé. Nous entendons ici cette expression dans un sens proche de son acception première : celle du *topos*, en tant que partie d'un répertoire d'arguments prêts à l'usage en rhétorique, et en tant que thème ou situation topique en poétique. Pris dans ce sens, les lieux communs sont les lieux d'une mémoire partagée. Comme l'indique Paul Zumthor dans l'introduction d'un dossier de la revue *Études françaises*, les lieux communs sont là « [o]ù l'on se retrouve, où se fonde une communauté [...] la communauté d'une mémoire¹¹⁴⁷. » Les figures du crime organisé, agents de la destruction du tissu social, semblent devenir dans la culture des références communes, les protagonistes d'une histoire partagée. Pour Zumthor, le « lieu commun » ouvre un « [e]space de relations intertextuelles », en même temps qu'il stabilise la « [m]émoire du groupe, préservée dans les formes de son langage, et celles-ci maintenant au cours des durées la cohérence de schèmes de pensée, de modèles de perception, de dispositions affectives : une *tradition*¹¹⁴⁸. » Vu sous cet angle, chaque texte donnerait ainsi à éprouver les figures criminelles qu'il met en scène comme symptôme du mal à combattre (c'est là où loge, précisément, leur engagement), mais aussi comme catalyseur des aspirations, des rêves et des idéaux d'une communauté déchirée par la violence. Comment, à partir d'une dénonciation des lieux communs de la culture, la littérature récupère-t-elle les lieux communs sur le crime pour leur conférer un contenu universel ? Et comment cherche-t-elle à instaurer, comme l'écrit encore Zumthor, « la communauté d'un Nom que chacun de nous fait son propre : à la fois lieu commun et négation de tout cliché¹¹⁴⁹ » ?

¹¹⁴⁶ Florence Olivier, « Chronique, fiction, roman de non-fiction », *loc. cit.*, p. 28.

¹¹⁴⁷ Paul Zumthor, « Tant de lieux comme un », *Études françaises*, vol. 13, n° 1-2, 1977, p. 3.

¹¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 4.

¹¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 10.

1. Usure des lieux communs

Ces remarques nous permettent de revenir, au terme de notre parcours, à la figure du gangster, du mafieux ou du bandit et à son ambiguïté. D'un côté, elle représente l'incarnation par excellence du pouvoir absolu, dont la cruauté, l'efficacité mécanique et la puissance occulte sont soulignées. De l'autre, cette figure effrayante est susceptible de s'ériger en symbole contre-culturel, avant de proliférer dans la culture de masse et de devenir un objet de consommation¹¹⁵⁰, qui peut parfois prendre une valeur contestataire¹¹⁵¹. D'un côté, il s'agit d'une figure moralement repoussante, de l'autre, c'est une figure extrêmement stylisée sur laquelle se projettent les fantasmes et les aspirations du public. Or, comme le rappelle Françoise Bouvet à propos des représentations artistiques de Pablo Escobar, il est difficile de savoir si l'esthétisation de ces figures ambiguës, qu'elle qualifie à la fois de monstrueuses et d'héroïques, contribuent à dénoncer l'action des criminels ou au contraire, à les légitimer¹¹⁵². Il ne s'agit pas ici de revenir sur les imaginaires suscités par le narcotrafic et la mafia en Italie et au Mexique : cet objectif dépasse de loin la portée de notre travail. Il s'agit en revanche de comprendre comment cet imaginaire est abordé et reconfiguré par les œuvres de notre corpus, puis de comprendre ce qui

¹¹⁵⁰ On ne doit pas ignorer, cependant, que la consommation des biens culturels de masse se présente aujourd'hui sous des formes très variées de réception active. Elle implique, chez les lecteurs et les spectateurs, des processus actifs d'appropriation susceptibles d'en déplacer le sens. Faute d'un corpus de données comparables sur la réception de nos œuvres, nous ne traitons pas ce point dans notre travail mais pouvons mentionner les travaux déjà menés sur les séries à thème criminel italiennes comme *Suburra* ou *Gomorra*. Voir Céline Masoni, « Procès fictionnels et imaginaires périphériques : la série *Gomorra* dans la réception active des rappeurs français », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n° 36, décembre 2019. En ligne : <http://journals.openedition.org/narratologie/9872?lang=es>, consulté le 07 octobre 2021. Notre travail ne traite pas non plus des déplacements transculturels à l'œuvre dans la réception internationale de ces récits, même si les problématiques de la traduction juridique et littéraire du crime organisé ont déjà été abordées : Giuditta Caliendo et Corinne Oster (dir.), *Traduire la criminalité: Perspectives traductologiques et discursives*, Presses universitaires du Septentrion, 2020, 260 p.

¹¹⁵¹ Cela a d'ailleurs très longtemps été le rôle du « bandit social » étudié par l'historien britannique Eric Hobsbawm, figure héroïque à laquelle le peuple prête une réputation de « champion », de « justicier », voire de « libérateur ». Eric J. Hobsbawm, *Les bandits*, traduit par Jean-Pierre Rospars, Paris, La Découverte, 1999.

¹¹⁵² Françoise Bouvet, « Pablo Escobar, une figure artistique par-delà les frontières », *HispanismeS. Revue de la Société des Hispanistes Français*, Hors-série 4, mai 2022. En ligne : <http://journals.openedition.org/hispanismes/15294#tocto2n6>, consulté le 16 septembre 2022.

se joue, sur un plan éthique, dans ce retraitement des *apparences* culturelles et médiatiques du criminel mafieux.

1.1. « Un truc à la Hollywood ». Le spectacle des lieux communs sur la mafia

Les représentations culturelles de la criminalité mafieuse et du narcotrafic font l'objet d'une critique ouverte lorsque celles-ci se font le véhicule de représentations trompeuses de la criminalité organisée. L'ambition des auteurs qui s'intéressent à l'autoreprésentation des criminels (démarche qu'on peut rapprocher des réflexions de Chalamov dans les *Essais sur le monde du crime*¹¹⁵³) consiste à exposer ce que cette identité comporte de construit, de fabriqué. Les criminels représentés dans le corpus facilitent souvent l'élaboration de stéréotypes qu'ils renforcent en se mettant en scène. La capacité à contrôler les signes, dans la société du spectacle, est ainsi présentée comme une caractéristique essentielle du pouvoir mafieux. Ainsi, dans *Résister ne sert à rien*, les membres italiens du Réseau dissimulent leur véritable identité derrière le masque des stéréotypes cinématographiques, dans un raffinement d'hypocrisie porté à son comble. La stratégie de la nouvelle génération criminelle consiste à surjouer les traits stéréotypés d'une mafia archaïque entièrement créée par le cinéma, et ainsi à combler l'appétit spectaculaire des journaux. L'exhibition d'une identité mafieuse factice sert de couverture aux véritables activités du Réseau, comme l'indique le passage suivant :

- [...] le folklore des films nous arrange comme couverture, c'est un excellent miroir aux alouettes.
- Quelquefois, je te dirais, nous l'avons même alimenté exprès... les journalistes en bavent de plaisir quand ils peuvent parler de sang, de drogue, d'*incapretamenti* [sic] des ptéro-mafias.
- S'ils attrapent l'un d'entre nous, nous sommes très forts pour feindre d'être standards, plus grossiers et dialectaux que ce que nous sommes.
- Tu te rappelles Rudolf, au procès ? Il se trompait même sur les subjonctifs, un truc à la Hollywood. (*Résister*, 226)

Les représentations fictionnelles ne coïncident plus avec la réalité sociale de la nouvelle génération financière, si bien que celle-ci est capable d'en jouer pour tromper la presse et les

¹¹⁵³ Varlam Chalamov, *op. cit.*

juges. Dénoncer l'instrumentalisation des clichés hollywoodiens par la mafia permet de situer le roman du côté d'une démystification des représentations stéréotypées. Or, comme le montre le sociologue Diego Gambetta, pour être efficaces, les signes que convoquent les mafieux doivent être reconnaissables, c'est-à-dire qu'ils doivent être issus d'un corpus d'images et de symboles rendus disponibles par la culture de masse¹¹⁵⁴. Il n'y a pas de représentation publique du pouvoir criminel sans convocation de références appartenant à un imaginaire partagé par les mafieux et par le grand public, ce qui concourt à l'efficacité de cette représentation.

1.2. « Des modèles que tout le monde connaît ». Entre appropriation réfléchie et subjectivation

Pour Saviano, les représentations hollywoodiennes ne sont plus un écran à la connaissance des organisations mafieuses, mais également un filtre qui permet d'appréhender l'identité et la psychologie de leurs membres. Les images du cinéma influencent leur langage et donnent leur forme au phénomène lui-même : « Ce n'est pas le cinéma qui observe le monde du crime pour s'inspirer des comportements les plus marquants, mais précisément le contraire¹¹⁵⁵. » (*Gomorra*, 380) Le chapitre de *Gomorra* intitulé « Hollywood » offre un commentaire sur l'influence qu'un certain imaginaire cinématographique peut avoir sur le crime organisé. Mais à quelle fin s'effectue cette imitation, et à quelle forme de vie donne-t-elle lieu ?

¹¹⁵⁴ Diego Gambetta, *Codes of the underworld: how criminals communicate*, Princeton, Princeton University Press, 2009, 336 p.

¹¹⁵⁵ Saviano mentionne le succès populaire du film *Il Camorrista* de Giuseppe Tornatore, adapté du roman éponyme de Giuseppe Marrazzo. « La musique du film est devenue une sorte de bande originale de la camorra, qu'on siffrote quand un responsable de zone passe ou pour faire peur à un commerçant. Le film est même arrivé jusqu'aux discothèques, où on peut danser au son de trois remixes différents des phrases les plus célèbres du parrain Raffaele Cutolo, prononcées dans le film par Ben Gazzarra. » (*Gomorra*, 384) Il commente également la fortune du mot « *padrino* » [parrain], qui à cause du succès du film de Francis Ford Coppola éclipsa, chez les camorristes eux-mêmes, l'usage des mots *compare* et *compariello*. (*Gomorra*, 380)

Saviano allègue d'abord que l'affaiblissement d'une tradition cinématographique italienne¹¹⁵⁶ dans la représentation du crime organisé¹¹⁵⁷ d'une part et le succès des représentations hollywoodiennes de la criminalité italo-américaine d'autre part, comme *Le Parrain* (1972), *Donnie Brasco* (1997) ou *Scarface* (1983), ont modifié les références des camorristes et ont donné au phénomène sa forme moderne. L'actualisation des icônes culturelles mafieuses par ces films amène leur public à s'identifier à de nouvelles figures, au point de délaisser les modèles traditionnels désormais périmés comme celui de la *guapparia*¹¹⁵⁸, exaltée par la musique folklorique et la littérature populaire. Les nouveaux modèles hollywoodiens, mieux connus des masses et du public, plus en phase avec les valeurs du temps, sont considérés comme plus efficaces pour marquer les esprits :

Si l'on veut savoir qui ils sont et ce qu'ils veulent, des films comme *Matrix*, *The Crow* et *Pulp Fiction* sont plus utiles et plus efficaces. Ce sont des modèles que tout le monde connaît et qui se passent d'explications. Le cinéma a bien plus de force que les clins d'œil sibyllins et une mythologie criminelle qui vaut seulement pour les quartiers malfamés. (*Gomorra*, 171)

L'instrumentalisation consciente et réfléchie des références de la *pop culture* par les mafieux atteste d'une maîtrise des codes actualisés de la culture de masse¹¹⁵⁹. Anticipant les réflexions du sociologue italien Marcello Roveduto sur les rapports entre la circulation des symboles mafieux sur les réseaux sociaux, l'appropriation par le public et les éventuels usages de ces nouveaux

¹¹⁵⁶ Comme le rappelle Roberto Saviano dans la préface à la réédition italienne de *Sandokan*, le cinéma italien des années 1960-1970 avait fait la preuve d'une approche civique et engagée de la réalité politique italienne et notamment de la mafia. Francesco Rosi (1922-2015), en particulier, s'était érigé en conscience morale de l'Italie des « années de plomb » et en scrutateur impitoyable de la corruption mafieuse, grâce à des films remarquables comme *Le Défi* (1958, sur la camorra), *Salvatore Giuliano* (1961, sur la mafia sicilienne) ou encore *Main basse sur la ville* (1963, sur la spéculation immobilière). Aujourd'hui, l'inquiétude qui entoure la série *Gomorra* vient précisément de ce que cette œuvre, *a priori* engagée, fournit aux camorristes et à une partie de la jeunesse italienne des référents auxquels s'identifier, et qui ne sont pas présentés comme des repoussoirs.

¹¹⁵⁷ Malgré les succès de séries télévisées comme *La Mafia* [*La Piovra*], diffusée entre 1984 et 2001 sur la télévision publique ou de téléfilms comme *Il Camorrista* de Giuseppe Tornatore (1993).

¹¹⁵⁸ « À mi-chemin entre le dandy et l'« homme d'honneur », le *guappo* est, dans la représentation populaire, un entremetteur pour la haute société mais aussi un gentilhomme réglant les disputes de son quartier. » Marcella Marmo, *loc. cit.*

¹¹⁵⁹ Saviano consacre aussi plusieurs pages aux *boss* qui s'affranchissent de leurs origines plébéiennes à travers la culture, comme Francesco Schiavone, peintre amateur, lecteur de Julius Evola et admirateur de Napoléon. Pour Siti, « La culture les a affranchis d'une confrontation impossible avec les pères bibliques pétris de boue et de révérence [...] » (*Résister*, 239) : il s'agit moins d'une évolution que d'une rupture avec la criminalité traditionnelle.

médias par la mafia¹¹⁶⁰, Saviano s'appuie sur l'exemple de l'arrestation de Cosimo Di Lauro pour montrer la capacité des jeunes parrains à se servir des codes de la société du spectacle et à tirer parti de la viralité des nouveaux médias :

Il ne s'est pas laissé arrêter comme Brusca, vêtu d'un jean usé et d'une chemise tachée de sauce tomate ; il n'a pas peur comme Riina, emporté en toute hâte par un hélicoptère ; et il n'a pas été surpris à moitié endormi comme Misso, le parrain de la Sanità. Il a grandi dans la société du spectacle, il sait qu'il monte sur scène. [...] Quelques jours après l'arrestation de l'héritier du clan, l'image de son visage fixant les caméras de télévision avec arrogance sert de fond d'écran aux téléphones portables de dizaines d'adolescents et d'adolescentes dans les écoles de Torre Annunziata, Quarto et Marano. Un geste de provocation, une bêtise bien de leur âge. Soit. Mais Cosimo le savait. Voilà ce qu'il faut faire pour être reconnu comme le chef, pour atteindre le cœur des gens. Il faut aussi savoir se servir de l'écran, des journaux ; il faut savoir nouer son catogan. (*Gomorra*, 178)

Saviano fait cependant une distinction très nette entre la maîtrise, par les parrains, d'un répertoire culturel permettant de construire un *storytelling* héroïque, et l'illusion que ce même répertoire suscite chez les jeunes camorristes qui ne disposent pas de ce capital culturel. Chez les marginaux situés en bas de l'échelle criminelle, l'identification au mythe de Scarface – enrichissement express, mépris des normes et du danger, culte de la violence et du luxe – est clairement dénoncée comme aliénation. C'est cette identification à des personnages de cinéma qui conduit par exemple les jeunes délinquants Romeo et Giuseppe à leur mort. Au moment de relater leur assassinat – lorsque le clan local, excédé par les frasques des deux adolescents, décide de les éliminer – Saviano souligne la différence entre l'artificialité des images de cinéma et la sordide réalité qui se manifeste avec la mort :

Quand Romeo vit Giuseppe par terre, je suis absolument convaincu, même si je n'en aurai jamais la preuve, qu'il saisit ce qui sépare le cinéma et la réalité, un décor de film et l'air qu'on respire, sa propre vie et un scénario. [...] Ils [les tueurs] ne prirent pas la peine d'appeler anonymement la police ou une ambulance. Ils laissèrent les mouettes leur picorer les mains

¹¹⁶⁰ Marcello Ravveduto, *Lo spettacolo della mafia. Storia di un immaginario tra realtà e finzione*, Turin, Gruppo Abele, 2019, 208 p. Voir aussi, du même auteur, Marcello Ravveduto, « L'imaginaire de la Google generation criminelle : les profils Facebook des jeunes de la Camorra », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n° 36, décembre 2019. En ligne : <http://journals.openedition.org/narratologie/9942>, consulté le 10 avril 2020.

et les chiens qui errent dans les décharges leur manger le nez et la bouche. Mais ça, les films ne le montrent pas, ils s'arrêtent juste avant. (*Gomorra*, 390)

Dans *Les Travaux du Royaume*, l'éblouissement de Lobo face au Roi lors de la première apparition de celui-ci coïncide, comme dans *Gomorra*, avec l'irruption d'un souvenir cinématographique :

Il ne s'était jamais trouvé en présence de ces gens, pourtant Lobo était persuadé d'avoir déjà assisté à cette scène. Le respect que l'homme et les siens lui inspiraient était écrit quelque part, la soudaine sensation d'importance que sa proximité même lui procurait. Il connaissait la manière qu'il avait de s'asseoir, son regard altier, cet éclat. Il observa les bijoux dont il était paré et c'est alors qu'il comprit : il s'agissait d'un Roi.

La seule fois où Lobo alla au cinéma, il vit un film où il y avait un homme de cette trempe : puissant, somptueux, ayant un pouvoir sur les choses du monde. C'était un roi et autour de lui tout prenait sens. [...] (*TR*, 13)

Le fait que Lobo reconnaisse dans l'homme qui apparaît devant lui la figure d'un Roi joue un rôle clé dans l'intrigue, car cette reconnaissance facilite l'association du Roi au personnage imaginaire qu'avait admiré Lobo au cinéma dans l'esprit du chanteur. Le Roi parie sur l'efficacité de symboles et de références universellement reconnaissables pour asseoir son pouvoir et impressionner le peuple. Parallèlement, la culture cinématographique de Lobo, réduite à un seul film, produit des fantasmes que le personnage, encore au début de son apprentissage, plaque sur la réalité. La culture rudimentaire de Lobo rend celui-ci vulnérable aux apparences du pouvoir, Seul l'apprentissage permis par les livres du Journaliste peut rendre possible l'émancipation du personnage et la reconnaissance de sa propre valeur en tant qu'artiste.

Saviano, comme Siti ou Herrera, d'ailleurs, fait du crime organisé une réalité spectaculaire, à la croisée d'échanges entre réalité et fiction, et dont la réalité se confond partiellement avec ses représentations. Si dans *Résister ne sert à rien*, les mafieux recourent cyniquement à un répertoire d'images ancrées dans une forme de pittoresque sicilien, dans les autres œuvres l'identification aux modèles de la culture a des enjeux existentiels plus brûlants. Le succès ou l'échec de cette mise en spectacle de soi est souvent une question de vie ou de mort. Ainsi le Roi des *Travaux du Royaume* et Francesco Schiavone, dit « Sandokan¹¹⁶¹ », cherchent à

¹¹⁶¹ Le surnom « Sandokan » fut donné à Francesco Schiavone par la presse en raison d'un

coïncider avec leur image légendaire pour conserver leur pouvoir, ce qui signifie survivre. Surtout, la conformation aux clichés du cinéma ou de la télévision n'est pas séparable d'une esthétique de l'existence, et celle-ci ne se distingue pas d'une conception éthique de la bonne vie – et donc de la bonne mort. Saviano résume cette philosophie en ces termes : « Si partout on peut aimer Scarface et se sentir au fond de soi comme son personnage, ici on peut *être* Scarface. Mais on doit l'être jusqu'au bout. » (*Gomorra*, 390) Dans le chapitre « Hollywood », la villa de Francesco Schiavone, construite comme une réplique exacte de la demeure de Tony Montana dans le film de Brian de Palma, est l'emblème d'une réalité criminelle qui se nourrit du cinéma pour coïncider avec sa propre légende. La villa n'est pas qu'une simple copie inspirée du film. Le narrateur commente l'efficacité de ce simulacre au sens que Jean Baudrillard donne de ce terme : une simulation qui « remet en cause la différence du *vrai* et du *faux*, du *réel* et de l'*imaginaire*¹¹⁶² ». La villa de Schiavone produit une impression très forte sur l'esprit du narrateur, presque convaincu de se trouver dans le film :

Cette villa était le signe que les lieux communs n'en étaient pas, que les on-dit reposaient sur une réalité. J'avais la sensation absurde que Tony Montana allait sortir d'une pièce et m'accueillir avec ses manières arrogantes [...]. (*Gomorra*, 379)

Saviano fait du spectaculaire une modalité de la réalité camorriste, incarnée dans des objets concrets comme la villa de Francesco Schiavone ou Cosimo Di Lauro dans ses apparitions publiques. Mais là où, par exemple, la fable de Yuri Herrera dénonce la facticité des symboles avec lequel le Roi construit son autoreprésentation (et là où l'auteur dénonce, ultimement, cette représentation comme simulacre, comme nous le verrons plus loin), Saviano s'attarde longuement sur les amalgames et les chevauchements entre réalité et fiction. Il fait même de ceux-ci une composante essentielle de la réalité des camorristes – une réalité qui se conforme aux stéréotypes du cinéma et de la télévision pour tirer parti de l'influence propre à ces images. Mais en pointant les emblèmes d'une culture qui nourrit l'imaginaire mafieux et leur autoreprésentation, le narrateur de *Gomorra* ne trahit-il pas en même temps une certaine admiration pour ces modèles ? Ou bien faut-il voir, dans la manière dont l'écriture de Saviano intègre les stéréotypes médiatiques et cinématographiques, un propos plus complexe qu'il n'y paraît sur l'efficacité des images auxquelles recourent les camorristes pour se représenter eux-

¹¹⁶² Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1981, p. 12.

mêmes ? L'auteur-narrateur partage avec les criminels qu'il dénonce les mêmes références culturelles : il regarde les mêmes films, rêve sur les mêmes musiques, aspire comme les jeunes camorristes à s'émanciper et à surmonter le stigmate social. Saviano adopte donc une voie médiane entre céder à la séduction de l'icône qui sert de modèle aux camorristes, et le dénigrement moralisateur du mythe. Saviano ne se contente donc pas de commenter les modèles cinématographiques auxquels s'identifient les camorristes : il les convoque lui aussi dans l'énonciation romanesque et cherche à en réactiver le pouvoir d'évocation, mais dans le sens d'une rhétorique de l'antimafia. Cette migration des références de la culture populaire de masse dans l'entreprise de témoignage interroge, justement car le narrateur s'appuie sur les mêmes références culturelles que les mafieux qu'il combat. Il n'évite pas non plus l'écueil consistant à lire certains affrontements de la mafia au prisme de schèmes héroïques.

Cette ambiguïté transparait dès le début du texte, avec la reprise de la devise de *Scarface*, « le monde est à toi », à côté de la référence à Hannah Arendt. Pour Giuliana Benvenuti, ces références explicites présentent au lecteur « un modèle à renverser¹¹⁶³ » pour lui substituer un autre modèle exemplaire : celui du narrateur-témoin. On assisterait donc à une tentative de confiscation et de détournement de certaines figures clés de l'imaginaire culturel de masse pour les réinjecter dans un discours anti-mafieux. Contre les Cosimo Di Lauro et les Scarface, Saviano mobilise aussi les figures héroïques de Falcone et Don Diana, mais il les modèle sur les canons de l'héroïsme cinématographique, souvent en les dépeignant dans leur grand courage et leur grande solitude. Ce choix soulève plusieurs questions : peut-on perpétuer l'esprit d'une lutte civique contre la criminalité en recourant à des modèles de la culture de masse ? À reprendre aux mafias les armes dont elles se servent pour nourrir leur autoreprésentation, et à vouloir renverser le culte de l'enrichissement individuel en culte du courage, ne risque-t-on pas de renvoyer dos à dos l'héroïsme criminel et l'héroïsme civique ? En cherchant à inventer un modèle d'opposition à la camorra à partir de référents culturels de la culture de masse, *Gomorra* propose une lecture ambivalente de l'héroïsme, fondée sur des modèles susceptibles de servir à la représentation des deux « camps » qu'il oppose. Le débat reste donc ouvert autour de la convergence problématique des référents culturels de la camorra et de ceux de l'auteur-narrateur. Peu de gens connaissent l'histoire de don Diana, d'après Saviano ; mais en revanche, tout le monde connaît Scarface. C'est

¹¹⁶³ « un modello da rovesciare ». Giuliana Benvenuti, *op. cit.*, p. 170.

parce qu'il voit dans ces lieux communs la possibilité d'une refiguration de l'héroïsme civil que Saviano choisit de risquer la coïncidence avec les stéréotypes culturels sur la criminalité. Quitte à passer sous silence cette conjonction problématique des modèles, et à reproduire dans son style hybride les pratiques spectaculaires caractéristiques de la société du spectacle, qui annulent toute différence entre fiction et réalité, et dont les mafieux de la nouvelle génération font si bien leur miel¹¹⁶⁴.

1.3. « Une convention, un sigle, une tombe qu'on ne visite plus ». La neutralisation des lieux communs

Les récits du corpus mettent en relation la permanence d'un système de domination criminelle dans le temps avec la répétitivité des images, des phrases toutes faites et des lieux communs médiatiques sur le phénomène. Cette répétitivité du lieu commun sur la mafia et le narcotrafic est suggérée de multiples manières. Là où Saviano n'hésite pas à recourir au stéréotype pour augmenter le *pathos* d'une scène, comme lorsqu'il raconte les attentats d'Emmanuele et

¹¹⁶⁴ C'est la thèse centrale du très dense mémoire que le jeune chercheur Francesco Migliaccio consacre à *Gomorra* et à la stylistique de Saviano. Après un bilan exhaustif de la réception critique de *Gomorra* en Italie entre 2006 et 2012, l'auteur analyse les effets de brouillage induits par l'hybridité générique : « *Gomorra* joue le jeu de la communication de masse, se confronte avec les mêmes pratiques spectaculaires qui annulent toute différence entre la réalité et ses images, comme si – dans la société contemporaine – chaque bataille (civile et littéraire) ne disposait d'aucune stratégie alternative au langage des médias. » [*Gomorra gioca la stessa partita della comunicazione di massa, si confronta con le medesime pratiche spettacolari che annullano ogni differenza fra la realtà e le sue immagini, come se – nella società contemporanea – qualsiasi battaglia (civile e letteraria) non disponesse di alcuna strategia alternativa al linguaggio dei media.*] Francesco Migliaccio, « Gomorra: Scrittura, parola, realtà. Per un bilancio dell'opera di Roberto Saviano », Bologne, Université de Bologne, 2012, f. 82. F. Migliaccio reprend ici les conclusions de Siti. Ce dernier affirme, dans le prologue de *La parola contro la camorra* : « En revenant aux mêmes accusations qui étaient dirigées contre le néo-réalisme (« salir » l'image de l'Italie, laver le linge sale en public, etc.), ils [les détracteurs de Saviano] risquent d'attribuer faussement une étiquette néo-idéaliste à Saviano lui-même. Même s'il me semble clair que le talent de Saviano tient plutôt à son caractère visionnaire, je le crois parfaitement conscient du fait que la littérature est une fiction, et que la technique permettant de rendre indiscernable le vrai du fictif est homologue (et donc nullement antagoniste) à cette veine du pouvoir médiatique visant à nous convaincre que le faux a plus d'attrait que la vérité. Mais on ne peut pas renoncer à ce duel juste parce que le choix des armes est laissé à l'adversaire. » [*rivolgendogli le medesime accuse che furono rivolte al neorealismo ("sporcare" l'immagine dell'Italia, lavare in pubblico i panni sporchi eccetera), rischiano di affibbiare un'etichetta neoneorealista a Saviano stesso. Mentre mi pare chiaro che il talento di Saviano sta piuttosto dalla parte della visionarietà; lo credo perfettamente consapevole del fatto che la letteratura è finzione, e che la tecnica di rendere indistinguibile il vero dal fittizio è omologa (dunque per niente antagonista) a quel filone di potere mediatico teso a convincerci che il finto abbia più appeal del vero. Ma non si può rinunciare al duello solo perché la scelta delle armi è toccata all'avversario.*] Walter Siti, « Saviano e il potere della parola », dans Roberto Saviano, Walter Siti, Paolo Fabbri, et al., *op. cit.*, p. IX.

d'Annalisa, ce réemploi des lieux communs joue un rôle bien différent dans le reste des romans du corpus. Les romans du corpus dénoncent la consommation médiatique des images les plus sordides, les plus traumatiques, les plus spectaculaires de la violence criminelle, au point que l'impact de ces images en est neutralisé. Dans le premier chapitre de *Sandokan*, collage de transcriptions de flashes informationnels datés du jour de l'arrestation de Francesco Schiavone, et dans *Campos de amapola*, qui cite les lieux communs médiatiques pour les critiquer, la répétition *ad nauseam* de l'extrême ou de ce qui fait événement (arrestation de Francesco Schiavone dans *Sandokan*, assassinats, arrestations, découvertes de charniers dans *Campos de amapola*) prive les images de sens. Ada Tosatti montre par exemple que chez Balestrini, « Le réemploi métalinguistique du discours journalistique sert donc à mettre en place une critique démystificatrice du langage de la communication [...] »¹¹⁶⁵. À propos du premier chapitre de *Sandokan*, Gennaro Carillo suggère : « Répétée à l'infini, la nouvelle se réduit à un bruit de fond, à un non-sens frénétique, à un pur signifiant qui n'est plus, justement, une « nouvelle », et qui à la fin suscite l'indifférence »¹¹⁶⁶. » Au point de perdre tout impact émotionnel, comme le montre la scène d'ouverture de *Résister ne sert à rien*, qui souligne la banalité du rituel mafieux : « La scène originaria [...] répète un schéma, un protocole de férocité mafieuse ordinaire, où tout doit apparaître sériel, conventionnel, déjà lu, anonyme [...] »¹¹⁶⁷. » Le symbole que constituent les quelques paroles de douleur de Rosaria Schiffani, dans une séquence immortalisée par la télévision, devient une référence commune que les mafieux peuvent s'approprier et imiter, en la jouant même de façon parodique.

À l'image des cartels, dans *Campos de amapola* l'information médiatique prolifère comme « [Une] jungle dense d'arbres très longs qui recouvrent tout [...] un conglomérat qui semble parfois transparent et imperturbable. Presque mythique »¹¹⁶⁸. » (*Campos*, 153). Dans les deux cas, la couverture médiatique fige le phénomène du narcotrafic et empêche d'en saisir la complexité et l'historicité. La critique de la couverture médiatique recouvre une dénonciation politique plus

¹¹⁶⁵ Ada Tosatti, *loc. cit.*, p. 209. En ligne : <http://journals.openedition.org/arzana/273>, consulté le 30 mai 2019.

¹¹⁶⁶ « *ripetuta all'infinito, la "notizia" regredisce a rumore di fondo, a concitato nonsenso, a puro significante che non fa più, appunto, "notizia" e alla fine lascia indifferenti.* » Gennaro Carillo, *op. cit.*, p. 331.

¹¹⁶⁷ « *la scena originaria [...] dell'esecuzione ripete uno schema, un protocollo di ordinaria ferocità mafiosa dove tutto deve apparire seriale, convenzionale, già visto, già letto, anonimo [...].* » *Ibid.*, p. 330.

¹¹⁶⁸ « *Esta selva tupida de árboles larguísimos que lo tapan todo [...] un conglomerado que a veces nos parece transparente e imperturbable. Casi mítico.* »

profonde, qui rappelle les commentaires de J. Baudrillard sur la façon dont la société de consommation banalise l'information violente :

Toute l'information politique, historique, culturelle est reçue sous la même forme, à la fois anodine et miraculeuse du fait divers. Elle est tout entière actualisée, c'est-à-dire dramatisée sur le mode spectaculaire – et tout entière inactualisée, c'est-à-dire distancée par le médium de la communication et réduite à des signes¹¹⁶⁹.

Dévoiler la violence de ces signes mafieux retransmis par la communication médiatique permet donc de dévoiler, dans le même temps, leur statut paradoxal, entre lieu commun archi-usé et mythologie moderne continuant d'exercer son pouvoir sur les conduites et dans l'imaginaire. Dans *El lenguaje del juego*, la scène de séduction entre Martina et Iñigo, où se joue le destin tragique de la jeune femme, parodie des lieux communs médiatiques et culturels. L'auteur y réemploie notamment les clichés les plus éculés de la *telenovela* et de la littérature sentimentale, ce que confirme le caractère extrêmement affecté, et nullement réaliste, des paroles échangées, entrecoupées d'apartés du narrateur, dans le dialogue suivant :

- Bien. Martina, ce que je veux te dire, c'est que tu me plais beaucoup. J'aime comment tu te maquilles le visage, tu as l'air très sensuel.
- Merci. – Notez donc le triomphe du maquillage.
- J'aime aussi les vêtements que tu portes. Les couleurs sont très attirantes. Cette mode-là, c'est vraiment de la mode.
- Merci. – Tout cela s'achemine vers un point chaud.
- Ah, je veux embrasser tes lèvres si pulpeuses et colorées.
- Fais-le, mais avec assez de suavité¹¹⁷⁰. (*ELJ*, 90-91)

Comme nous l'avons vu au chapitre 4, les scènes d'horreur (découverte de cadavres pendus, enterrement des morts dans la fosse commune, assassinat du paysan par Candelario,

¹¹⁶⁹ Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1986, p. 31.

¹¹⁷⁰ « – Bueno. Martina, lo que te quiero decir es que tú me gustas mucho. Me gusta como te pintas la cara, te ves muy sensual.

– Gracias. – Nótese, pues, el triunfo del maquillaje.

– También me gusta la ropa que usas. Los colores son muy atractivos. Esa moda sí que es moda.

– Gracias. – Todo caminando hacia un punto caliente.

– Ah, quiero besar tus labios retencarnosos y colorados.

– Hazlo, pero con bastante suavidad. »

castration d'Iñigo) fonctionnent exactement sur le même mode : elles renvoient à des clichés médiatiques (la fosse commune, l'éducation à la cruauté, l'exhibition publique des corps torturés), à des anecdotes cent fois racontées et montrées dans la presse, et donc bien connues des Mexicains. Leur reprise dans le roman n'a aucun caractère de nouveauté. L'écriture souligne la familiarité de ces scènes pour le lecteur mexicain en surjouant l'excitation ou la surprise, pour dénoncer la violence comme cliché. La scène de la torture et de l'assassinat d'Iñigo, que nous avons déjà commentée, est dénoncée comme cliché dans des remarques du narrateur confinant au sarcasme : « Au passage, il faut signaler que oui, le chef suprême se sentait très invincible¹¹⁷¹ » (ELJ, 174), notamment grâce à la formule de prétériorité « il faut dire que » [*hay que decir que*].

On retrouve ce traitement paradoxal¹¹⁷² du lieu commun sur le crime et la violence dans *Résister ne sert à rien*. Nous avons vu que l'un des mafieux parodie les paroles de Rosaria Schiffani, rendues célèbres par la retransmission télévisée de l'enterrement de Giovanni Falcone et des membres de son escorte : « Assassins de la mafia, je vous pardonne, mais vous devez vous mettre à genoux. » (*Résister*, 11) L'imitation comique qu'en fait le mafieux dans cette scène correspond à la désacralisation d'une image-clé de la mémoire publique italienne, constitutive de l'imaginaire auquel Giovanni De Luna a donné le nom de « République de la douleur »¹¹⁷³ [*Repubblica del dolore*]. Gennaro Carrillo propose, quant à lui, de voir dans cette scène la dénonciation d'une « iconolâtrie » publique, d'une dévalorisation kitsch des symboles de l'antimafia par leur dévalorisation à outrance. Si l'on poursuit cette analyse, on peut même penser que le titre du prologue où figure la strangulation rituelle¹¹⁷⁴ (« avant, après, pour toujours ») n'annonce pas

¹¹⁷¹ « *De paso hay que decir que el mero-mero ahora sí se sintió muy invencible.* »

¹¹⁷² Dans un article intitulé « Théorie du lieu commun », Antoine Compagnon rappelait « l'incorrigible ambivalence » du lieu commun, à la fois « bête noire » des écrivains et « animal familier » dont ils ne peuvent se passer. « [E]mporté dans une oscillation perpétuelle, le paradoxe, qui s'élève contre le lieu commun, est vite rattrapé par le lieu commun, contre lequel se dresse un nouveau paradoxe, lequel n'est autre — cela arrive — que l'ancien lieu commun, et ainsi de suite. » Antoine Compagnon, « Théorie du lieu commun », *Cahiers de l'AIEF*, vol. 49, n° 1, 1997, p. 23.

¹¹⁷³ Giovanni De Luna, *La Repubblica del dolore: le memorie di un'Italia divisa*, Milan, Feltrinelli, coll. « Storie », 2011, 201 p.

¹¹⁷⁴ La mort par strangulation renvoie en effet à la méthode rituelle de l'*incaprettamento* : spécifiquement réservée aux traîtres à l'organisation, même si son exécution diffère quelque peu dans le roman. Parfois, par souci d'efficacité, les mafieux se contentaient d'étrangler la victime et rajoutaient les marques aux poignets et aux chevilles *post-mortem*, pour simuler l'accomplissement du rituel et envoyer un message.

seulement le thème de la malédiction familiale et de l'hérédité mafieuse. Il s'agirait aussi d'un commentaire voilé sur l'ambivalence du lieu commun de la mafia, frappé d'usure au point d'être neutralisé, et pourtant impossible à épuiser ou à liquider par l'écriture. Le narrateur du récit constate d'ailleurs que l'impact de cet épisode fondateur sur Tommaso s'est complètement émoussé, à force d'entendre répéter l'histoire par son père, sans pour autant cesser de fonctionner comme mythe :

(C'est vrai, la scène primitive lui a été précisée durant les visites, jusque dans les moindres détails : la route blanche, la bâtisse, le garrot rustique, le sang sortant de l'oreille. Le crime est devenu une icône, un mythe fondateur ineffaçable mais aussi une convention, un sigle, une tombe qu'on ne visite plus.) (*Résister*, 107)

La visite du narrateur de *Gomorra* dans la villa abandonnée de Francesco Schiavone, qu'on sait reproduire à l'identique la villa de Tony Montana dans *Scarface*, illustre aussi l'énigme de la survivance et de la péremption simultanées du mythe. L'image du grand criminel et les symboles ostentatoires qui s'agrègent autour de lui cessent d'être des monuments à sa gloire : elle se transforment en musée, puis en cénotaphe.

2. Déplacement des lieux communs et refigurations de la criminalité

2.1. « *El más buscado* », ou le criminel comme objet de désir

Nos récits attirent l'attention des lecteurs sur le *désir* que suscitent ces figures criminelles dans un monde radicalement désenchanté. Dans le chapitre « Kalachnikov », Saviano suggère que l'admiration pour les camorristes s'inscrit dans l'histoire familiale de l'auteur-narrateur. Le père du narrateur, dont nous avons parlé en première partie, prononce des paroles qui exercent une grande influence sur la perception de la camorra par le fils. C'est le père qui désigne les camorristes au jeune homme et qui lui dit qu'ils sont les détenteurs du véritable pouvoir. Ici, le père, personnage décrit comme un raté, ne cache pas l'admiration qu'il porte aux puissants :

Quand nous allions manger dehors, mon père ne supportait pas que les serveurs s'occupent d'abord de certains personnages importants du quartier alors qu'ils étaient entrés après nous.

Les parrains s'asseyaient et, quelques minutes plus tard, ils étaient servis. Mon père les saluait, mais il serrait les dents pour ne pas hurler son désir de bénéficier du même respect qu'eux. Le respect qu'inspirent ceux dont on jalouse la puissance et la richesse, ceux qui éveillent la crainte. « Tu vois ces gens ? Ce sont eux qui commandent véritablement. Qui décident de tout ! » (*Gomorra*, 262)

Le désir suscité par l'image de la puissance des criminels vient combler une frustration liée à la position sociale et au besoin de reconnaissance. Dans *Gomorra*, la mort de Giuseppe et Romeo, abusés par leur identification aux héros de cinéma, est d'autant plus tragique que ces références étaient les seuls moyens dont ces jeunes disposaient pour rêver d'une vie meilleure :

Le père de Giuseppe était camorriste, d'abord repent, puis réintégré à l'organisation De Falco-Quadrano défaits par les Schiavone. Un perdant. Mais son fils avait cru qu'en choisissant le bon rôle le film de sa vie pourrait peut-être changer. (*Gomorra*, 386)

Dans *Les Travaux du Royaume*, la servitude volontaire dans laquelle tombe Lobo comble un besoin d'appartenance frustré par la disparition de ses parents. Orphelin, Lobo voit dans le Roi un père de substitution, sans même s'apercevoir que le souverain ne lui rend pas son affection :

Cette manière de regarder, cette tendresse paternelle, cette innocence quand il lui avait dit :
– Personne ne m'inspire autant de confiance que vous. – Et comme si ça ne suffisait pas, il avait ajouté : Il y en a qui ne se contentent jamais de ce qu'ils ont, vous, en revanche, vous savez quelle est votre place, vous vous contentez de ce qui vous revient. (*TR*, 79)

Dans l'éblouissement qui est le sien, Lobo idéalise l'ordre du Palais, où croit-il, chacun trouve sa place en fonction de ses mérites, et où le Roi joue auprès des sujets de son royaume un rôle de père. Le Roi tient la place du père disparu de Lobo, mais aussi, selon un autre niveau de lecture, celle de Dieu dans un univers déserté par la transcendance. Auprès de cette figure paternelle, ordonnatrice d'un monde commun et d'une communauté idéale, Lobo peut entretenir l'illusion d'une identité, d'un lieu propre auquel il peut enfin appartenir. Comme l'écrit Eugenio Santangelo, « l'Artiste trouve dans le paradigme référentiel du Roi-Père la possibilité d'une mimesis identificatoire, qui restructure les territoires hostiles sous la forme d'un nouveau

Léviathan [...]»¹¹⁷⁵. » Le principe de réalité, d'une part, et la découverte de l'altérité féminine, d'autre part, vont fissurer cette vision du monde. Le lieu fantasmé de l'appartenance et de l'harmonie politique se dévoile à travers les crimes, en premier lieu la trahison et le meurtre, et ensuite par l'exploitation sexuelle des femmes, réduites au statut de marchandises et de trophées. La Fillette est offerte à l'Artiste comme cadeau de bienvenue, et la Quelconque est exploitée par sa mère qui en a fait l'esclave sexuelle du Roi dans l'espoir qu'elle porte son héritier.

Dans d'autres romans, la vie intense qu'on prête aux narcotrafiquants ou aux mafieux les convertit en objets de désir sexuel. Le narrateur de la lettre de Valente Armenta se vante de faire ressentir aux femmes des plaisirs inédits que leurs maris sont incapables de leur procurer. Ce témoignage masculin est précédé des histoires de plusieurs femmes séduites et abandonnées par des contrebandiers. La mère du narrateur commente même la réputation qu'ont les narcotrafiquants d'être de bons amants, à cause de la vie périlleuse qu'ils mènent. Ces thèmes passionnels s'entremêlent au motif dialectique central de la « contrebande » et de la « trahison ». Dans la pièce « *Guerrero Negro* », le couple formé par Israel Montes et Martha Corona incarne les motifs de l'amour interdit et de la fuite. Israel menace de tuer Martha lorsqu'elle envisage de l'abandonner, puis au moment de se réconcilier, tous deux finissent par mourir sous les balles des soldats. En fuyant avec Rosario Fonseca, Valente Armenta se prépare une histoire de passion et de mort :

Avec une lune de miel, à présent ils entraînent dans un enfer ensemble. *Quand une femme aime un homme ainsi, elle peut donner sa vie pour lui, mais il faut faire attention si cette femme se sent blessée, la trahison et la contrebande sont incompatibles. L'amour les a brûlés, car au moment où l'avion les avait emportés dans le ciel, le feu était déjà en train de couvrir*¹¹⁷⁶. (*Contrabando*, 108).

Dans *Contrabando*, la séduction particulière qu'exercent les narcotrafiquants a moins à voir avec la réussite individuelle qu'ils incarnent ou avec une réputation de héros ou de bienfaiteurs, qu'avec certaines conventions mélodramatiques portées par le *corrido*. Nous avons vu dans la

¹¹⁷⁵ Eugenio Santangelo, « Comunidades que jarchan. Políticas de la lengua y el habitar en las tres novelas de Yuri Herrera », dans Ivonne Sanchez Becerril (dir.), *De la alegoría a la palabra: El reino de Yuri Herrera*, eSchola, Mexico D.F., 2019, p. 30.

¹¹⁷⁶ « *Comenzaban ahora, con una luna de miel, un infierno juntos. Cuando una hembra así quiere a un hombre, por él puede dar la vida, pero hay que tener cuidado si esa hembra se siente herida, la traición y el contrabando son cosas compartidas. El amor los quemó, porque desde que la avioneta los elevó al cielo, ya estaba humeando el tizón.* »

première partie que les problèmes de « l'identification » du spectateur ou du lecteur avec le criminel, et la frontière entre représentation et apologie, sont au cœur des controverses morales qui portent sur la représentation du criminel : les images de la culture encouragent-elles le passage à l'action, la normalisation de la délinquance ? Ce sont des questions auxquelles le présent travail ne peut pas apporter de réponses. En revanche, Mark Cameron Edberg fait une distinction intéressante pour nous lorsqu'il précise que « célébrer [les actions des criminels] de cette façon ne veut pas nécessairement dire que les actions mises en scènes sont perçues comme "bonnes", seulement qu'on les considère importantes, notables, et qu'elles ont donc un statut¹¹⁷⁷. » Cependant, la reprise de telles conventions figuratives ou narratives dans les récits du corpus inscrit l'existence des figures mafieuses sous le signe de la mort plutôt que de l'héroïsme, ce qui nous amène à réfléchir plus avant sur la signification prêtée à ces récits.

2.2. La mort, destin inéluctable du bandit ?

Bien souvent, nos auteurs inscrivent dans leurs récits le motif de la déchéance d'un certain type de héros criminel mafieux, sur lequel se fixe une forme de mélancolie. Le destin souvent violent de ces personnages représente tout d'abord l'échec inéluctable d'un rêve de pouvoir, dans sa relation avec une structure plus vaste qui sacrifie les entrepreneurs du crime à ses propres intérêts. Pour Marcella Marmo, Saviano « veut inscrire l'échec du « rêve de domination » de la *camorra* dans sa relation avec l'empire économique [...] triomphant à l'époque du capitalisme post-fordiste contemporain¹¹⁷⁸. » Tout féroces et terrifiants qu'ils soient, les parrains ne durent guère à l'intérieur d'une structure de pouvoir qui a besoin, pour exister, qu'aucun d'entre eux n'exerce longtemps son monopole :

Les parrains paient, ils ne peuvent que payer. Ils tuent, dirigent de véritables armées, constituent le premier échelon de l'accumulation illégale de capitaux et leurs crimes seront donc toujours identifiables, ils ne s'effaceront pas comme les crimes économiques de leurs cols blancs. Du reste les parrains ne sont pas éternels. [...] dès qu'un parrain conquiert le

¹¹⁷⁷ « *Celebretizing in this way does not necessarily mean that all the actions foregrounded are perceived as "good," only that they are deemed important, noteworthy, and thus have status.* » Mark Cameron Edberg, *El narcotraficante: narcocorridos and the construction of a cultural persona on the U.S.-Mexico border*, Austin, University of Texas Press, coll. « Inter-America », 2004, p. 119.

¹¹⁷⁸ Marcella Marmo, *loc. cit.*

pouvoir, de nouvelles figures apparaissent, prêtes à prendre sa place, désireuses de grandir et de monter sur les épaules des géants auxquels elles ont elles-mêmes donné naissance.
(*Gomorra*, 310)

Qu'il s'agisse du Roi, de Sandokan ou de Carrillo Fuentes, les intrigues criminelles de notre corpus semblent inscrire presque à chaque fois le motif de l'échec du « projet » d'auto-affirmation du gangster, celui d'être responsable de sa propre existence¹¹⁷⁹. L'identité que se créent les criminels pour se singulariser, résister aux dangers de l'élimination physique, de l'infamie et de l'oubli, inscrit de façon paradoxale l'idée de la mort et de la disparition. Dans *Gomorra*, le portrait des chefs criminels en entrepreneurs financiers exclusivement mus par des considérations pragmatistes s'accorde mal avec *l'hubris* et l'identité légendaire que cherchent à endosser les camorristes. Saviano suggère cependant que ce masque, modelé d'après une identité fictionnelle, porte déjà sur lui l'idée postmoderne de reprise, voire de recyclage. Les camorristes qui cherchent avec plus ou moins de succès à devenir des répliques vivantes du mythe de Scarface ne proposent jamais que des reproductions des images d'un film qui est lui-même le *remake* d'un classique de 1932. Le *rebranding* de l'identité camorriste ne permet donc pas à ces derniers d'échapper à leur condition de boucs émissaires d'un capitalisme prédateur. La démonstration est similaire dans *Résister ne sert à rien*, dans lequel le narrateur compare les grands chefs criminels au mode de vie intense et spectaculaire à des produits périmés et à des marques démodées :

[Q]uand il en rencontre un, Morgan ne peut s'empêcher de penser qu'ils sont destinés à finir bientôt en marchandises invendables, avec leurs brands prestigieux et leurs habitudes droguées. [...] Présomptueux, peu sûrs d'eux, ils sont excellents comme fausses cibles, aimants de l'indignation populaire. (*Résister*, 249)

Dans *Campos de amapola*, la description des impressionnants mausolées des familles *narcos* du cimetière de Culiacán, inspirés par les luxueuses demeures des chefs criminels¹¹⁸⁰ et objets de

¹¹⁷⁹ « Le projet du gangster est bien de ne pas s'en tenir à son identité passée, de ne pas être dans un rapport théorique d'observation de soi, d'introspection et d'enquête sur les faits empiriques, psychologiques, qui le déterminent. Au contraire, son but est de s'en libérer, de ne pas en rester prisonnier. En ce sens, le gangster assume un rapport à soi pratique très proche de la philosophie existentialiste. Il est à lui-même son projet, il se constitue par ses actes et ses attitudes mentales, il est responsable de sa propre existence. » Sophie Djigo, *op. cit.*, p. 16.

¹¹⁸⁰ Le reporter mexicain Diego Enrique Osorno consacre plusieurs reportages à ces impressionnants mausolées qui sont devenus des destinations touristiques. Voir Diego Enrique Osorno, « Jefes de jefes », *El País*, section Internacional, Madrid, 13 avril 2019. En ligne :

curiosité internationale après être devenues les plus célèbres attractions du « narco-tourisme » en Amérique latine, illustre ce paradoxe de manière encore plus décisive, en dénonçant ces constructions sur le mode de la vanité. Le mausolée symbolise l'impossible rêve d'immortalité des narcotrafiquants et permet de dénoncer une inversion des valeurs : avec ces tombes transformées en palais, le cimetière devient un lieu de vie et de célébration de la mort au lieu d'être un lieu de deuil et de commémoration des victimes. En même temps que les narcotrafiquants inscrivent dans l'espace public les signes de leur propre richesse, ils suggèrent l'inéluctabilité de leur propre mort. Tout se passe comme si, dans sa quête effrénée du pouvoir, le gangster moderne n'était jamais voué qu'à reproduire des modèles existants et qu'à répéter des scénarios qui ne peuvent se terminer qu'avec sa mort.

2.3. Tombeau pour un *capo*. Figurations posthumes et spectrales du « grand » criminel

La disparition ou la mort semble même être la condition nécessaire pour que la vie du narcotrafiquant ou du mafieux se convertisse en récit. Seule l'évasion, la disparition ou la mort violente du parrain permettent de faire éclore les récits légendaires qui auréolent sa figure héroïque. Dans son ethnographie du *narcocorrido*, l'universitaire étasunien Mark Cameron Edberg s'interroge sur le rôle clé que joue la mort dans la mise en récit de la vie du narcotrafiquant par le *corrido* traditionnel et fait l'hypothèse suivante :

Il se pourrait que la *persona* du narcotrafiquant ne soit pas complète, à moins qu'il ou elle n'ait été trahie ou bien ait trouvé la mort. Ainsi, [...] la mort est une condition ontologique de la complétude de ce personnage¹¹⁸¹.

L'épisode qui ouvre la deuxième partie de *Campos de amapola* et qui succède directement au récit de la première évasion de Joaquín « El Chapo » Guzmán en 2001¹¹⁸² semble correspondre

https://elpais.com/internacional/2019/04/08/actualidad/1554731940_431184.html, consulté le 23 avril 2019. Voir aussi Diego Enrique Osorno, « Los faraones », Juan Villoro et Maye Primera Garcés (dir.), *op. cit.*, p. 83-104.

¹¹⁸¹ « *It may be the case that the narcotrafficker persona is not complete unless he or she has been betrayed or is dead. Thus, [...] death is an ontological stage in the completion of this character.* » Mark Cameron Edberg, *op. cit.*, p. 113.

¹¹⁸² Le livre, paru en 2012, ne rend compte que de la première évasion du célèbre narcotrafiquant. Joaquín Guzmán, actuellement détenu aux Etats-Unis où il purge une peine de prison à perpétuité, fut retrouvé par les autorités en

à cette conception. Ce chapitre raconte la fin violente de Ramón Arrellano Félix, tué par la police à Mazatlán en 2002 (*Campos*, 40-45). La narratrice y raconte comment Ramón Arrellano Félix fut tué lors de l'assaut solitaire qu'il tenta de donner à son rival Ismael « El Mayo » Zambada, un narcotrafiquant qui lui devait la somme de vingt millions de dollars. Une fois les enjeux exorbitants de cet affrontement exposés, le récit dépeint Arrellano Félix comme un guerrier se préparant à une expédition solitaire, revêtu des armes et des symboles traditionnellement associés aux narcotrafiquants : après avoir reçu l'information du « *dedo* » [traître], il prie le saint patron des narcotrafiquants, Jesús Malverde (*Campos*, 43) et emporte avec lui, comme un talisman, la photographie « d'une très belle petite fille avec le syndrome de Down » [*una hermosísima niña con síndrome de Down*] (*Campos*, 43). C'est la présence apparemment fortuite de la police près de l'endroit où Arrellano Félix devait trouver son rival qui le conduit à la mort après un échange de tirs ; l'ironie de la situation étant que la police, au moment de l'attaque, ignore qu'elle a affaire à l'un des narcotrafiquants les plus recherchés du continent. Victime de sa haine pour son rival et jouet de forces transcendantes, Arrellano Félix, transfiguré en héros tragique, fauché sur le chemin de la vengeance et de l'honneur, rencontre un destin violent qui se convertit bien vite en argument de *corrido*. Mais il ne peut entrer dans la mémoire collective qu'à la condition d'avoir disparu ou d'être mort. Ainsi, pour reprendre les termes de Mark Cameron Edberg,

La mort semble compléter la *persona*, puisque la mort n'est pas la fin, mais le « lancement » de l'individu dans une existence intemporelle, en tant qu'itération de la *persona* dont la vie flottera dans l'imaginaire populaire : une réputation cimentée et inscrite dans la mémoire pour toujours, libre des barrières qui empêchaient d'atteindre complètement ce statut dans ce monde¹¹⁸³.

Tout en reprenant les éléments héroïques passés à la postérité dans la légende médiatique, les chroniques biographiques de Ramón Arrellano Félix et d'Amado Carrillo Fuentes, s'ouvrent et se ferment toutes deux de la même manière : par l'exposition du corps mort, dans son anonymat et sa nudité.

2014 avant de commettre une seconde spectaculaire évasion le 11 juillet 2015, suivie d'intenses recherches qui conduisirent à sa capture définitive et à son procès. À l'époque où paraît *Campos de amapola*, la clandestinité de Joaquín Guzmán permet à toutes sortes de récits légendaires et de rumeurs de proliférer sur son compte.

¹¹⁸³ « *death seems to complete the persona, such that death is not the ending, but the "launching" of an individual into a timeless existence as an iteration of the persona whose life will float in the popular imaginary: reputation cemented and memorialized forever, free from the barriers that prevented attainment of full status in this world.* » Mark Cameron Edberg, *op. cit.*, p. 117.

Il gît sur le dos, la tête sur le banc, le pied gauche fléchi et sans un seul signe d'agonie. Il est, tout simplement, un homme inanimé. Sans essence. Un mort qui sera recouvert d'une feuille imprimée sur le point d'être publiée et dont le cadavre, sous la fausse identité de Jorge Pérez López, sera emporté dans une voiture de la Maison Funéraire Calderón.

Personne ne l'a encore remarqué, mais c'est le grand frère du *Patrón*.

Ramón Arrellano Félix, alias el Mon, el Colores. Un coup de tonnerre.

Plus tard, il y aura des narcotours qui feront le tour de cet endroit et certains chauffeurs de taxi de Mazatlán demanderont un pourboire supplémentaire pour le montrer et pour nous raconter cette histoire. Mais maintenant, ici, Ramón Arrellano Félix n'est qu'un homme inanimé. Sans essence, sans famille, sans nom : un homme seul. Une de ces personnes qui, au fil des ans, se compteront par milliers dans les fosses communes où sont enterrés les corps non réclamés dans les morgues, nos morgues.

Nos morgues¹¹⁸⁴. (*Campos*, 40)

Quant à la chronique sur Amado Carrillo Fuentes, elle se clôt, significativement, par un bilan de sa carrière criminelle, qui fait du bandit un individu redouté et adoré, mais surtout mort [*muerto*]. Le calligramme formé par l'entrecroisement de deux occurrences du mot « *muerto* » dessine une croix sur la page, comme si l'écriture se désignait elle-même comme monument funéraire. Le corps d'Amado Carrillo Fuentes n'ayant pas été formellement identifié, le texte, en imitant la forme du monument funéraire, signale la disparition de ce corps, l'étrange survivance de son image, et devient à son tour cénotaphe.

Campos de amapola met en évidence un point commun entre les deux criminels. Ramón Arrellano Félix et Amado Carrillo Fuentes ont ceci de particulier qu'ils sont morts pendant qu'ils endossaient une fausse identité. Le délai entre leur mort violente et le moment où les corps sont reconnus par les autorités offre à l'écrivaine un interstice temporel où elle choisit de s'attarder.

¹¹⁸⁴ « Yace tendido boca arriba con la cabeza en la banqueta, el pie izquierdo doblado y ni una sola señal de agonía. Es, simplemente, un hombre inanimado. Sin esencia. Un muerto a quien cubrirán con una sábana estampada que está por estrenar y cuyo cadáver, bajo la identidad falsa de Jorge Pérez López, se alejará en una carroza de la Funeraria Calderón.

Todavía nadie se ha dado cuenta, pero es el hermano mayor del Patrón.

Ramón Arrellano Félix, alias el Mon, el Colores. Un trueno.

Después se harán narcotours que recorrerán este lugar y algunos taxistas mazatlecos cobrarán una propina extra por mostrarlo y contarnos esta historia. Pero ahora, aquí, Ramón Arrellano Félix es únicamente un hombre inanimado. Sin esencia, sin familia, sin nombre: un hombre solo. Una de esas personas que con los años se contarán por miles en las fosas comunes donde se entierran los cuerpos no reclamados de las morgues.

Nuestras morgues. »

L'écriture s'intéresse à ce qui précède l'événement médiatique de l'annonce publique de la mort du narcotrafiquant. Elle s'attarde sur la nudité concrète du corps mort, et la compare à celle des milliers d'autres corps semblables semés dans les fosses clandestines par les violences de la guerre contre le narcotrafic. Dans cette saisie à rebours des figures criminelles, simultanément désavouées par la parole politique et glorifiées par la culture populaire, l'écriture journalistique trouve une troisième voie en empruntant ses traits aux traditions littéraires de l'épithaphe et du tombeau poétique. De façon surprenante, la démonstration laisse place à l'élégie. Lolita Bosch confère même aux grandes figures historiques du narcotrafic des caractéristiques fantomatiques, pour interroger la disparition de ces individus dans les guerres qu'ils ont déclenché et l'empreinte qu'ils continuent de laisser sur la mémoire collective.

L'usage de l'archive photographique est un autre indice de ce traitement « spectral » de la figure du narcotrafiquant. L'archive photographique permet selon nous d'interroger ce que L. Demanze appelle les « survivances intempestives et anachroniques¹¹⁸⁵ » de ces individus dans la mémoire collective. L'ouvrage fait en effet davantage que proposer une simple galerie de portraits des grands protagonistes de l'histoire du narcotrafic. La première photographie de Ramón Arrellano Félix symbolise une façon originale de s'opposer à la narration spectaculaire de la mort du narcotrafiquant. En effet, il s'agit d'une photographie familiale, où le principal intéressé, comme l'indique la légende reportée en note, ne figure pas. Ramón Arrellano Félix est donc absent du récit, comme il l'a été, provisoirement, de sa propre histoire lorsqu'il fut emmené à la morgue sous son identité d'emprunt. Plus loin, les deux photographies du narcotrafiquant Amado Carrillo Fuentes permettent de présenter au lecteur deux visages du narcotrafiquant : le premier, universellement connu, est celui du narcotrafiquant dans sa jeunesse le jour de sa première arrestation, et le second, pris à la volée lors d'un mariage, est issu d'une archive privée. La confrontation des deux photographies à l'intérieur du chapitre permet une mise en abyme du thème principal du chapitre. Il s'agit, précisément, du visage d'Amado Carrillo Fuentes, qu'il avait tenté de modifier par une opération chirurgicale le jour de sa mort. La photographie est simultanément l'outil qui fixe une image définie du narcotrafiquant dans l'imaginaire collectif et l'outil qui permet le dévoilement d'une autre facette plus trouble du personnage. L'archive nous confronte ainsi à une identité spectrale, aux contours imprécis, entre autoreprésentation et

¹¹⁸⁵ Laurent Demanze, « La fabrique des fantômes : hantise de l'héritage dans la littérature contemporaine », *Interlignes*, numéro spécial : l'héritage en question(s), janvier 2009, p. 80.

représentations externes, monuments du « récit officiel » et archives trouées. La chronique des actes des criminels par Lolita Bosch expose tout ce que les événements qui les concernent peuvent avoir de fabriqué, d'incertain, de conjectural. En même temps, elle renvoie les actes héroïques ou violents des grands criminels à la perspective inéluctable de la mort.

L'impossibilité de décrire un présent qui échappe nourrit donc, parfois, une curieuse mélancolie pour le passé mythifié de la criminalité, comme si celui-ci pouvait contenir des figures appropriables par l'écriture. Cette idée apparaît dans *Les Travaux du Royaume*, lorsque l'Héritier accède au trône et que ses lieutenants sollicitent Lobo pour qu'il revienne occuper son ancienne place à la Cour. Lorsqu'il est sollicité par l'Héritier, le chanteur se déclare incapable de faire l'éloge du successeur :

[i]l ne pourrait rien écrire pour chanter les louanges de l'Héritier ; il le voyait comme un homme dont l'âme était faite d'un nombre trop important de plis, et lui-même n'avait plus des yeux capables de voir les gens de cette espèce. (TR, 102)

À l'endroit du nouveau chef criminel, le langage artistique semble n'avoir plus aucune prise : ou plutôt le romancier – comme son héros – n'a strictement plus rien à en dire. De cette façon, tous les romans du corpus affichent une hésitation. L'ostentation de portraits typiques, emblématiques du crime organisé, qui marquent l'imaginaire collectif de leur empreinte, pourrait-elle être le contrecoup d'une hantise, causée par la disparition des « grands modèles » ? Et la littérature ne conjure-t-elle pas, avec ces lieux communs, *faute de mieux*, l'avènement actuel d'une nouvelle version « désincarnée » du crime, la nouvelle humanité qu'incarnent ensemble Morgan Lucchese, Cosimo Di Lauro, l'Héritier, les enfants-soldats de la camorra, Ernesto de la Sota, véritables « monstres » pour lesquels l'écriture peine à trouver un langage ?

3. Éloge des lieux communs

3.1. Mémoire de la littérature contre superficialité des images

La mafia et le crime organisé demeurent des objets sur lesquels l'écriture achoppe. C'est là qu'elle se confronte au problème qu'Antoine Compagnon nomme celui de l'ambivalence du

lieu commun¹¹⁸⁶. Obstacle et pierre de touche, le lieu commun représente ce à quoi l'écriture s'oppose, et en même temps ce à quoi l'écriture ne peut échapper.

On pourrait voir, à travers ce retraitement par l'écriture, une réflexion en filigrane sur la valeur éthique et esthétique des lieux communs. L'opposition du littéraire au *storytelling* mafieux se pose rarement dans les termes d'une contestation frontale. Par exemple, c'est en affectant d'épouser le point de vue ébloui de Lobo, dans son récit en focalisation interne, que Herrera questionne la vision enchantée de son personnage. Dans l'incipit du roman que nous avons déjà commenté, Lobo a l'impression que la scène à laquelle il assiste était « déjà écrite » quelque part et il associe l'apparence du Roi à la magnificence du héros du seul film qu'il ait jamais vu. En même temps, cette mention d'une scène « déjà écrite » signale au lecteur attentif l'intertextualité sur laquelle repose l'organisation de la scène. La référence discrètement convoquée par Herrera (mais bien aperçue de la critique hispanophone et francophone) est en effet celle d'un conte de l'écrivain nicaraguayen Ruben Dario intitulé « Le Roi bourgeois ». Cet apologue à la coloration merveilleuse, faussement présenté comme « conte joyeux » [*cuento alegre*] par son narrateur, raconte l'histoire de la rencontre entre un poète indigent et un « Roi bourgeois », soi-disant ami des lettres et des arts, et habitant un magnifique palais. Lorsque le poète lui demande un travail pour assurer sa subsistance, le Roi décide de convertir le poète en ornement supplémentaire de son jardin. Il l'équipe d'une boîte à musique et lui ordonne d'en jouer, en échange de quoi à chaque passage du roi il recevra, pour chaque morceau de musique, un morceau de pain. Un soir d'hiver, le Roi oublie son existence et donne un festin dans le palais, pendant lequel le poète abandonné meurt de froid.

Herrera emprunte au conte de Dario sa méditation sur les paradoxes d'une poésie qui, au nom de l'idéalisme artistique, récuse les conventions esthétiques bourgeoises, mais qui se voit contrainte, pour survivre, d'être recueillie dans le giron de la bourgeoisie. La circulation des effets de sens grâce à l'intertextualité permet de saisir l'originalité de la réflexion politique et esthétique des *Travaux du Royaume*. Herrera reprend ainsi à l'apologue de Dario les thèmes principaux de son conte – notamment les rapports pécuniaires et d'intérêt mutuel entre art et pouvoir – mais il les réinsère dans un récit d'apprentissage raconté du point de vue du poète, et se déroulant dans un espace situé aux marges de l'État (et non plus en son centre). En jaillit une réflexion renouvelée

¹¹⁸⁶ Antoine Compagnon, *loc. cit.*, p. 23.

sur les rapports entre littérature et pouvoir, dans ce qu'on peut interpréter comme une relecture romanesque des thèses de Louis Marin que nous avons déjà évoquées¹¹⁸⁷, Herrera suggérant que le Roi est impotent hors de la représentation qui lui confère sa véritable influence. Mais, bien avant que le chanteur ne soit décillé par ses découvertes, la narration préparait ce dévoilement des réalités sordides du Palais. Au début du roman, la splendeur de l'édifice, opposée à l'horreur de la Ville, paraît à Lobo le résultat miraculeux d'une opération alchimique :

Lui, il avait connu ce coin longtemps auparavant, quand il était encore avec ses parents. Mais à l'époque il y avait là une décharge, un piège fait d'infections et de déchets. Comment aurait-il pu imaginer que l'endroit deviendrait un phare. C'est ce genre de choses qui révélaient la grandeur d'un roi : l'homme était venu s'installer parmi les gens de peu et il avait transformé la saleté en splendeur. (TR, 21)

Or, si le Palais a ses fondations dans l'ordure, alors sa splendeur ne peut pas complètement faire oublier son origine immonde. D'autre part, la transformation de la saleté en or évoque aussi bien la merveille de la transmutation alchimique, que la réalité concrète et bien moins noble du blanchiment d'argent sale. Cette ambivalence est encore soulignée par l'omniprésence d'objets qui reproduisent symboliquement l'image déifiée du Roi, mais dont la fausseté clinquante est toujours discrètement dénoncée par l'écriture, soit par l'adjonction d'un détail mineur, soit par des choix terminologiques qui introduisent une dissonance dans la mélodie de la phrase. La critique francophone a particulièrement retenu l'exemple du paon royal, splendide mais blessé à la patte, que le Roi fait admirer au chanteur¹¹⁸⁸. Mais on peut aussi citer le traitement prosaïque des objets d'art, avec la substitution de « fourchette » à « trident » et la mention des « arbustes » au lieu des arbres et des bosquets, dans la description du jardin royal :

Ils sortirent dans les jardins, ils passèrent près d'une fontaine ayant en son centre un dieu, avec une fourchette à la main, qui crachait de l'eau par la bouche, ils continuèrent par le labyrinthe d'arbustes formé avec les lettres qui composaient le nom du Roi, et, en arrivant près d'un bassin dont le fond était tapissé de mosaïques en forme de feuillage, l'Artiste trouva enfin à lui répondre [...]. (TR, 47-48)

¹¹⁸⁷ Louis Marin, *Le Portrait du Roi*, Paris, Minuit, coll. « Le Sens commun », 1981, 304 p.

¹¹⁸⁸ Isabelle Tausin, *op. cit.*, p. 126.

Le kitsch dénoncé ici n'est pas seulement le mauvais goût tape-à-l'œil caractéristique des organisations criminelles. Il n'est pas non plus seulement la marque d'une culture de l'ostentation et de l'argent facile, fameusement dénoncée au moment de son apparition par les intellectuels latino-américains, et qui, chez les *narcos*, « procède par entassement, ornementation à outrance, avec grandiloquence¹¹⁸⁹ ». Ici, tout se passe comme si l'ostentation de la splendeur se dénonçait elle-même comme vanité dans *Les Travaux du Royaume*. Le style de Herrera, dans sa sobriété même, constitue déjà une réponse artistique permettant de dénoncer le dévoiement de l'art par cette culture de l'ostentation. Significativement, dans le Palais, la surabondance d'ornements *kitsch* s'oppose à la nudité de la bibliothèque, remplie d'étagères vides¹¹⁹⁰. La description de la bibliothèque permet de dénoncer la vacuité d'un monde sans mémoire et sans culture, conformément à l'échelle de valeurs que construit le discours romanesque entre vérité artistique et fausseté du kitsch décoratif, dans une opposition analogue à celle du « Roi bourgeois ». Toutefois, dans le schéma du récit initiatique, Lobo doit d'abord être la dupe des représentations mystifiantes du Roi avant de parvenir à s'en distancier puis à les critiquer. Les livres prêtés par le Journaliste jouent un rôle fondamental dans cet apprentissage : c'est la culture lettrée, couplée à l'expérience du Palais, qui permet à Lobo d'acquérir sa lucidité. L'espace romanesque du Palais est le lieu de l'oblitération de cette mémoire – mémoire cependant convoquée par l'écriture au moyen de l'intertextualité.

Quant au *corrido*, s'il représente lui aussi un discours galvaudé – parce que célébratoire – sur la criminalité, ce genre constitue aux yeux des auteurs une source plus digne de citation que les sources étasuniennes et les sources de la presse généraliste. Comme l'écrit Florence Olivier, l'un des traits significatifs de la chronique *Campos de amapola* est justement « l'accueil [...] fait aux légendes truculentes et effroyables des narcotrafiquants, aux rumeurs, aux *corridos* [...] »¹¹⁹¹ dans la trame du récit. Lolita Bosch interroge ces légendes dans leur statut de références partagées, communes :

¹¹⁸⁹ Jean-Pierre Keller, *Kitsch*, Encyclopædia Universalis. En ligne : <http://www.universalis.edu.com/encyclopedie/kitsch/>, consulté le 24 août 2022.

¹¹⁹⁰ « Elle rit, attendrie, peut-être, puis elle le conduisit dans une pièce où il y avait plein d'étagères vides. – La bibliothèque, dit-elle, sans emphase, comme si elle n'avait rien dit.

Oui, il y avait là quelques papiers, une bible, des cartes, des journaux avec des histoires de morts, un magazine où on voyait les portraits en couleurs des membres de la Cour lors d'un mariage. » (*TR*, 50)

¹¹⁹¹ Florence Olivier, « Chronique, fiction, roman de non-fiction », *loc. cit.*, p. 32.

Comme si le narcotrafic qui enveloppe et absorbe le Mexique était, en réalité, un haut-parleur, un amplificateur, un porte-voix avec lequel nous nous racontons les uns aux autres des légendes de héros et de bandits [...] qui, avec un respect que nous ne parvenons pas à comprendre, nous parle de vous.

À nous tous : de vous.

Malgré le fait que nous en ayons peur¹¹⁹². (*Campos*, 141)

Employée contre les versions partiales du narcotrafic, la mythologie *locale* des *corridos* permettrait de donner la parole au côté mexicain de la « guerre contre la drogue ». Tout en dénonçant la partialité moralement fallacieuse du *corrido*, Lolita Bosch réhabilite cette forme dans son statut éthique de « témoignage affectif » de la communauté mexicaine¹¹⁹³. L'hypothèse d'une fonction « rédemptrice » du *corrido* contemporain, défendue par Claude Chastagner, permet d'approfondir cette idée : le *corrido alterado*, qui succède au *corrido* traditionnel et se spécialise dans l'exaltation des figures du narcotrafic, joueraient un rôle clé dans la sublimation d'un sentiment de frustration et de colère contre l'État ; ils offriraient aux communautés des modèles de réussite auxquels s'identifier, et participeraient à construire une fierté des régions rurales. Toutefois, le sens donné à cette glorification des *narcos* et de leur mode de vie ne peut qu'être complexe, dans le climat de violence et d'insécurité qui est celui du Mexique d'une part, et compte tenu d'autre part des transformations très rapides que l'industrie musicale imprime au style de ces chansons et de leurs auteurs d'autre part. Selon Claude Chastagner, on pourrait ainsi lire ces *corridos* « comme l'expression maladroite, non maîtrisée et dangereuse d'une conscience politique balbutiante, informelle, à mettre en parallèle avec la lecture politique du trafic de drogue lui-même¹¹⁹⁴ », mais aussi comme « une affirmation de la vie, une affirmation ambiguë, incertaine, dangereuse, comme

¹¹⁹² « Como si el narcotráfico que envuelve y absorbe a México fuera en realidad un altoparlante, un amplificador, un altavoz con el que contarnos los unos a los otros leyendas de héroes y de villanos [...] que, con un respeto que no logramos comprender, nos habla de usted.

A todos nosotros: de usted.

A pesar de que le tengamos miedo. »

¹¹⁹³ Nous empruntons l'expression à Hermann Herlinghaus, *Violence without guilt*, *op. cit.*

¹¹⁹⁴ Claude Chastagner, « Les narcocorridos du *Movimiento Alterado* : une poésie de la rue ? », *Les Cahiers de Framespa. Nouveaux champs de l'histoire sociale*, n° 21, 2016, paragr. 24. En ligne : <http://journals.openedition.org/framespa/3908>, consulté le 05 janvier 2021.

toute thérapeutique à fonction apotropaïque, mais néanmoins potentiellement salvatrice¹¹⁹⁵. » Dans *Les Travaux du Royaume*, l'échange suivant entre Lobo et le Journaliste met en scène cette affirmation ambiguë de la fonction salvatrice du *corrido* :

– [...] votre truc à vous, c'est de l'art, camarade, il n'y a pas de raison que vous vous contentiez des mots écrits pour le Seigneur.

– Et pourquoi pas ? J'écris sur ce qui m'émeut, et si ce qui m'émeut est l'œuvre du Chef, pourquoi pas ? (*TR*, 77)

Si nos auteurs dénoncent l'instrumentalisation de certaines références artistiques, ces références sont aussi, paradoxalement, reconnues dans leur rôle poétique voire cathartique, comme créatrices de lien et de sens.

La plupart des romans du corpus opposent deux types de représentation de la violence et de la mort dans leur trame. sens du récit nous semble loger dans cette confrontation critique, sans cesse renouvelée, entre une réalité sordide de la mort désignée par la narration, et les resignifications sommaires, imparfaites, qu'en proposent les films d'action, les récits populaires et les chansons. Dans *Gomorra*, Saviano indique que face à la certitude de la dégradation et de la mort – une célèbre scène montre des enfants en train de discuter de la meilleure façon de mourir d'un tir d'arme à feu¹¹⁹⁶ – les modèles culturels invoqués par les camorristes ont au moins l'avantage de leur montrer comment réussir leur mort après avoir vécu le plus intensément possible. Les figures criminelles les plus extrêmes, dans *Gomorra*, semblent celles qui parviennent à accomplir ce fantasme de mort rapide et glorieuse véhiculé par la culture populaire, même si la réalité est bien plus sordide pour ceux qui poursuivent ce fantasme.

De manière similaire, dans *Contrabando*, pendant que la violence aveugle fait rage et emporte pêle-mêle les coupables et les innocents, les *corridos* cités, repris, invoqués par les habitants de Santa Rosa et par le narrateur ont l'avantage de réinscrire la mort violente et prématurée dans un cadre qui lui confère au moins un sens : l'hubris, la maladie d'amour, la trahison d'un être aimé, autrement dit toute causalité susceptible de faire office de *fatum*. Même

¹¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 9.

¹¹⁹⁶ « Non, dans la poitrine ça fait mal, ça fait super mal et on met dix minutes à crever. Les poumons doivent se remplir de sang et la balle est comme une aiguille en feu qui entre et tourne à l'intérieur. Et ça fait aussi mal aux bras et aux jambes, c'est comme une morsure de serpent qui te lâche pas. La tête, c'est mieux. Tu fais pas sous toi, tu te chies pas dessus, tu agonises pas par terre pendant des plombes... » (*Gomorra*, 161)

si, dans le monde de Santa Rosa, la loi symbolique du *corrido*, qui justifie la vengeance envers le traître, ne trouve aucun débouché pratique. Lancée sur les traces de Julian, dont elle est convaincue de la trahison, Damiana Caraveo se perd dans une quête qui ne peut pas aboutir. Seule demeure l'expression de son chagrin et de sa rage : « La trahison et la contrebande sont des choses incompatibles », comme une maxime ouverte à l'interprétation, mais aussi comme l'écho d'un monde qui disparaît en pleurant.

La Contagion dénonce, de façon similaire, dénonce la prolifération dans la société du spectacle des « légendes du risque vainqueur », qui inspirent les *borgatari* dans leur recherche d'enrichissement personnel, de jouissances et d'oubli, et lui oppose ce que la *borgata* peut receler de « légendes de l'ordinaire¹¹⁹⁷ ». Siti accorde la même attention que Herrera aux destins individuels de la *borgata* : la narration à la troisième personne accompagne ces derniers dans leurs défaites, leurs illusions et leurs renoncements, jusqu'au moment de leur disparition textuelle. Mais l'originalité littéraire du traitement de la *borgata* tient aussi à la relation complexe que les images et le style entretiennent avec le modèle de Pasolini, comme le montre Gianluigi Simonetti :

C'est dans *La Contagion* que l'on peut parler, peut-être pour la première fois, d'une dimension intertextuelle qui implique Pasolini sur un mode organique et se valorise sémantiquement comme telle – relecture, restructuration, « déconstruction » de la fresque des *Ragazzi*. [...] *La Contagion* peut être lu comme une réaction à l'angoisse de l'influence pasolinienne (lieu commun journalistique ou authentique fantasme personnel)¹¹⁹⁸.

Ainsi, l'érotisation du prolétariat ne conduit pas à sublimer celui-ci, comme chez Pasolini, mais permet au narrateur de Siti de faire soi-même l'épreuve de la « contagion » de ce monde,

¹¹⁹⁷ Le colloque international « Politiques de la littérature », organisé les 22 et 23 septembre 2022 à l'Université Bordeaux Montaigne par Isabelle Galichon et Kim Sang Ong-Van-Cung en présence de Sandra Laugier et de Jacques Rancière, invitait les participants à s'interroger sur une éthique immanente au discours littéraire, celle d'une attention aux formes de vie ordinaires. Le programme se fondait sur une définition de la littérature comme « la production des légendes de l'ordinaire au croisement des pouvoirs disciplinaires et de la biopolitique », expression que nous reprenons à notre compte. En ligne, <https://www.fabula.org/actualites/109629/colloque-politiques-de-la-litterature.html>, consulté le 02 octobre 2022.

¹¹⁹⁸ Gianluigi Simonetti, *loc. cit.*, p. 723.

celle d'une régression sociale, économique et culturelle, et celle d'une dispersion de la subjectivité, d'une dépossession, afin de comprendre ce qui se joue dans cette condition-là¹¹⁹⁹.

Peut-on lire une semblable réaction à l'angoisse de l'influence des modèles littéraires et/ou populaires chez Herrera ? Dans *Les Travaux du Royaume*, où la mythologie du *corrido* qui fait du Roi un être capable de distribuer soit le salut, soit la mort, en fonction d'un principe de justice transcendant, contraste avec la prolifération des cadavres autour du Palais, obéissant à un dessein mystérieux et indéchiffrable. La fonction sociale du *corrido*, qui est de « justifier » la puissance du Roi en la valorisant comme « un état légitime et obligatoire¹²⁰⁰ », est contestée, mais Herrera réhabilite cette forme traditionnelle en faisant prendre conscience à Lobo que l'histoire du Roi est égale à des milliers d'autres : « une gouttelette dans une mer d'hommes qui ont des histoires. » (*TR*, 98). Le roman peut ainsi faire de son héros le dépositaire des histoires du commun : « les bonheurs et les tragédies authentiques des petites gens. » (*TR*, 97) Les destins, heureux ou malheureux, des gens du commun, feront désormais l'objet du *corrido* qui les dévoile dans leur singularité et leur exemplarité. S'esquisse dans ce renversement la revendication d'une éthique artistique qu'on pourrait rapprocher de la proposition de Marielle Macé dans *Styles* : « Dire les formes de vie, et les critiquer ; décrire avec justesse ces formes, et avec justesse la vie qui souffre ou la vie qui vaudrait la peine¹²⁰¹ ». Nous pourrions ajouter que les récits les plus intéressants du corpus ne proposent pas au sens strict une critique des formes de vie, mais une critique des formes artistiques cherchant à compenser, à exorciser ou à resignifier un quotidien meurtri par la violence mafieuse.

¹¹⁹⁹ On peut aussi voir, dans ce dialogue avec Pasolini, le refus de naturaliser certaines idiosyncrasies sociales et culturelles, écueil dans lequel tombe parfois Saviano. À en croire Pierluigi Pellini, en effet, l'effort qui consiste à vouloir atteindre une vérité symbolique des bas-fonds napolitains implique le risque d'une réélaboration esthétisante qui glisse dans le stéréotype : « la recherche d'un certain effet de "typique" [...] glisse facilement dans les pièges du stéréotype : les rites primitifs des adolescents voltigeant sur leurs scooters pour se faire remarquer par Annalisa Durante et ses amies ; les camarades de la défunte assistant aux funérailles avec une fierté presque satisfaite, et sans cacher leurs strings – autant d'images qui ne sont pas pour démentir les préjugés du lecteur moyen sur Naples et ses habitants. » Pierluigi Pellini, *op. cit.*, p. 147.

¹²⁰⁰ Louis Marin, *Le Portrait du Roi*, *op. cit.*, p. 11.

¹²⁰¹ Marielle Macé, *Styles : critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2016, p. 299.

3.2. Entre la rue et la bibliothèque : modulations littéraires de la culture orale

Comment comprendre autrement cette reprise, dans l'écriture, des constantes culturelles et des lieux communs sur la criminalité ? Le commentaire de Florence Olivier sur *Campos de amapola* nous ouvre une piste de réflexion :

Et la fiction, tout comme la non-fiction, pratiquent parfois avec succès ces modulations ou ces figurations d'une parole commune galvaudée et de toutes les fausses valeurs qu'elle charrie, dans le *corrido* voire dans les légendes urbaines nées de la désinformation ou de la communication des cartels, lui reconnaissant sa créativité poétique ou sa fonction identitaire et pathétique afin de lui restituer sa valeur de lien et de sens pour la communauté. Nulle nécessité de réalisme et d'effets de thrillers à sensations ni de mimétisme folklorisant d'un langage régional pour cela¹²⁰².

Entre mise à distance des effets conventionnels du thriller et modulation d'une « parole commune » qui se déploie dans les légendes médiatiques et la chanson populaire, on se situerait sans doute dans un régime de *référencialité*. Ce mot-valise, employé par Tiphaine Samoyault dans *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, est un régime de référencialité mixte qui « correspondrait bien à une référence de la littérature au réel, mais médiée par la référence proprement intertextuelle¹²⁰³ ». Nous avons vu que dans le pôle documentaire du corpus, le collage des discours médiatiques, des extraits de la presse nationale et des flashes d'information, peut avoir une fonction critique, car la littérature fait référence à des discours qu'elle s'emploie à mettre à distance et à déconstruire. Ainsi, dans *Sandokan*, l'orchestration de l'information médiatique à la télévision, sur le mode du spectacle et du *zapping*, est implicitement dénoncée dans le premier chapitre à travers un collage de transcriptions d'extraits de reportages télévisés diffusés le jour de la capture du chef mafieux Francesco Schiavone. La surexposition médiatique de l'arrestation de Schiavone, dont le bruit est restitué à travers l'accumulation des phrases qui se répètent jusqu'au cliché, nous invite à nous interroger sur la transformation de la lutte antimafia en objet de

¹²⁰² Florence Olivier, « Chronique, fiction, roman de non-fiction », *loc. cit.*, p. 28.

¹²⁰³ Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan Université, coll. « 128 », 2001, 128 p.

consommation médiatique et sur l'élaboration de la légende médiatique de Sandokan à partir des images de son arrestation¹²⁰⁴.

La question ne concerne pas uniquement la citation des récits médiatiques dans le but d'en faire émerger les failles ou de construire un contre-discours. La figuration de la parole commune prend des formes très différentes dans le corpus, même si toutes font ressortir la question de l'oralité populaire. Les paroles rapportées sont fondamentales dans la poétique de *Contrabando* : le récit fait se succéder de nombreuses voix, avec les témoignages de Damiana, de Jacinta et de Conrada, mais il fait aussi entendre les bruits et les rumeurs de la *sierra*, les transmissions radiophoniques et les archives sonores¹²⁰⁵. Brèves de comptoir, remarques à la volée, propos de table, conversations diverses sur les moyens de s'en sortir, de frauder... fournissent aussi une matière dense aux deux récits de Walter Siti, surtout dans *La Contagion* où l'auteur ambitionne de rendre à l'écrit le *romanesco* hybride, parlé, des banlieues populaires romaines. L'oralité est tout aussi centrale dans *Sandokan* : non seulement le récit, grâce à l'emploi d'un système déictique propre au régime du discours (« ici », « tu vois »...) produit l'illusion d'une adresse directe au lecteur, mais surtout la parole et sa circulation clandestine dans les autobus, les salons de coiffure, *via* les sociabilités enfantines ou féminines, jouent un rôle très important dans l'analyse sociale du village et dans l'économie du récit.

La dimension orale des discours rapportés dans le corpus permet de parler, comme le fait Florence Olivier, de « modulation » au sens musical du terme. Ce terme signifie : « Changement d'un ton à un autre et/ou d'un mode à un autre à l'intérieur d'une même composition musicale,

¹²⁰⁴ L'auteur s'emploierait à « mettre à mal la consommation passive » du fait divers en « suscit[ant] une prise de conscience critique de la part du lecteur », comme l'écrit Ada Tosatti à propos d'un autre roman de Balestrini à la poétique similaire, *La Violence illustrée*. Ada Tosatti, *loc. cit.*, p. 208.

¹²⁰⁵ Rascón Banda parvient notamment à faire des lieux communs langagiers, des proverbes les plus banals ancrés dans la superstition, l'expression la plus authentique d'un *pathos* de la sourdine, en l'absence de procédés voyants et spectaculaires : « Santa Rosa s'est réveillée en deuil. C'était pire qu'un cauchemar, parce qu'on peut se réveiller de nos rêves et les oublier aussitôt, sans conséquences majeures. Comme le dit ma mère, l'argent va et vient, et comme il arrive, il peut disparaître. Même les choses matérielles qu'on détruit, on peut les remplacer. Même la peur peut se soigner avec une boisson de fleur d'oranger ou avec une gousse d'ail placée dans un endroit secret, mais les vies humaines qui sont perdues ne peuvent pas être rendues. » [*Santa Rosa amaneció de luto. [...] Fue peor que una pesadilla, porque uno puede despertar de los sueños y olvidarlos de pronto, sin mayores consecuencias. Como dice mi madre, el dinero rueda y así como llega puede volver. Así también las cosas materiales que se destruyen pueden volver a reponerse. Hasta el susto se cura con una bebida de azahar o con un diente de ajo puesto en un lugar secreto, pero las vidas humanas que se pierden no pueden devolverse.*] (*Contrabando*, 85)

conformément aux règles de l'harmonie¹²⁰⁶ ». Il s'impose d'autant plus facilement qu'on a affaire, surtout dans le corpus mexicain, à une écriture qui joue des registres de l'incantation, de la mélopée, et sur des procédés de répétition comme l'anaphore¹²⁰⁷. Ce terme suggère également la notion d'arrangement et de polyphonie. L'attention aux variations linguistiques, dans les récits du corpus, L'hybridité culturelle de la *borgata*, dans *La Contagion*, se reflète par exemple dans la transcription du parler populaire puisque le style reproduit des variations dialectales du *romanesco* parlé qui se veulent authentiques : « le *romanesco* n'est pas le *romanesco* philologique des puristes, mais celui, non uniforme et contaminé par l'italien, que l'on parle aujourd'hui dans la *borgata*. » (*Contagion*, 327)

Parmi tous les « langages » intégrés à la polyphonie du récit, les *corridos prohibidos* du nord du Mexique, matière folklorique popularisée par le groupe des Tigres del Norte, célèbre au niveau international en Amérique latine, fournissent à Rascón Banda une matière inépuisable pour les récits de *Contrabando*¹²⁰⁸. Cette mémoire vive transmise par les *corridos* ne loge pas dans les médias, mais dans la tradition orale, dans les récits de la famille auprès de laquelle Hugo vient chercher ses histoires. Les *corridos* de Santa Rosa racontent une mémoire locale du narcotrafic, étroitement associée à l'histoire familiale, comme on le constate dans l'extrait suivant, où le narrateur demande à son oncle de lui raconter l'histoire d'un associé de Caro Quintero :

Nous avons mangé la *discada* en écoutant des *corridos* de contrebande. Le feu était en train de fumer et ils voulaient y mettre du charbon, je vais chanter un *corrido* que vous n'oublierez pas, et c'est qu'ils attisaient la flamme de la chaudière du diable, chantaient à la radio *Los Cadetes de Linares*. Ils parlaient de R-1, qui n'est autre que Rafael Caro Quintero, le partenaire de Valente Armenta. Parle-moi de ton ami Valente, ai-je demandé à mon oncle Lito, sa vie, ses femmes, ses enfants,

¹²⁰⁶ « Modulation », *Centre national de ressources textuelles et linguistiques*. En ligne : <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/modulation>, consulté le 03 octobre 2022.

¹²⁰⁷ Cf. *supra*, chapitre 6.

¹²⁰⁸ On se souvient que le travail du narrateur consiste à composer un scénario de film à partir des chansons de Tony Aguilar. Ce dernier, qui interprète le rôle principal, doit aussi chanter ces chansons dans le film. L'écriture du roman, qui puise dans l'intertextualité du *corrido*, s'effectue au miroir de cette situation narrative, puisqu'il s'agit, dans les deux cas, de transposer la musique dans un autre *medium* pour en tirer un récit.

ses homicides, comment on l'a arrêté et ce qu'il ressentait dans la prison de Chihuahua, où tu lui as rendu visite¹²⁰⁹. (*Contrabando*, 110)

Le recours aux titres de *corridos* célèbres est une autre manière de rendre hommage à ce genre populaire, de la reprise de titres connus dans les en-têtes des chapitres comme « *Estaba humeando el tizón* » aux nombreuses variations sur le thème « *Contrabando y traición* ». Rascón Banda a aussi recours à « l'implication », néologisme employé par T. Samoyault pour traduire le caractère implicite d'une citation intertextuelle, fondue dans le texte comme si elle lui appartenait en propre. Nous avons mentionné plus haut un exemple où cette citation était rendue visible par l'emploi de l'italique. Dans l'exemple suivant, ce sont les paroles des *corridos* « *Contrabando y traición* » et « *Margarita la de Tijuana* » qui se glissent dans le discours du père au moment d'une dispute avec la mère. Nous les avons soulignées dans l'extrait suivant :

Pour qui tu te prends, lui a-t-il demandé. Tu te sens comme Camelia la Texana ou Margarita de Tijuana. Mon père m'a expliqué que Camelia était l'amante et la complice d'Emilio Varela et qu'un jour ils étaient tous les deux sortis de San Ysidro, ils venaient de Tijuana, et ils avaient les pneus de la voiture remplis de mauvaise herbe. Moi, j'ai bien connu Emilio, m'a-t-il dit, celui qu'a tué Camelia sans qu'on n'entende plus parler [d'elle]. Margarita était la petite amie de Julian, un trafiquant de Laredo. Tous deux faisaient passer en contrebande de cette poudre qu'on vend tant, Margarita l'avait cachée dans sa coiffure. Eh bien si tu ne fais pas attention, un jour je te ferai ce que, elles, elles ont fait à ces hommes, a dit ma mère, et elle est allée dormir. Tu me comprends, maintenant ? m'a demandé mon père. Imagine-la quand elle était jeune. C'est le portrait craché de sa famille¹²¹⁰. (*Contrabando*, 42)

¹²⁰⁹ « *Comimos la discada oyendo corridos de contrabando. Estaba humeando el tizón y es que querían poner caldo, voy a cantar un corrido que no podrán olvidarlo, y es que atizaban el horno de la caldera del diablo, cantaban en la grabadora Los Cadetes de Linares, refiriéndose a R-1, que no es otro que Rafael Caro Quintero, socio de Valente Armenta. Cuéntame de tu amigo Valente, le pedí a mi tío Lito, su vida, sus mujeres, sus hijos, sus homicidios, de cómo lo agarraron y qué sentía en la peni de Chihuahua, donde lo visitaste.* »

¹²¹⁰ « *Quién te crees que eres, le preguntó él. Te sientes Camelia la Texana o Margarita la de Tijuana. Mi padre me explicó que Camelia era la amante y cómplice de Emilio Varela y que un día salieron los dos de San Ysidro, procedentes de Tijuana, traían las llantas del carro repletas de yerba mala. Yo conocí bien a Emilio, me dijo, al que Camelia matara en un callejón oscuro sin que se supiera nada. Margarita era la novia de Julián, un traficante de Laredo. Los dos llevaban un contrabando de ese polvo tan vendido, Margarita en su peinado, ahí lo traía escondido. Pues si te descuidas, un día te voy a hacer lo que ellas les hicieron a esos hombres, lo amenazó mi madre y se fue a dormir. ¿Ahora me comprendes?, me preguntó mi padre. Imagínatela cuando era joven. No niega la pinta de su familia.* »

Camelia et Margarita, personnages féminins de *corridos* célèbres, surgissent dans la réalité du narrateur au moment où les paroles du *corrido* s'invitent dans le discours du père. Un aspect intéressant de *Contrabando*, qu'on a déjà vu plus en détail en première partie, est la grande porosité qu'il fait voir entre les rumeurs du village et l'univers fictionnel du *corrido*. Il n'est ainsi pas rare qu'Hugo entende sur un poste de radio grésillant une chanson sur les exploits d'un narcotrafiquant, dont on lui apprend plus tard qu'elle s'inspire des faits commis par un voisin ou un membre de la famille. La démarche citationnelle de Rascón Banda transforme donc la lecture en un incessant jeu de reprises et d'échos : l'expression la plus personnelle et la plus intime, restituée par la forme du journal, s'y avère informée par les souvenirs intertextuels du *corrido*. Le *corrido* dans *Contrabando* accomplit surtout un parcours transculturel, analogue à celui du *corrido* dans l'écriture de Yuri Herrera où, de chanson de propagande, il devient matériau du conteur. Dans *Contrabando*, ce parcours transculturel s'achève avec l'importation sur la scène théâtrale – celle où sera jouée la pièce *Guerrero Negro* – des *corridos de contrabando* que le narrateur, blessé à la main, tape à la machine à la fin du récit. Entre la rue des villages et la bibliothèque de l'écrivain, culture littéraire et culture populaire s'entremêlent dans une écriture qui désigne ses racines populaires en refusant d'être tout à fait dupe des mythologies qu'elles produisent. La question pourrait donc se poser en ces termes : comment se faire l'interprète de certaines réalités socio-culturelles, au triple sens de « traducteur », de « commentateur » mais aussi d'*exécutant*, au sens musical de ce terme ? Quelle fonction d'intermédiaire se donne à lire et à interpréter ici ?

3.3. *Corridista* et *cantastoria* : quand le crime organisé trouve ses interprètes

Cette réappropriation esthétique consciente et réfléchie des *topoi* sur la criminalité et des *topoi* régionaux nous semble révélatrice d'un projet à la fois esthétique et politique : faire jouer, contre des récupérations médiatiques capables de dissoudre la réalité du crime organisé, des éléments d'une culture populaire susceptible de recréer des liens dans une communauté en perte de référents collectifs. Et pour cela, mettre à jour la présence d'un énonciateur, qui n'est pas forcément le *témoin*, comme chez Saviano, mais le *chroniqueur*. D'où la mise en avant des figures de conteurs comme le *corridista* chez Herrera et le *cantastorie* chez Calaciura, figures à la croisée de l'oral et de l'écrit, et auxquels les auteurs empruntent leur style et leur manière. Par ce moyen, les auteurs cherchent à assurer une médiation entre la tradition lettrée, dont ils se réclament, et

la tradition orale et populaire qu'ils cherchent à rejoindre. Comme le rappelle Tiphaine Samoyault dans *L'Intertextualité* :

Comme tous les arts, la littérature s'élabore avec une part artisanale de bricolage : et si son matériau est le langage, il est le plus souvent du langage déjà mis en forme dans la littérature existante (ce qui va contre l'idée de la littérature comme travail sur le langage abstrait, au sens jakobsonien des structura- listes). La citation, la réécriture, la transformation et l'altération, quel que soit le rapport de l'auteur – mélancolique, ludique ou désinvolte – au déjà dit, ne font que mettre en lumière le travail commun et continu des textes, leur mémoire, leur mouvement¹²¹¹.

Ce travail textuel et intertextuel est mis en lumière par le rôle narratif et symbolique que certains romans du corpus donnent aux conteurs populaires. *Malacarne* se présente, comme on l'a vu plus haut, comme la confession d'un petit criminel anonyme à un « juge », narrataire du récit. L'oralité est fondamentale dans ce dispositif, qui renvoie à l'actualité des célèbres dépositions de repentis lors des Maxiproccès, tout en prenant le contre-pied du modèle constitué par les autobiographies criminelles qui fleurissent dans les années 1990. Mais la référence aux Maxiproccès n'est pas la seule en jeu. Calaciura puise dans une tradition littéraire sicilienne appartenant à une veine « lyrique et baroque¹²¹² ». Comme le montre Martine Bovo-Romœuf, « la confession fleuve du mafieux (*malacarne*) se déverse sur le rythme d'un *cuntastorie*, conjuguant la violence mafieuse aux accords épiques d'un nihilisme cosmique.¹²¹³ » La référence au « *cuntastorie* » – variante sicilienne du terme *cantastoria* – renvoie à une forme de théâtre de rue dont l'interprète chante une histoire en l'accompagnant de gestes et de tableaux peints sur une toile. Cette référence nous éclaire sur la dimension doublement orale et picturale de l'écriture de Calaciura, en même temps qu'elle souligne l'hommage rendu par *Malacarne* à cette forme d'art populaire en Italie méridionale.

¹²¹¹ Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 113.

¹²¹² Martine Bovo Romœuf, « Écrire en Sicile après la disparition des pères : entre tradition, homologation et sicilianité », *Chroniques italiennes*, n° 20, février 2011, p. 2. Dans ses interviews, Calaciura évoque l'influence d'auteurs siciliens moins connus comme Franco Scaldati et Silvio Licata. Voir Marcello Benfante, « Giosuè Calaciura, "Malacarne" 25 anni dopo: il grottesco della mafia », *La Repubblica.it*, 9 juin 2022. En ligne : https://palermo.repubblica.it/societa/2022/06/09/news/giusue_calaciura_malacarne-353151126/, consulté le 28 août 2022.

¹²¹³ Martine Bovo-Romœuf, *loc. cit.*, p. 11.

Ce dialogue entre l'écriture et l'art populaire apparaît de la façon encore plus évidente dans un passage, selon nous à valeur métatextuelle, où les mafieux recréent un simulacre de la Sicile traditionnelle pour satisfaire la mélancolie d'un vieux membre de l'organisation revenu d'Amérique :

Nous lui cachions les villes modernes identiques à celles dont il venait et nous montâmes pour lui un petit théâtre en papier mâché avec les casquettes de travers des voyous et des *liccasapuni*, ces coutelas que nous n'avions jamais utilisés parce que nous étions déjà nés au temps de la poudre de fusil. [...] [I] se rappelait son île où les volcans vomissaient le feu ardent de leurs entrailles, et nous on le trompait parce que la terre s'était refroidie maintenant, en lui montrant la colline derrière la maison, le voilà le volcan, et on allumait un feu avec des cartons et des emballages de fruits pour imiter l'éruption et on faisait boum avec la bouche pour simuler les explosions préhistoriques. Il était tellement aveugle, tellement sourd dans les ténèbres de sa nostalgie qu'il se contentait de cette fiction. (*Malacarne*, 79-80)

Ici, l'écriture ne convoque plus seulement l'art du *cantastoria*, mais le théâtre traditionnel de marionnettes, appelé *Opera dei Pupi* en italien ou *opra î pupi* à Palerme, connu pour mettre en scène des histoires du Moyen Âge ou des vies de brigands célèbres. Dès sa première évocation¹²¹⁴, cette forme d'art mineur constitue une référence permanente dans le roman et une clé de la poétique de Calaciura. La référence au théâtre de marionnettes explique la caractérisation grotesque des personnages, quasi des figurines, ainsi que les incessants jeux d'échelle dans les descriptions, entre l'infiniment grand et l'infiniment petit. On peut ainsi voir dans l'art du *cantastoria* et dans le théâtre de marionnettes un reflet métatextuel de l'entreprise romanesque de Calaciura. Ce passage est intéressant parce qu'il constitue les mafieux en narrateurs et en metteurs en scène de leur propre histoire, à la manière du *cantastoria* et du montreur de marionnettes.

La façon dont Calaciura met à tout moment en avant l'artificialité de son propre récit, qu'il transforme en scène d'un théâtre de marionnettes, permet d'opposer au nihilisme un plaisir de la narration. Si l'on sait que les biographies criminelles sont un sujet de choix des *cantastorie* et de certains spectacles de marionnettes, les ballades traditionnelles font aussi partie du répertoire de la culture orale convoqué par les textes sur la criminalité mafieuse. Ainsi, le *corrido* mexicain,

¹²¹⁴ « Les petites demoiselles de France riaient, ça les amusait, et on riait nous aussi, et toute la gargote riait de ces Arabes de comédie enturbannés qui ressemblaient à Agramante et aux mécréants du théâtre des *pupi*. » (*Malacarne*, 17)

qui met traditionnellement en scène la figure du hors-la-loi et dont les *narcocorridos* actuels constituent une variante en même temps qu'une continuation, offre au style de Yuri Herrera un modèle auquel l'auteur rend hommage. Nous avons déjà évoqué à plusieurs reprises les similitudes existant entre le personnage de Lobo, *corridista* à la Ville puis au service de la Cour, et l'auteur des *Travaux du Royaume*. Pour Florence Olivier, dont nous suivrons ici les analyses, l'indétermination énonciative de certains chapitres à valeur métatextuelle permet à Herrera de décrire sa propre poétique en même temps qu'il évoque la progression de la sensibilité poétique de Lobo :

Musicaux et rythmiques, ces chapitres dont l'économie d'écriture les apparentent à des poèmes en prose, font part, dans le langage oral et argotique réinventé qu'ils prêtent au personnage, de la découverte de ce qu'est la littérature écrite et de son appropriation par le chanteur-compositeur, mais ils peuvent également se lire, grâce à l'indétermination relative d'une voix narrative et lyrique qui s'adresse à elle-même, comme une série de confidences quant aux « épiphanies » que procure l'écriture du roman¹²¹⁵.

À l'appropriation de l'art littéraire par le chanteur, grâce aux livres prêtés par le Journaliste, correspond dans le texte l'appropriation stylistique du genre du *corrido* par Herrera, de la poétisation des formes argotiques du Nord mexicain jusqu'à l'invention, en toutes lettres, du *corrido* en octosyllabes qui donne son titre au roman (*TR*, 83-84). Le récit tisse en filigrane de l'intrigue criminelle une réflexion métafictionnelle sur l'invention poétique, menée à partir d'un examen des formes et des fonctions de l'art traditionnel et populaire du *corrido*. Celui-ci, comme le rappelle Lobo, est d'abord une performance orale et corporelle : « les *corridos* demandent que l'on s'investisse et que l'on joue l'histoire que l'on chante. » (*TR*, 18). Pour répondre au Journaliste qui lui demande comment il compose ses chansons, le chanteur, déjà promu Artiste à la Cour, s'explique un peu plus précisément sur la composition de ces chansons :

L'histoire se raconte toute seule, mais il faut lui donner vie, répondit-il, on prend un ou deux mots et les autres tournent autour, c'est de cette manière que ça tient. S'il ne s'agissait que de colporter des ragots, à quoi bon faire une chanson. Le *corrido* ne dit pas seulement une histoire vraie, il doit être joliment tourné et rendre justice. (*TR*, 76)

Si, chez Calaciura, le répertoire populaire oral sert principalement de référence et de modèle esthétique, la conscience qu'à Lobo des ficelles de son art permet à Herrera d'examiner

¹²¹⁵ Florence Olivier, « Chronique, fiction, roman de non-fiction », *loc. cit.*, p. 29.

plus en profondeur la forme du *corrido* traditionnel et ses fonctions politiques et éthiques. Le *corrido*, dont la composition est régie par un principe d'économie lexicale (« c'est de cette manière que ça tient »), doit dire « une histoire vraie » et « rendre justice ». Herrera ne critique pas le *corrido* en tant que genre, mais le dévoiement de cet art populaire lorsqu'il est placé au service d'un pouvoir criminel. C'est ainsi qu'à l'issue du roman, « Les réflexions et résolutions finales de Lobo, qui a retrouvé son nom en se libérant de sa fonction d'Artiste, marquent et soulignent les valeurs de la littérature orale du Nord lorsqu'elle se défait des contraintes de la mode, de la commercialisation rapide, de la servilité envers tel ou tel bon payeur¹²¹⁶. » Il ne s'agit pas seulement de définir une éthique littéraire à partir du modèle idéal du *corrido*, mais de reconnaître à celui-ci « le pouvoir d'indiquer le nord de la littérature¹²¹⁷. » Et partant, d'inventer une écriture qui ne se limite pas à l'appropriation ludique des genres populaires, mais permette, d'après Florence Olivier, « la reconnaissance de leur fonction poétique et phatique pour la communauté¹²¹⁸ ».

Entre le témoignage, le reportage narratif et le roman autofictif, qui tous ont trait au genre de la chronique, ces fictions proposent des inflexions originales de la figure intermédiaire du *cantastoria* et du *corridista*, qu'ils réhabilitent dans leurs fonctions culturelles et anthropologiques. Cette réhabilitation de l'art populaire prolonge l'entreprise de lutte contre les stéréotypes médiatiques et l'exemplification des conduites et des sensibilités marginales. La mise en fiction d'une énonciation populaire permet d'interroger la fabrication légendaire des représentations sociales autour de la mafia, tout en permettant leur démystification. En tant que mise en abyme de la création littéraire, cette mise en scène accompagne et soutient l'invention d'une stylistique originale, capable de puiser dans l'intertextualité la plus savante et le répertoire populaire, en les conciliant. Les romanciers entendent assurer une fonction de médiation entre culture lettrée et culture populaire, par l'appropriation et la restitution de références communes.

La culture de Lobo est d'ailleurs une culture hybride, apprise au terme d'un itinéraire complexe qui l'aura mené de la Ville au Palais avant de le restituer à la Ville. Lobo apprend d'abord à chanter à partir de modèles qu'il est seulement capable d'imiter : « il ne faisait que reprendre ce

¹²¹⁶ *Ibid.*

¹²¹⁷ *Ibid.*

¹²¹⁸ *Ibid.*, p. 32.

qu'il avait entendu, c'était comme un miroir où se reflétait la vie qu'on lui racontait » (*TR*, 19). Il découvre ensuite, au Palais, une culture lettrée et livresque. Mais ce n'est qu'en retournant à la Ville qu'il achève son apprentissage, à travers la conviction que son art doit être rendu au commun¹²¹⁹. On connaît par ailleurs la célèbre réflexion de Walter Benjamin sur le rôle anthropologique de médiation du *conteur* – ou du *narrateur*, suivant la traduction¹²²⁰. Le célèbre essai éponyme faisait le constat de la disparition de cette figure de la tradition orale, « qui détenait le privilège d'articuler dans ses récits sa propre expérience et une part de l'expérience d'autrui¹²²¹ », et qui pouvait assurer la transmission des savoirs dont ces récits étaient porteurs. Benjamin voyait par ailleurs dans la figure du conteur la « sécularisation » de la figure ancienne du chroniqueur, dont s'inspirent manifestement nos textes :

[l]'historien est tenu d'expliquer d'une façon ou d'une autre les événements dont il traite ; il ne saurait en aucun cas se contenter d'en faire montre comme d'échantillons des destinées terrestres. C'est justement cela que fait le chroniqueur [...] L'explication cède la place à l'interprétation. Cette dernière ne s'occupe nullement d'enchaîner avec précision des événements déterminés, elle borne sa tâche en décrivant comment ils s'insèrent dans la trame insondable des destins terrestres [...]. Dans le narrateur la figure du chroniqueur s'est maintenue, transformée, sécularisée, pour ainsi dire¹²²².

¹²¹⁹ La figure de la traductrice (Makina, dans *Signes qui précéderont la fin du monde*) et de l'Émissaire (dans *La Transmigration des corps*), chargé de négocier entre deux familles criminelles la restitution l'une à l'autre des corps de leurs enfants, ne feront qu'approfondir cette réflexion sur la fonction médiatrice de la littérature dans les romans de Yuri Herrera.

¹²²⁰ La référence au « conteur » nous semble d'autant plus justifiée dans le cas mexicain qu'elle a été convoquée par l'hispano-américaniste Gabriela Polit-Dueñas, pour définir la manière dont certains journalistes et écrivains conçoivent leur rôle informatif et narratif dans le climat de violence actuel au Mexique : « Leurs livres constituent des travaux de catharsis collective avec lesquels les lecteurs locaux s'identifient. Leurs œuvres pourraient être soit ironiques et humoristiques, soit dramatiques et réalistes, mais elles deviennent la description la plus acceptée d'une expérience partagée. Ces auteurs sont reconnus comme tels au sein des univers culturels dans lesquels ils résident, parce qu'ils sont les conteurs locaux. » [*Their books constitute works of collective catharsis with which local readers identify. These works could either be ironic and humorous or dramatic and realistic, but they become the most accepted description of a shared experience. These authors are recognized as such within the cultural universes they inhabit because they are the local storytellers.*] Gabriela Polit Dueñas, *op. cit.*, p. 7.

¹²²¹ Jean-Pierre Sarrazac, « Le Témoin et le Rhapsode ou Le Retour du Conteur », *Études théâtrales*, vol. 51-52, n° 2-3, 2011, p. 11.

¹²²² Walter Benjamin, *Écrits français*, traduit par Jean-Maurice Monnoyer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1991, p. 217.

Nous pouvons inférer que les romans rendent hommage aux formes populaires pour mieux atteindre une valeur d'authenticité, sinon de véridicité. Il s'agit de faire vivre, dans la littérature, la mémoire de formes marginales et de modes minoritaires de transmission de la mémoire collective. Il s'agit peut-être d'opposer à l'absence ou à la faillite de communauté, dénoncée par les textes la conviction, même fragile, d'une capacité de l'écriture à rendre témoignage du présent en disposant le *commun*, comme l'écrit Jean Bessière dans *Le Roman contemporain et la problématique du monde* :

[Le roman] dispose la figuration de cela qui vient à manquer dans la tradition du moderne, du modernisme, du postmoderne : le commun — support de l'expression, de la reconstitution de la fonction de médiation du roman, autrement dit, de la resymbolisation, occasion de la recaractérisation de l'individu¹²²³.

Conclusion

Dans l'avant-propos d'un ouvrage collectif consacré au rapport entre fiction et histoire immédiate, les éditrices Yolande Parisot et Charline Pluvinet déclarent :

L'horizon post-apocalyptique (historique ou imaginaire) dans lequel s'écrivent les récits appelle la présence de nouvelles figures de prophète qui pourtant ne peuvent plus s'incarner pleinement ; confronté à la « transmission empêchée » d'une parole de vérité, l'écrivain est en quête d'une posture possible par-delà l'aporie d'un prophétisme inaudible¹²²⁴.

C'est cette quête d'une posture possible que nous avons tenté de décrire dans ce chapitre et tout au long de notre troisième partie. Les exigences indissociablement éthiques et politiques appelant à proposer d'autres paroles et d'autres récits du politique ouvrent à une dynamique d'exploration de la mémoire et de l'espace social. Elles engagent un rapport au lecteur, tantôt complice, tantôt conflictuel ; l'affirmation chez Saviano d'une posture engagée contre la camorra, doublée d'une figuration de soi en témoin sacrifié sur l'autel de l'intérêt public, amène l'auteur à proposer une conception idéale du partage littéraire et du rapport au lecteur, toujours considéré comme ami, complice, continuateur de l'œuvre. Là réside probablement l'immense séduction

¹²²³ Jean Bessière, *op. cit.*, p. 263.

¹²²⁴ Yolaine Parisot et Charline Pluvinet, *op. cit.*, paragr. 9.

que continue d'exercer l'écriture de Saviano, malgré ses schématisations et le rapport ambigu qu'elle construit avec la réalité ; là luit aussi, peut-être, une foi dans les pouvoirs de la littérature qui force, malgré tout, l'admiration. Les auteurs sont aussi amenés à moduler des lieux communs sur le crime pour en éprouver l'usure, ou bien pour en découvrir la valeur de lien affectif et social pour la communauté. Le récit qui répond « au défi de l'actuel et du réel du crime¹²²⁵ » ne cesse donc jamais d'inventer ses propres procédures et ses propres manières de répondre à cette sollicitation. Seul le temps pourra dire, néanmoins, si elle parviendra réellement honorer cette fonction de transmission ou de médiation, qu'elle célèbre tout particulièrement dans l'hommage ambigu qu'elle fait au geste du *corridista*, du *cantastoria* ou du montreur de marionnettes.

Il nous semble qu'en investissant la figure du greffier, du biographe, du chanteur, du montreur de marionnettes et du *cantastoria*, nos auteurs cherchent à occuper une « position-limite », qui les rendrait à même de « mieux appréhender la circulation des discours¹²²⁶ ». On les voudrait « découvreurs » de vérités occultées par l'histoire, « traducteurs » des codes de la mafia ou « divulgateurs » des secrets du pouvoir. On les découvre *passseurs* (parfois en contrebande) d'histoires et de littérature, *bonimenteurs* comme le narrateur chez Sada, ou bien encore *greffiers*, compilateurs des histoires et des expériences des autres, même s'il faut pour cela en passer par le coup de force de l'autofiction. On découvre même, dans le lot des *musiciens* dont l'écriture reprend, avec des variations, la partition du crime, de l'infâmie et du pouvoir, pour en faire entendre les fausses notes et les harmonies cachées.

Tandis que les apories du crime organisé et de la violence traduisent le besoin de nouveaux récits du politique, la politique du récit de crime organisé étudié dans ces pages ne se situe pas seulement au niveau d'une représentation de la marge ou du caractère engagé du discours. Elle réside dans une certaine manière de dire en même temps le monde et le pouvoir (ou l'impouvoir) du récit. Et si nous ne concevons pas la politique du récit sans la dimension éthique, c'est parce que la communication littéraire implique une mise à l'épreuve de la figure de l'auteur, qui parie

¹²²⁵ Philippe Daros et Florence Olivier, *op. cit.*, p. 16.

¹²²⁶ Nous empruntons ces expressions à Valentina Tarquini, « L'auteur africain et ses fous : intouchables passeurs de littérature », dans Yolaine Parisot et Charline Pluvinet (dir.), *Pour un récit transnational : la fiction au défi de l'histoire immédiate*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2018, p. 151-168, paragr. 9. En ligne : <http://books.openedition.org/pur/52567>, consulté le 24 octobre 2022.

son autorité dans une énonciation ambiguë. Mais cette mise à l'épreuve ne se conçoit pas sans celle du lecteur, dont ces récits éprouvent la curiosité, les compétences de lecture et l'écoute.

CONCLUSION GÉNÉRALE

La citation de Víctor Hugo Rascón Banda placée au début de ce travail nous paraît en résumer les principaux enjeux. Damiana, torturée, spoliée, puis accusée d'un crime qu'elle n'a pas commis, réclame l'aide de quelqu'un qui pourra lui rendre justice. Lorsqu'elle se trouve près de l'écrivain, elle ne le reconnaît pas, et assure même qu'il doit être un criminel ou un policier. Cette rencontre manquée entre l'écrivain et la victime résume les inquiétudes des auteurs, et cette hantise d'être pris pour un policier ou pour un narcotrafiquant est sans doute représentative des écueils auxquels se confronte leur écriture. La scène, on le sait, a une suite : en découvrant qu'elle a affaire à un écrivain, Damiana réclame un *corrido*, une ballade populaire associée aux prouesses des narcotrafiquants, pour que le monde sache ce qui lui est arrivé. Or, à la grande déception de Damiana, l'écrivain ne fait pas de *corridos*. Tout l'enjeu du récit est alors de parvenir à articuler les langages et les références des deux personnages.

Ce travail, effectué à partir d'une coupe transversale d'un corpus qui pourrait être beaucoup plus large, ne prétend pas formaliser une théorie du récit de crime organisé. Cependant, au terme de ce parcours, il nous devient possible de ressaisir l'unité de celui-ci : nous n'avons abordé la complexité sociale, économique, juridique, d'une forme de la violence et du pouvoir manifestée à travers le crime organisé, que pour mieux étudier la complexité de son appropriation par les textes. L'adaptation des modèles théoriques de la « transcription de l'histoire » et de l'« engagement », mais aussi l'étude de l'énonciation, nous permettent de dépasser le constat d'une illustration narrative de la fragmentation et de l'anomie dans les sociétés italienne et mexicaine. Nous avons pu appréhender la singularité de nos textes, au-delà de la communauté de préoccupations qu'ils traduisent. La richesse des stratégies figuratives et narratives étudiées ici nous semble être un contrepoint de la difficulté à renouveler les contenus de l'imaginaire du crime, les nouvelles images se cristallisant rapidement en lieux communs. Malgré la diversité des traitements discursif, narratif et poétique des réalités historiques et des lieux communs sur le crime organisé, l'étude nous a permis de mettre au jour une éthique littéraire, remise en jeu dans l'écriture à travers l'énonciation et à travers la confrontation du texte à l'altérité des discours officiels et de la culture populaire. Dans des récits qui cherchent à extraire les figures criminelles

(et leurs pendants, les figures militantes), de l'oubli, mais aussi de leur captation marchande, cette éthique s'invente à travers des tentatives d'appropriation de l'histoire immédiate, entre fiction et non-fiction, et à travers la restitution et la modulation des lieux communs. Le dernier chapitre interroge la possibilité d'une appropriation littéraire de ces lieux communs sur le crime ; comme si, au lieu de les considérer comme des stéréotypes à chasser, l'écriture les reconnaissait comme quelque chose de propre à la communauté des lecteurs, et leur rendait hommage. La vitesse avec laquelle les nouveaux paradigmes et les nouveaux types sociaux du crime organisé (vitesse, internationalisation, extrême violence) se cristallisent en nouveaux lieux communs dans la culture explique peut-être cet attachement, mêlé de mélancolie, à d'autres lieux communs usés. Si nous parlons ici d'écrivains « impliqués » au sens que Bruno Blanckeman donne à ce terme, cette « implication » se double d'une projection vers des modèles artistiques populaires, comme celui du *corridista*, de l'écrivain public (ou du greffier) et du *cantastoria* ou montreur de marionnettes – de préférence au modèle engagé de l'intellectuel-prophète, bien qu'il ne disparaisse pas totalement. Le service que rend l'écrivain à sa communauté est ici de raconter, avant de dénoncer, même si ce récit doit être celui de la mémoire de l'infamie, mais quoique ce dernier soit remodelé par l'écriture.

Pour être différentes de celles des sociologues, des historiens et des magistrats, les exigences des écrivains de littérature n'en sont pas moins fortes. Cependant, tout en s'appuyant sur les mêmes sources et tout en tirant parti du même fonds de savoirs, les écrivains ne répondent pas de la même manière à la réquisition de la littérature par l'urgence que constitue, à leurs yeux, l'expansion mafieuse et la perversion des démocraties par la corruption. Sauf à vouloir, comme le fait Saviano, engager cette parole littéraire – « l'indiscipline du roman », comme il l'écrit – sur le terrain discipliné de l'enquête, de la sociologie, mais surtout sur le terrain juridique du fait et de la preuve (« je sais et j'ai les preuves »). Le pari est risqué, puisque cette parole, qui tire de puissants effets de vérité à partir de ressources symboliques et artistiques, exige pourtant d'être crue en livrant un témoignage partiellement fictionnalisé mais prétendant au statut de preuve¹²²⁷. Elle se rend alors justiciables de ses ambiguïtés, de ses invraisemblances, en se soumettant à une lecture fondée sur des critères autres que littéraires. On pourrait expliquer ainsi les nombreux malentendus auxquels a donné lieu la réception de *Gomorra*, sans doute entretenus par l'ambiguïté

¹²²⁷ Ketty Zanforlini, *loc. cit.*

des prises de position de Saviano lorsqu'il défend la « vérité » de ses écrits, au prix d'une confusion de cette notion avec celles de réalisme ou d'évidence. Mais si Saviano surjoue la posture engagée – au point, parfois, de l'usurper, comme on l'a vu – c'est sans doute aussi qu'il veut mettre l'écriture à la hauteur de la menace qu'il dénonce. On l'a vu, ce qui préoccupe les auteurs n'est pas seulement la présence mafieuse, mais la subversion de l'échange économique et du contrat social, ce qui amène certains d'entre eux à figurer la situation de leur pays soit sur le mode d'une mutation anthropologique, comme Siti, soit du postapocalyptique, comme Herrera, vision que les romans de ce dernier, en particulier *La Transmigration des corps*, n'ont fait qu'approfondir.

L'enquête sur le crime organisé peut cependant tirer une véritable force du croisement des discours et des sources, surtout lorsque le rapport à la vérité est rendu plus complexe par le silence entourant les crimes mafieux et simultanément, par la saturation d'images et de discours galvaudés dont ils s'entourent. Roberto Saviano, Lolita Bosch, Nanni Balestrini et même Walter Siti s'emploient à percer l'écran des stéréotypes sur le crime et à rendre une image plus juste et plus vraie du crime organisé. Ils exhortent leurs lecteurs à prendre conscience d'un état du monde, en s'inscrivant en faux contre des discours approximatifs ou galvaudés : « je dois au moins lui raconter », écrit Siti à la fin de *Résister ne sert à rien*, « pour que la présente narration trouve la paix, ce que maintenant je sais moi aussi et qui le met sous une lumière contrastée – c'est une dette à payer à la vérité. » (*Résister*, 294). L'écriture fait bien jouer, ici, des savoirs, si possible ignorés, refoulés (voire subalternes comme chez Balestrini), contre l'ignorance et contre les stéréotypes. Mais elle permet aussi, comme chez Lolita Bosch, d'interroger l'économie globale des discours sur le crime organisé, leur rôle dans la fixation et la sédimentation des croyances, des préjugés et des illusions politiques. Là-dessus, le jeu virtuose de Sada sur les clichés du langage est la stratégie la plus intéressante, mais aussi la plus difficile à déchiffrer, de notre corpus. En réagençant les discours par l'écriture pour les remettre en perspective – comme le fait d'ailleurs Balestrini dans *Sandokan* – le récit de crime organisé entend tirer le lecteur de sa condition passive de spectateur :

[le] responsabiliser en l'obligeant, dans un parcours actif entre texte et réalité, à devenir partie prenante de la constitution du sens, non seulement de l'œuvre, mais de sa propre condition sociale et politique¹²²⁸.

¹²²⁸ Ada Tosatti, *loc. cit.*, p. 220.

Les enjeux de l'enquête se déplacent : il s'agit moins d'étudier les figures criminelles et les faits divers déjà ressassés par les médias, qu'attirer l'attention des lecteurs sur les zones « grises » méconnues de l'activité mafieuse, ses aires de complicité étendues, ses zones de contact avec l'économie légale et la politique. Au Mexique, l'enquête vise de plus en plus l'ordinaire des victimes, accompagnant celles-ci dans leur travail de deuil et de recouvrement des preuves, se déployant sur des formats autres que ceux du livre. Dans les deux pays, la chronique, qui déborde parfois sur la micro-fiction, ouvre un territoire d'exploration du social au plus près des vies ordinaires gravitant dans l'orbite mafieuse. De ce point de vue, de futurs travaux pourraient étudier sous un angle littéraire des auteurs tels que Fernanda Melchor, Marcela Turati, Javier Valdez Cardenas (dont la pratique s'apparente à la nouvelle et la micro-fiction) ou bien, en Italie, Alessandro Leogrande¹²²⁹. L'accumulation par petites touches de vies minuscules et de détails, plutôt que le tableau totalisant des structures et des réseaux de complicité, est une stratégie que nous avons peu étudiée dans ce travail, bien que *Gomorra* se débâte entre ces deux aspirations (et cherche parfois à les concilier).

Au miroir du lecteur qu'il interpelle, qu'il cherche à responsabiliser (et qu'il suppose, sans doute, déjà un peu de son côté, même s'il est vrai que les mafieux aussi lisent beaucoup¹²³⁰) le récit de crime organisé interroge aussi la responsabilité de l'auteur, à travers « une figuration textuelle du geste par lequel l'écrivain s'expose au jugement du monde¹²³¹ ». Cette figuration, qui peut passer par l'autofiction, dans un brouillage des frontières entre l'auteur réel et l'auteur fictif, permet de questionner la position, intermédiaire ou « limite¹²³² » que l'écrivain occupe dans l'économie des discours sur le crime organisé. La force des récits consiste justement à présenter ces figures sous un jour complexe, ambigu sur le plan moral. Les figures d'artistes sont ainsi saisies, comme le chanteur des *Travaux du Royaume*, « entre passion et obligation ». Sans verser dans une fiction de l'infamie de l'auteur, comme chez Fernando Vallejo qui répondait à la violence du narcotrafic par la violence surjouée de sa prose, dans *Résister ne sert à rien* la figure auctoriale se

¹²²⁹ Alessandro Leogrande, *Le male vite: storie di contrabbando e di multinazionali*, Rome, Fandango Libri, 2010.

¹²³⁰ Attilio Bolzoni, « Italie. En prison, "la génération de mafiosi la plus cultivée de tous les temps" », *Courrier international*, 27 décembre 2021. En ligne : <https://www.courrierinternational.com/article/italie-en-prison-la-generation-de-mafiosi-la-plus-cultivee-de-tous-les-temps>, consulté le 24 octobre 2022.

¹²³¹ Emmanuel Bouju, *La transcription de l'histoire*, op. cit., p. 185.

¹²³² Valentina Tarquini, op. cit., paragr. 9.

montre tiraillée entre le pacte qui la lie à Tommaso et sa « dette [...] à la vérité ». *Contrabando* montre de même un Rascón Banda hésitant entre la commande que lui a confié Antonio Aguilar, ses propres aspirations littéraires (« j'écris pour [...] pour extraire mes démons »), et la sollicitation des habitants de Santa Rosa. D'une façon très proche, quoique ce dilemme soit exploré de façon différente, c'est un Walter Siti déchiré entre ses propres « obsessions » et l'état du monde actuel que représente *Résister ne sert à rien*, quoique le roman résolve ce problème en faisant de ces réalités le miroir exact des obsessions intimes et personnelles de l'auteur. Il est aussi question, dans ces textes, du *profit* que les auteurs tirent de la représentation littéraire du crime organisé : ce profit peut être symbolique (statut, reconnaissance), lié à la satisfaction d'un désir ou d'une obsession), ou même simplement pécunier (ainsi la question du salaire de l'écrivain est-elle commune à *Contrabando*, aux *Travaux du Royaume* et à *Résister ne sert à rien*). L'auteur ne s'exclut pas des échanges économiques au sein du marché des biens culturels, et reconnaît y jouer un rôle, quitte à toucher (ne serait-ce que dans la fiction) le salaire du diable. On est très éloignés d'une mystique de la parole ou d'une utopie du lien littéraire réalisé par le partage et la lecture, qui oublierait un peu trop vite la dimension marchande que ne peuvent manquer d'avoir des représentations assurées d'un succès commercial. Nous aurions ainsi pu soulever, mieux que nous ne l'avons fait, les thématiques sous-jacentes comme le crédit ou le salaire.

C'est peut-être pourquoi les enjeux éthiques, politiques de ce genre d'œuvres se situent de plus en plus au niveau de l'énonciation. La sémantique de la transmission est omniprésente dans les textes, qu'il s'agisse de transmettre la vérité au lecteur, de partager avec lui les récits du commun, de porter la poésie des *corridos* hors de son territoire natal, comme chez Rascón Banda, ou simplement d'écrire, de témoigner d'une expérience, d'un vécu. Dans un article sur l'essor des productions littéraires sur le narcotrafic après le déclenchement de la « guerre contre la drogue » au Mexique, le romancier mexicain Martín Solares opère une distinction similaire. Il dénonce la sérialisation des figures de bourreaux, criminels et victimes, réduites à l'état de stéréotypes et de fonctions dramaturgiques dans un récit officiel de la « guerre contre la drogue ». Il propose, pour dépasser cette dénonciation, une intéressante analogie entre la littérature et les peintures préhistoriques :

À la lecture de ces auteurs, on ne peut que songer aux grottes de Lascaux. Imaginer la frayeur de l'homme qui s'est trouvé face au premier bison, ainsi que la joie qu'il a ressentie lorsque, à travers ses dessins, il a raconté que sa frayeur était passée. [...] la littérature de ces écrivains

littéraires ne cherche pas à faire autre chose que les peintures d'Altamira : tenter de montrer à d'autres hommes, du présent ou du futur, comment on vivait et comment on aimerait vivre. Montrer que quelqu'un a déjà vécu une époque de bisons et qu'il a eu une expérience à raconter¹²³³.

Martín Solares dote la littérature romanesque sur la violence d'une double fonction, à la fois politique et anthropologique, d'attestation et de transmission d'une expérience de la violence et de la peur pour les générations futures. Tout l'enjeu est peut-être là : convertir la « pauvreté », au sens benjaminien, d'une expérience de la dépossession, de la domination et de la violence, elle-même encore recouverte de silence et de désinformation, en richesse narrative, pour mieux en assurer la transmission.

Sur ce plan, la fictionnalisation de l'histoire immédiate, dans des formats hybrides dont le pacte de lecture n'était pas toujours facile à déchiffrer, a posé de continuel problèmes dans l'élaboration de ce travail. La conciliation des pratiques antinomiques du témoignage et de l'enquête, d'une part, et de la fiction d'autre part, est un vaste dossier que certaines œuvres du corpus, dont *Gomorra*, complètent mais ne referment pas. La définition et la clarification d'un pacte de lecture, comme échange littéraire qui pourrait être le contrepoint de la perversion de l'échange économique et du contrat social, est sans doute un enjeu fort de la politique des textes. Comme il s'agit de crime organisé – une réalité qui se dissimule mais se performe aussi souvent comme représentation, rendant ainsi difficile sa saisie en dehors de schèmes culturels simplifiés ou d'une iconographie symbolique menacée d'usure –, Sonya Florey propose une autre piste quant à l'usage de la fiction :

Le monde néolibéral possède une connivence avec le fictif : il mime, malgré lui, des comportements fictionnels. En retour, le geste fictionnalisant devient nécessaire à l'individu pour percevoir, nommer, dessiner, deviner ce qui dépasse sa compréhension et son quotidien immédiats¹²³⁴.

Au moment de tourner le dos, à notre tour, à ces pages de contrebande et de trahison (mais aussi de violences et de processus politiques dont la lisibilité est mise à l'épreuve par les

¹²³³ Martín Solares, « Radiographies de la violence ou la crise de la fiction », *op. cit.*, p. 202.

¹²³⁴ Sonya Florey, « Dialogue, confrontation, lutte ? Lorsque les textes littéraires s'emparent de la réalité néolibérale », *L'Homme & la Société*, vol. 200, n° 2, 2016, p. 149.

textes), il est temps de tirer un bilan plus personnel de cette étude. Plus qu'à des images du crime organisé et à des réflexions politiques sur l'état des pays où nous avons habité, elle nous aura confronté aux façons qu'a la littérature de jouer de ses propres possibilités formelles, en éprouvant, au contact d'une réalité sociale déjà écrite de multiples manières mais restant encore à déchiffrer, certains de ses pouvoirs : une puissance de défamiliarisation, par le jeu énonciatif, par le choix d'angles d'approche originaux, par l'espace qu'elle ouvre à des voix marginales ou infames ; une puissance de déstabilisation des discours, par l'ironie citationnelle, mais aussi une puissance de *modulation*, rythmique et musicale, de ces derniers. La littérature opposerait ainsi, à la stéréotypie des intrigues, les ressources d'un « faire » de l'écriture qui, mis en scène sous les yeux du lecteur, offre à celui-ci des voies alternatives de déchiffrement. Ce faisant, elle ne manque pas de faire trembler certains poncifs critiques, comme celui d'une littérature qui s'opposerait nécessairement au pouvoir, d'une littérature nécessairement déprise de toute idéologie, ou dont les savoirs seraient nécessairement supérieurs à ceux des sciences sociales. De Lobo lisant des livres à Saviano citant Conrad, si la littérature joue souvent, dans nos textes, le rôle de « phare » ou de bouée de sauvetage pour nos auteurs, dans la réalité elle n'accueille pas toujours nos propres aspirations sociales et politiques.

Il reste à mentionner les pistes que nous pourrions explorer dans de futurs travaux, à commencer par l'élargissement du champ d'analyse à d'autres pays, dont la France et les États-Unis, mais aussi aux pays où la problématique du crime organisé revêt une visibilité importante comme le Japon, la Jamaïque, le Nigeria ou les Pays-Bas. Notre étude a aussi très peu tenu compte de la circulation matérielle des ouvrages et des symboles arborés par les exemplaires. La littérature a aussi sa place dans l'économie visuelle des symboles de la criminalité, et pour cela, compléter l'approche textualiste par une réflexion matérialiste sur les éditions voire les exemplaires, comme le suggère Marion Lata, serait intéressant¹²³⁵. L'analyse des couvertures, des ajouts paratextuels au fil des rééditions, et des usages auxquels on a fait servir certains exemplaires, offrirait des informations intéressantes sur la façon dont une œuvre sur la mafia disparaît ou se maintient dans les circuits culturels et éditoriaux. Une telle approche permettrait de mieux comprendre comment certaines œuvres, comme *Gomorra*, se constituent en objets d'admiration,

¹²³⁵ Marion Lata, « Matières de lecture : penser l'exemplaire papier et numérique », *Midi-conférence LQM - Littérature Québécoise Mobile*, 8 juin 2022. En ligne : <https://lqm.uqam.ca/index.php/fr/actualite/midi-conference-lqm-matieres-de-lecture-penser-lexemplaire-papier-et-numerique>, consulté le 24 octobre 2022.

en références et en sources. Elle devrait aussi poser la question des usages auxquels se prêtent ces textes, surtout dans un cadre où s'élaborent des initiatives politiques, mémorielles, mais aussi pédagogiques, comme en Italie, autour du problème mafieux.

Il nous faudrait également mieux tenir compte du rôle des adaptations cinématographiques et télévisuelles dans la transformation du discours des œuvres et de l'iconographie symbolique qu'elles inventent, même si ce travail est déjà largement engagé par ailleurs. Il faut aussi poser la question des traductions, des politiques éditoriales et culturelles, et des discours de la réception à l'étranger, surtout dans la mesure où ces discours donnent l'exemple d'une lecture décontextualisée des tropes et des figures du crime organisé, insuffisamment informée, sans doute, de leurs significations originelles¹²³⁶. Quels rôles jouent la traduction et l'adaptation dans la fixation d'une certaine image de « l'enfer » mexicain, napolitain, palermitain ? Ces pays ont continuellement été mythifiés par les discours extérieurs, et la France ne fait pas exception. Ce sont là des discours et des symboles que se réapproprient parfois, avec plus ou moins de bonheur, les auteurs traitant du crime organisé. Partant, peut-on penser la représentation des mafias, de la corruption, et de l'interrelation du légal et de l'illégal sous d'autres angles que l'angle policier ou apocalyptique ? La comédie, l'humour, par ailleurs présents mais sous-évalués dans la production littéraire et télévisuelle notamment, ne seraient-ils pas une voie à explorer ?

Ces circulations transnationales, transmédiatiques, qui actualisent le sens des œuvres, disent beaucoup, enfin, du plaisir que nous prenons à les lire malgré l'urgence et la noirceur de ce qu'elles dénoncent. Si les œuvres dénoncent souvent la fascination qu'exercent sur nous les représentations stéréotypées du crime, et si la critique interroge souvent la connaissance sociale à laquelle la littérature donne accès, la question du plaisir de lecture reste quelque peu dans l'angle

¹²³⁶ Le lexique de la criminalité organisée italienne et mexicaine en langue étrangère pose en effet, du fait de la spécificité des contextes socio-culturels auxquels il renvoie, de nombreux défis traductologiques qui n'ont que récemment fait l'objet de travaux spécialisés. Giuditta Caliendo et Corinne Oster ont par exemple montré que les transferts linguistiques et culturels des textes modifient la compréhension des phénomènes criminels dont ils parlent : « La criminalité n'est donc pas simplement définie par la société et les discours, mais aussi par la traduction, qui les transforme nécessairement, et parfois radicalement. » Giuditta Caliendo et Corinne Oster, *op. cit.*, p. 18. Nous renvoyons également le lecteur à la critique par Giuditta Caliendo de la traduction anglaise de *Gomorra* par Virginia Jewiss : les stratégies qui permettent de rendre la culture de la camorra accessible à un lecteur anglais suppose la médiation de termes empruntés à la mafia sicilienne, mieux connue de ce lectorat, ce qui revient à brouiller les spécificités sociologiques du texte de Saviano. Voir Giuditta Caliendo, « Italy's Other Mafia: A Journey into Cross-Cultural Translation », *Translation and Interpreting Studies*, vol. 7, n° 2. Special Issue. The Sociological Turn in Translation and Interpreting Studies, 2012, p. 191-210.

mort de l'analyse. De ce point de vue, il nous faudrait d'ailleurs poser, plus que nous ne l'avons fait, la question des polarisations existant entre la réception locale et la réception internationale : où tracer la frontière entre la dimension sérieuse d'une transcription du social et le divertissement ? Quels critères sont invoqués par quels publics ? Le réalisme, qui fait toute la séduction de ces récits aux yeux d'un lecteur étranger, tout en jouant paradoxalement le rôle de caution d'authenticité, n'est pas forcément vu du même œil par un lecteur familier des réalités traitées par le texte. Sans doute, pour ce dernier, la fantaisie, l'humour, l'allégorie, mais aussi le retravail des genres populaires (paralittérature, mélodrame, *corrido*) entre pastiche et renouvellement ne sont pas des signes d'escapisme, mais le moyen le plus sérieux de donner forme au trauma actuel, en l'exorcisant, en le transformant en objet de discours et de partage. Si dans certains endroits, on ne peut pas parler de la mafia (et si, dans beaucoup d'autres, on ne sait pas en parler), on peut toujours, au moins, parler du dernier épisode de *Gomorra*, du dernier roman de Yuri Herrera ou de la dernière chronique hebdomadaire de Javier Valdez. Le plaisir du texte permet au moins ceci : d'exorciser la situation présente, afin de nous permettre de la relire.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres du corpus primaire

Éditions de référence du corpus mexicain

Bosch, Lolita, *Campos de amapola antes de esto*, Mexico D.F., Océano: Hotel de las letras, 2012, 268 p.

Herrera, Yuri, « Les travaux du royaume », in. *Le Royaume, le Soleil et la Mort : Trilogie de la frontière*, traduit par Laura Ascolba, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2016 [2004], p. 9-104

Rascón Banda, Víctor Hugo, *Contrabando*, Mexico D.F., Planeta, 2008 [1991], 213 p.

Sada, Daniel, *El lenguaje del juego*, Barcelone, Anagrama, 2012, 198 p.

Autres éditions s mentionnées dans l'étude

Bosch, Lolita, *Campos de amapola antes de esto*, Barcelone, El Aleph, 2013 [2012], 310 p.

Herrera, Yuri, *Trabajos del reino*, Cáceres, Periférica, 2010 [2004], 127 p.

Éditions de référence du corpus italien

Balestrini, Nanni, *Sandokan. Une histoire de camorra*, traduit par Ada Tosatti, Genève / Paris, Entremonde, 2017 [2004], 128 p.

Calaciura, Giosuè, *Malacarne*, trad. Lise Chapuis, Montréal, Les Allusifs, 2007 [1998], 174 p.

Saviano, Roberto, *Gomorra : dans l'empire de la camorra*, traduit par Vincent Raynaud, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2018 [2006], x +465 p.

Siti, Walter, *La Contagion*, traduit par Françoise Antoine, Lagrasse, Verdier, coll. « Terra d'altri », 2015 [2008], 333 p.

———, *Résister ne sert à rien*, traduit par Serge Quadruppani, Paris, Métailié, 2014 [2012], 298 p.

Autres éditions des œuvres du corpus principal mentionnées dans l'étude :

Balestrini, Nanni, *Sandokan. Storia di camorra*, Turin, Einaudi, 2004, 130 p.

- , *Sandokan. Storia di camorra*, Milan, DeriveApprodi, 2009 [2004], 138 p.
- Calaciura, Giosuè, *Malacarne*, Milan, Baldini & Castoldi, 1998, 150 p.
- , *Malacarne*, Palerme, Sellerio, coll. “La memoria”, 2022 [1998], 210 p.
- , *Urbi et orbi suivi de Malacarne*, traduit par Lise Chapuis, Lausanne, Noir sur Blanc, 2017, 203p.-213 p.
- Saviano, Roberto, *Gomorra. Viaggio nell'imperio e nel sogno di dominio della camorra*, Milan, Mondadori, coll. « Strade blu », 2006
- , *Gomorra. Viaggio nell'imperio e nel sogno di dominio della camorra*, Milan, Mondadori, coll. « Oscar Absolute» , 2016*
- Siti, Walter, *Il contagio*, Milan, Mondadori, 2008
- , *Il contagio*, Milan, Rizzoli, coll. « BUR Contemporanea », 2021 [2008]*
- , *Resistere non serve a niente*, Milan, Rizzoli, coll. « BUR Contemporanea », 2012

Autres ouvrages des auteurs du corpus primaire

- Balestrini, Nanni, *La violence illustrée*, traduit par Pascale Budillon Puma, Entremonde, coll. « Rupture », 2011.
- , *Nous voulons tout*, traduit par Pascale Budillon-Puma, Genève, Entremonde, 2012.
- Bosch, Lolita (dir.), *Nuestra aparente rendición*, Mexico D.F., Grijalbo, 2011, 319 p.
- , (dir.), *México: 45 voces contra la barbarie*, Océano, 2014, 420 p.
- Herrera, Yuri, « Signes qui précéderont la fin du monde », *Le Royaume, le Soleil et la Mort : Trilogie de la frontière*, traduit par Laura Alcoba, Paris, Gallimard, 2016, p. 105-182.
- , « La Transmigration des corps », *Le Royaume, le Soleil et la Mort : Trilogie de la frontière*, traduit par Laura Alcoba, Paris Gallimard, 2016, p. 105-182.
- Rascón Banda, Víctor Hugo, *Víctor Hugo Rascón Banda: Teatro*, Mexico D.F., Siglo XXI, 2004, 559 p.
- Sada, Daniel, *L'Odyssée barbare*, traduit par Claude Fell, Albi, Passage du Nord-Ouest, 2008, 701 p.

Saviano, Roberto, *Le contraire de la mort suivi de La bague : scènes de la vie napolitaine*, traduit par Vincent Raynaud, Paris, Robert Laffont, 2009, 108 p.

———, *La Beauté et l'Enfer : écrits 2004-2009*, traduit par Marguerite Pozzoli, Paris, Robert Laffont, 2010, 321 p.

———, *Super Santos*, Milano, Corriere della Sera, 2011, 62 p.

———, *Extra pure : voyage dans l'économie de la cocaïne*, traduit par Vincent Raynaud, Paris, Gallimard, 2014, 457 p.

Saviano, Roberto, Lucarelli, Carlo, Parrella, Valeria, Colaprico, Piero, Vinci, Simona et Wu Ming, *Sei fuori posto: storie italiane*, Torino, G. Einaudi, coll. « Einaudi stile libero. Big », 2010, 207 p.

Saviano, Roberto, Siti, Walter, Fabbri, Paolo, Grasso, Aldo et Tobago, Benedetta, *La parola contro la camorra*, Turin, Einaudi, coll. « Stile libero », 2010, 65 p.

Saviano, Roberto et Hanuka, Asaf, *Je suis toujours vivant*, Gallimard, 2022, 148 p.

Siti, Walter, *Troppi paradisi*, Turin, Einaudi, 2006, 425 p.

Articles, essais et entretiens des auteurs du corpus primaire

« Conversación con Lolita Bosch. “Campos de amapola antes de esto” », *Revista Leemas de Gandhi*, 2012, 06:41. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=3M0QNqFsd5Y>, accessible via le site de l'autrice : <http://www.lolitabosch.com>, consulté le 19 octobre 2022.

Benfante, Marcello, « Giosuè Calaciura, “Malacarne” 25 anni dopo: il grottesco della mafia », *La Repubblica.it*, 9 juin 2022. En ligne : https://palermo.repubblica.it/societa/2022/06/09/news/giusue_calaciura_malacarne-353151126/, consulté le 28 août 2022.

Herrera, Yuri, et Colanzi, Liliana, « En la Frontera: Una Conversación con el Escritor Mexicano Yuri Herrera », *Americas Quarterly*, 05 février 2010. En ligne : <https://www.americasquarterly.org/blog/en-la-frontera-una-conversacion-con-el-escritor-mexicano-yuri-herrera/>, consulté le 03 octobre 2020.

Herrera, Yuri et Arribas, Rubén, « Si uno va a intervenir la página en blanco, debe saber para qué. Entrevista con Yuri Herrera », *Revista Teína*, n° 19, 2008. En ligne : <http://www.revistateina.org/teina19/lit5.htm#in>, consulté le 03 octobre 2020.

Saviano, Roberto, « Se lo scrittore morde », *La Repubblica*, section Spettacoli e cultura, 3 mai 2007. En ligne : https://www.repubblica.it/2007/05/sezioni/spettacoli_e_cultura/saviano-ai-letterati/saviano-ai-letterati/saviano-ai-letterati.html, consulté le 26 mai 2022.

Saviano, Roberto, « Saviano: “Vi spiego il mio metodo tra giornalismo e non fiction” », *La Repubblica*, 25 septembre 2015. En ligne : https://www.repubblica.it/cultura/2015/09/25/news/titolo_non_esportato_da_her_mes_-_id_articolo_1348375-123623968/, consulté le 22 octobre 2022

Siti, Walter, « Le temps de la becquée », *Critique*, vol. n° 867-868, n° 8, traduit par Martin Rueff, Minuit, 2019, p. 669-683.

———, « Preghiere esaudite. Saviano e l’abdicazione della letteratura », *Le parole e le cose*, 2 octobre 2019. En ligne : <http://www.leparoleelecose.it/?p=36624>, consulté le 02 octobre 2022.

———, *Contro l’impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Milan, Rizzoli, 2021, 272 p.

Études littéraires

Adorno, Theodor W., *Notes sur la littérature*, traduit par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2009, 438 p.

Astruc, Rémi, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle. Essai d’anthropologie littéraire*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2010, 279 p.

Avelar, Idelber, « The Ethics of Interpretation and the International Division of Intellectual Labor », *SubStance*, vol. 29, n° 1, 2000, p. 80-103.

Bakhtine, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, traduit par Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, 1970.

———, *Esthétique et théorie du roman*, traduit par Olivier Daria, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1978.

Baroni, Raphaël, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007, 437 p.

———, « Imaginaires du labyrinthe. Entretien avec Bertrand Gervais », *Vox Poetica*, 15 février 2009.

———, *Les rouages de l’intrigue : les outils de la narratologie postclassique pour l’analyse des textes littéraires*, Genève, Slatkine érudition, 2017, 216 p.

Bertho, Élara, Brun, Catherine et Garnier, Xavier, *Figurer le terroriste : la littérature au défi*, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2021, 276 p.

Bertone, Manuela et Masoni, Cécile, « Extension du domaine du récit criminel : mafias et transmedia. Journée d’études interdisciplinaire. » UNICE, 2020. En ligne : http://unice.fr/laboratoires/lirces/fr/contenus-riches/documents-telechargeables/aac-je-20-11.2020?fbclid=IwAR1k7y3iun9-cj96BZtwYVSY6_6-LKybtmCGwHwdaN0MDCzGL7m0a55XH0, consulté le 10 novembre 2021.

- Bertone, Manuela, Masoni, Cécile, Appel du colloque international « *Out of Italy*. Récits et images des mafias du monde », 2022. En ligne : <https://orc.hypotheses.org/738>, consulté le 02 octobre 2022.
- Bertone, Manuela, Nicaso, Antonio et Santeramo, Donato, « Discours mafieux, culture mafieuse », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n° 36. Rhétorique et représentations de la culture mafieuse. Image, rituels, mythes et symboles, 2019. En ligne : <http://journals.openedition.org/narratologie/9588>, consulté le 07 janvier 2020.
- Bertrand, Jean-Pierre, Claisse, Frédéric et Huppe, Justine, « *Opus et modus operandi* : agirs spécifiques et pouvoirs impropres de la littérature contemporaine (vue par elle-même) », *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n° 22, février 2019. En ligne : <http://journals.openedition.org/contextes/6931?lang=en#tocto1n1>, consulté le 04 février 2022.
- Bessière, Jean, *Le roman contemporain ou la problématique du monde*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « L'Interrogation philosophique », 2010, 359 p.
- Blanckeman, Bruno, « De l'écrivain engagé à l'écrivain impliqué », dans Catherine Brun et Alain Schaffner (dir.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées (XX^e-XXI^e siècles)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2015.
- , « L'écrivain impliqué : écrire (dans) la cité », dans Barbara Havercroft et Bruno Blanckeman (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle : Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Fiction/Non fiction XXI », 2017, p. 71-81.
- Boltanski, Luc, *Énigmes et complots : une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2012, 461 p.
- , « Les conditions d'apparition du roman policier. Énigmes et complots dans les métaphysiques politiques du XX^e siècle », *Communications*, vol. 99, n° 1, 2016, p. 19-32.
- Botero, Álvaro Pineda, « Tipología del héroe abyecto », *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 30, n° 32, janvier 1993, p. 103-105.
- Bouju, Emmanuel, *La transcription de l'histoire : essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2006, 209 p.
- , « Forme et responsabilité. Rhétorique et éthique de l'engagement littéraire contemporain », *Études françaises*, vol. 44, n° 1, Presses de l'université de Montréal, 2008, p. 9-23.
- , « Exercice des mémoires possibles et littérature "à-présent". La transcription de l'histoire dans le roman contemporain », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, p. 417-438, mai 2010, p. 417-438.

- , « Force diagonale et compression du présent », *Écrire l'histoire. Histoire, Littérature, Esthétique*, n° 11, mai 2013, p. 51-60.
- , « Note sur l'istoricisation de la fiction », *Acta Fabula*, vol. 14, n° 5, Acta Fabula / Équipe de recherche Fabula, août 2013. En ligne : <https://www.fabula.org:443/revue/document7988.php>, consulté le 08 avril 2020.
- , (dir.), *L'engagement littéraire (Cahiers du Groupe φ – 2005)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, 418 p. En ligne : [L'engagement littéraire - Presses universitaires de Rennes \(openedition.org\)](http://L'engagement_litteraire_-_Presses_universitaires_de_Rennes_(openedition.org)), consulté le 02 octobre 2022
- , « “Être ou ne pas être (en dette). Un récit interdisciplinaire” », *Cadernos de Literatura Comparada*, n° 37, 2017, p. 53-72.
- , « À quoi peut-on accorder crédit ? Quelques remarques sur la littérature et l'histoire », *Entre-Temps*, 13 décembre 2018. En ligne : <https://entre-temps.net/a-quoi-peut-on-accorder-credit-quelques-remarques-sur-la-litterature-et-lhistoire/>, consulté le 1^{er} juin 2019.
- , « Postface. Histoire immédiate et paradigme “istorique”. Notes sur l'actualité du roman », dans Yolaine Parisot et Charline Pluvinet (dir.), *Pour un récit transnational : La fiction au défi de l'histoire immédiate*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2018, p. 325-333. En ligne : <http://books.openedition.org/pur/52589>, consulté le 10 mai 2022
- , *Épimodernes. Nouvelles « leçons américaines » sur l'actualité du roman*, Québec, Codicille, 2020.
- Bouveresse, Jacques, *La connaissance de l'écrivain : sur la littérature, la vérité et la vie*, Marseille, Agone, 2008, 237 p.
- Brissette, Pascal, *La malédiction littéraire : du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'université de Montréal, coll. « Socius », 2005, 410 p.
- Caliendo, Giuditta et Oster, Corinne (dir.), *Traduire la criminalité : Perspectives traductologiques et discursives*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2020, 260 p.
- , « La traduction était presque parfaite : défis traductologiques autour de la criminalité », dans Giuditta Caliendo et Corinne Oster (dir.), *Traduire la criminalité : Perspectives traductologiques et discursives*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2020, p. 15-26.
- Calvino, Italo, *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, traduit par Yves Hersant, Paris, Gallimard, 1989, 194 p.
- , *Défis aux labyrinthes, tome 1 : Textes et lectures critiques*, traduit par Jean-Paul Manganaro et Michel Orcel, Paris, Seuil, 2003, 588 p.

- Cantarello, Matteo, « Dying Bodies and Living Citizens: Organized Crime in Contemporary Mexican and Italian Literature », Thèse de doctorat en littérature comparée, Johns Hopkins University, 2018.
- Chaudet, Chloé, « De la mince frontière entre best-seller humanitariste et roman (vraiment) engagé : l'exemple de *Desert Flower* (1998) de Waris Dirie », *Comparatismes en Sorbonne.*, n° 7. Fictions littéraires contre storytelling ? Formes, valeurs, pouvoirs du récit aujourd'hui, 2016. En ligne : http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/FR/Page_revue_num.php?P1=7, consulté le 03 octobre 2022.
- , *Écritures de l'engagement par temps de mondialisation*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2016, 392 p.
- , « Le nécessaire renouveau de la notion d'engagement littéraire. Plaidoyer pour une ouverture et un décentrement », *Le Comparatisme comme approche critique. Tome 3 : Objets, méthodes et pratiques comparatistes*, vol. 3, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littérature générale et comparée », 2017, p. 211-219.
- Citton, Yves, *L'avenir des humanités : économie de la connaissance ou cultures de l'interprétation ?*, Paris, La Découverte, 2010, 203 p.
- , *Mythocratie : storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Amsterdam, 2010, 221 p.
- , « Contre-fictions : trois modes de combat », *Multitudes*, vol. 48, n° 1, Association Multitudes, avril 2012, p. 72-78.
- , « Contre-fictions en médiocratie », *Fixxions*, n° 6, 2013, p. 132-142.
- , *Lire, interpréter, actualiser*, Nouvelle éd. augmentée, Paris, Éditions Amsterdam, 2017, 568 p.
- Compagnon, Antoine, « Théorie du lieu commun », *Cahiers de l'AIEF*, vol. 49, n° 1, 1997, p. 23-37.
- Coquio, Catherine, *La littérature en suspens : écritures de la Shoah, le témoignage et les œuvres*, Paris, L'Arachnéen, 2015, 489 p.
- , « La reconstruction de l'auteur, témoin et poète sans archive (Mandelstam, Chalamov) », dans Emmanuel Bouju (dir.), *L'autorité en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, p. 373-387. En ligne : <http://books.openedition.org/pur/40571>, consulté le 24 octobre 2022.
- Coste, Florent, *Explore. Investigations littéraires*, Paris, Questions théoriques, 2017, 368 p.
- , « Enquêtes : littérature, enquête et empirisme à l'ère néolibérale », *En attendant Nadeau*, 2019. En ligne : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2019/08/06/enquetes-litterature-ere-neoliberal/>, consulté le 08 octobre 2021.

- Daros, Philippe, « Figurations du crime, figurations du lieu commun de la littérature moderne », *Amérique. Cahiers du CRICCAL*, vol. 43, n° 1, 2013, p. 15-26.
- Daros, Philippe et Olivier, Florence (dir.), *Du roman noir aux fictions de l'impunité*, Paris, Indigo, 2014, p. 11-23.
- Del Lungo, Andrea, « En commençant en finissant. Pour une herméneutique des frontières », dans Andrea Del Lungo (dir.), *Le Début et la fin du récit*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 7-22.
- Demanze, Laurent, « La fabrique des fantômes : hantise de l'héritage dans la littérature contemporaine », *Interlignes*, numéro spécial : l'héritage en question(s), janvier 2009, p. 79-88.
- , *Un nouvel âge de l'enquête : portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Corti, 2019, 304 p.
- Denis, Benoît, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2000, 316 p.
- , « Engagement littéraire et morale de la littérature », dans Emmanuel Bouju (dir.), *L'engagement littéraire. Cahiers du Groupe φ - 2005*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, p. 31-42. En ligne : <http://books.openedition.org/pur/30038>, consulté le 29 janvier 2022.
- , « L'écrivain engagé et son lecteur. Réflexion sur les limites d'une "générosité" », dans Isabelle Poulin et Jérôme Roger (dir.), *Le lecteur engagé : Critique - enseignement - politique*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », 2007, p. 211-219. En ligne : <http://books.openedition.org/pub/2798>, consulté le 06 août 2022.
- Dragon, Geneviève, « La mesure et le mausolée. Le roman de la frontière entre Mexique et États-Unis », Thèse de doctorat en littérature comparée, sous la direction d'Emmanuel Bouju et de Bertrand Gervais, Rennes, Université Rennes 2 - Haute Bretagne, 2018, 528 f.
- Ducas, Sylvie, « Ethos et fable auctoriale dans les autofictions contemporaines ou comment s'inventer écrivain », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, octobre 2009. En ligne : <http://journals.openedition.org/aad/669>, consulté le 23 mai 2020.
- Duchet, Claude et Tournier, Isabelle, « Sociocritique », dans Béatrice Didier (dir.), *Dictionnaire universel des littératures*, vol. 3, Paris, Presses universitaires de France, p. 3571-3573.
- Ducoux, Antoine, « Writing under the Influence: The Fiction of the Artist under Contract in Novels of Organized Crime from Italy and Mexico », *New Readings*, vol. 17, n° 2, Cardiff University Press, décembre 2020, p. 48-69.
- Durand, Alain-Philippe et Mandel, Naomi (dir.), *Novels of the Contemporary Extreme*, Londres, Bloomsbury, 2008, 178 p.

- Eagleton, Terry, *The Event of Literature*, New Haven, Yale University Press, 2013, 252 p.
- Florey, Sonya, « Dialogue, confrontation, lutte ? Lorsque les textes littéraires s’emparent de la réalité néolibérale », *L’Homme & la Société*, vol. 200, n° 2, 2016, p. 139-149.
- Frye, Northrop, *Anatomie de la critique*, traduit par Guy Durand, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines 26 », 1969, 454 p.
- Garnier, Xavier, « Les formes “dures” du récit : enjeux d’un combat », *Notre librairie*, n° 148, Paris, septembre 2002, p. 54-58.
- Gefen, Alexandre, *Réparer le monde : la littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Édition Corti, coll. « Les essais », 2017, 391 p.
- , « Responsabilités de la forme : voies et détours de l’engagement littéraire contemporain », dans Emmanuel Bouju (dir.), *L’engagement littéraire : (Cahiers du Groupe φ - 2005)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, p. 75-84. En ligne : <http://books.openedition.org/pur/30045>, consulté le 03 juin 2020.
- Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2002, 426 p.
- , *Fiction et diction précédé de Introduction à l’architexte*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2004, 236 p.
- Gervais, Bertrand, *La Ligne brisée. Labyrinthe, oubli et violence. Logiques de l’imaginaire : tome II*, Montréal, Le Quartanier, 2008, 216 p.
- Gladieu, Marie-Madeleine, Pottier, Jean-Michel et Trouvé, Alain, *Approches interdisciplinaires de la lecture*, n° 5. Intertexte et arrière-texte : les coulisses du littéraire, Reims, ÉPURE, 2010, 280 p.
- Gonneaud, Justine, « ‘A Satire at Once Savage and Toothless’: The Politics and Aesthetics of Satire in Will Self’s Works », *Études britanniques contemporaines. Revue de la Société d’études anglaises contemporaines*, n° 51, Presses universitaires de la Méditerranée, décembre 2016. En ligne : <http://journals.openedition.org/ebc/3399>, consulté le 11 février 2022.
- Griffin, Dustin, *Satire: A Critical Reintroduction*, Lexington, University Press of Kentucky, 1994, 245 p.
- Iser, Wolfgang, *L’acte de lecture: théorie de l’effet esthétique*, traduit par Evelyne Sznycer, Sprimont, Pierre Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1976, 405 p.
- James, Alison, « La force des faits dans l’écriture du présent », dans Yolaine Parisot et Charline Pluvinet (dir.), *Pour un récit transnational : La fiction au défi de l’histoire immédiate*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2018, p. 311-323.
- Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit par Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 2005, 333 p.

- Jouve, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1992, 271 p.
- , *La lecture*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1993, 111 p.
- Kadari, Louiza, « Fictionnalisation des violences terroristes : de l'étiquette réaliste à l'éthique du réel ? », Thèse de doctorat en littérature comparée, sous la direction de Jean Bessière, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2016, 463 f.
- Kaempfer, Jean, Florey, Sonya et Meizoz, Jérôme (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècles)*, Lausanne, Antipodes, 2006, 281 p.
- Keller, Jean-Pierre, *Kitsch*, Encyclopædia Universalis. En ligne : <http://www.universalis.edu.com/encyclopedie/kitsch/>, consulté le 24 août 2022
- Kracauer, Siegfried, *Le roman policier : un traité philosophique*, traduit par Rainer Rochlitz et Geneviève Rochlitz, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2001, 206 p.
- Lacoste, Charlotte, *Séductions du bourreau : négation des victimes*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Intervention philosophique », 2010, 479 p.
- Laouyen, Mounir, « L'autofiction : une réception problématique », dans René Audet et Gefen Alexandre (dir.), *Frontières de la fiction*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », 2019, p. 339-356.
- Lata, Marion, « Matières de lecture : penser l'exemplaire papier et numérique », *Midi-conférence LQM - Littérature Québécoise Mobile*, 8 juin 2022. En ligne : <https://lqm.uqam.ca/index.php/fr/actualite/midi-conference-lqm-matieres-de-lecture-penser-lexemplaire-papier-et-numerique>, consulté le 24 octobre 2022.
- Lavocat, Françoise, « Les récits de catastrophes entre histoire et fiction (XVI^e-XVIII^e siècles) », *Écritures de l'histoire, écriture de la fiction*, EHESS, 2006. En ligne : <http://narratologie.ehess.fr/les-recits-de-catastrophes-entre-histoire-et-fiction-xvie-xviii-siecles-francoise-lavocat/>, consulté le 08 septembre 2021.
- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, 357 p.
- Macé, Marielle, « Crise de l'intrigue, triomphe de la configuration », *Publifarum*, n° 8, mars 2008. En ligne : <http://publifarum.farum.it/index.php/publifarum/article/view/144>, consulté le 18 février 2022.
- , *Styles : critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2016, 355 p.
- , *Sidérer, considérer : migrants en France, 2017*, Lagrasse, Verdier, coll. « La petite jaune », 2017.
- Maingueneau, Dominique, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2004, 262 p.

- Marin, Louis, « Pouvoir du récit et récit du pouvoir », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 25, n° 1, 1979, p. 23-43.
- , *Le Portrait du Roi*, Paris, Minuit, coll. « Le Sens commun », 1981, 304 p.
- Meizoz, Jérôme, « “Postures” d’auteur et poétique », *Vox Poetica*, 2004.
- , *Postures littéraires : mises en scène modernes de l’auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, 210 p.
- Merlin-Kajman, Hélène, *L’Animal ensorcelé*, Paris, Ithaque, 2016, 448 p.
- , *Lire dans la gueule du loup: essai sur une zone à défendre, la littérature*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2016, 317 p.
- Migozzi, Jacques, « « Fiction littéraire contre storytelling » ? Les pièges d’un vieux duel et d’un faux débat », vol. *Comparatismes en Sorbonne*, n° 7, Presses universitaires de La Sorbonne, 2016. En ligne : http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/pdf_revue/revue7/6_Migozzi.pdf, consulté le 03 octobre 2022.
- Milanesi, Claudio, « Introduction », *Cahiers d’études romanes. Revue du CAER*, n° 9. Subvertir les règles : le roman policier italien et latino-américain, décembre 2003, p. 3-9.
- Milanesi, Claudio et Barrientos Tecún, Dante, « Introduction. Territoires de la non fiction », *Cahiers d’études romanes. Revue du CAER*, n° 38. Territoires de la non fiction, Centre aixois d’études romanes, juin 2019, p. 7-17.
- Milquet, Sophie, « L’urgence d’écrire : enquête sur une pratique solidaire », *Acta Fabula*, vol. 15, n° 6, Acta Fabula / Équipe de recherche Fabula, juin 2014. En ligne : <https://www.fabula.org:443/acta/document8777.php>, consulté le 17 avril 2022.
- Mourlon, Jean-Paul, « Pathos », *Encyclopædia Universalis*.
- Nilsson, Louise, Damrosch, David et D’Haen, Theo (dir.), *Crime fiction as world literature*, New York, Bloomsbury Academic, coll. « Literatures as world literature », 2017, 301 p.
- Parisot, Yolaine et Pluvinet, Charline, « Avant-propos. Force et vertu de la fiction face à l’histoire immédiate. Pour un récit transnational du temps présent », dans Yolaine Parisot et Charline Pluvinet (dir.), *Pour un récit transnational: la fiction au défi de l’histoire immédiate*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2015, p. 7-18. En ligne : <https://books.openedition.org/pur/52547>, consulté le 10 mai 2022.
- Pepper, Andrew, *Unwilling executioner. Crime fiction and the State*, First edition, Oxford, Oxford University Press, 2016, 269 p.
- Pepper, Andrew et Schmid, David (dir.), *Globalization and the State in Contemporary Crime Fiction: a World of Crime*, Basingtoke / Londres, Palgrave Macmillan, coll. « Crime files », 2016, 247 p.

- Peylet, Gérard, « Liminaire », dans Sandrine Bazile et Gérard Peylet (dir.), *Violence et écriture, violence de l'affect, voix de l'écriture*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Eidôlon », 2020, p. 7-11. En ligne : <https://books.openedition.org/pub/25751>, consulté le 02 octobre 2022.
- Picard, Michel, *La lecture comme jeu : essai sur la littérature*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1986, 319 p.
- Pluvinet, Charline, *Fictions en quête d'auteur*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2012, 314 p.
- Quignard, Pascal, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1997, 316 p.
- Rancière, Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2007, 231 p.
- Ricoeur, Paul, « Qu'est-ce qu'un texte ? », *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986, p. 137-160.
- , *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1991, 533 p.
- , *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », n° 330, 2003, 424 p.
- Ruffel, Lionel, « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », *Littérature*, vol. 166, n° 2, 2012, p. 13-25.
- Ryan, Marie-Laure, « Frontière de la fiction : digitale ou analogique ? », dans René Audet et Gefen Alexandre (dir.), *Frontières de la fiction*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », 2019, p. 16-41.
- Salinas Escobar, Iván, « Éditorial », *TRANS-. Revue de littérature générale et comparée*, n° 26. L'anomalie en question(s), mars 2021. En ligne : <https://journals.openedition.org/trans/6114>, consulté le 08 avril 2022.
- Salmon, Christian, *Storytelling: la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2007, 239 p.
- Samoyault, Tiphaine, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan Université, coll. « 128 », 2001, 128 p.
- Sapiro, Gisèle, « Littérature et vérité », AOC media - Analyse Opinion Critique, mars 2021. [En ligne : https://aoc.media/critique/2021/03/01/litterature-et-verite/](https://aoc.media/critique/2021/03/01/litterature-et-verite/), consulté le 13 mars 2021.
- Sarrazac, Jean-Pierre, « Le Témoin et le Rhapsode ou Le Retour du Conteur », *Études théâtrales*, vol. 51-52, n° 2-3, 2011, p. 11-25.
- Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985, 307 p.

- Schaeffer, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999, 346 p.
- , « De l'imagination à la fiction », *Vox Poetica*, sans date. En ligne : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html>, consulté le 27 avril 2022.
- Searle, John Rogers, *Les actes de langage : essai de philosophie du langage*, traduit par Hélène Pauchard, Paris, Hermann, coll. « Savoir Lettres », 1972, 261 p.
- Servoise, Sylvie, *Le Roman face à l'histoire. La littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du XXe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, 344 p.
- Shields, David, *Besoin de réel : un manifeste littéraire*, traduit par Charles Recoursé, Vauvert, Au diable Vauvert, 2016, 308 p.
- Surlapierre, Nicolas et Toudoire-Surlapierre, Frédérique (dir.), *Des pouvoirs visionnaires de l'allégorie*, Paris, L'Improviste, coll. « Les aéronautes de l'esprit », 2012, 250 p.
- Tabucchi, Antonio, *La Gastrite de Platon*, traduit par Bernard Comment, Paris, Mille et une nuits, 1997, 79 p.
- Tarquini, Valentina, « L'auteur africain et ses fous : intouchables passeurs de littérature », dans Yolaine Parisot et Charline Pluvinet (dir.), *Pour un récit transnational : la fiction au défi de l'histoire immédiate*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2018, p. 151-168. En ligne : <http://books.openedition.org/pur/52567>, consulté le 24 octobre 2022.
- Tazartez, Chloé, « Après l'attentat : fictions de l'événement terroriste dans les littératures arabe et états-unienne contemporaines », Thèse de doctorat en littérature comparée, Rennes, Université Rennes 2 - Haute Bretagne, 2015, 440 f.
- Todorov, Tzvetan, *Face à l'extrême*, Paris, Seuil, coll. « La Couleur des idées », 1991, 345 p.
- Toubert, Victor, « « La littérature n'est pas un ensemble de textes mais un type de partage », entretien avec Hélène Merlin-Kajman », *TRANS-. Revue de littérature générale et comparée*, n° 22, Presses Sorbonne Nouvelle, septembre 2017. En ligne : <http://journals.openedition.org/trans/1689>, consulté le 19 novembre 2021.
- Trémolières, François, *ALLÉGORIE, notion d'*, Encyclopædia Universalis. En ligne : <http://www.universalis.edu.com/encyclopedie/allegorie-notion-d/>, consulté le 12 juillet 2022.
- Trouvé, Alain, « Contexte, hors-texte, arrière-texte : à propos de l'ambivalence des notions en théorie littéraire », *Littérature*, vol. 194, n° 2, Paris, Armand Colin, 2019, p. 18-28.
- Vercier, Bruno et Viart, Dominique, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008, 543 p.
- Wolfe, Tom, *Où est votre stylo ?*, traduit par Bernard Cohen, Paris, Robert Laffont, 2016, 432 p.

- Zenetti, Marie-Jeanne, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littérature, histoire, politique », n° 12, 2014, 378 p.
- , « Les angles morts de l'enquête », *En attendant Nadeau*, 2019. En ligne : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2019/07/16/angles-morts-enquete-zenetti/>, consulté le 08 octobre 2021.
- , « Un effet d'enquête », *Fabula. Atelier littéraire*, 2019. En ligne : https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Effet_d_enquete, consulté le 22 octobre 2022.
- , « Paradigmes de l'enquête et enjeux épistémologiques dans la littérature contemporaine », *Revue des Sciences Humaines*, n° 334. Les formes de l'enquête, janvier 2019. En ligne : <https://hal.univ-lyon2.fr/hal-02150270>, consulté le 03 mai 2022.
- , « Trouble dans le pacte. Littérature documentaire et post-vérité », *Nouveaux cahiers de Marge*, n° 3, mars 2021. En ligne : <http://publications-prairial.fr/marge/index.php?id=353>, consulté le 15 avril 2022.
- , « L'effet de document : diffractions d'un réalisme contemporain », dans Aline Caillet et Frédéric Pouillaude (dir.), *Un art documentaire : enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Aestetica », 2017, p. 67-78.
- , « Factographies : « l'autre » littérature factuelle », dans Alison James et Christophe Reig (dir.), *Frontières de la non-fiction : Littérature, cinéma, arts*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2019, p. 25-34.
- Zumthor, Paul, « Tant de lieux comme un », *Études françaises*, vol. 13, n° 1-2, 1977, p. 3-10.

Études sur le corpus mexicain et latino-américain

- Apfalter Valero, Martín Manuel, *Contrabando: una denuncia social. Tesis de maestría en letras mexicanas*, dir. Monica Quijano Velasco, Mexico D.F., UNAM, Facultad de filosofía y letras / Instituto de Investigaciones Filológicas, 2019.
- Aubès, Françoise, Gladieu, Marie-Madeleine et Rutés, Sébastien, *Pouvoir et violence en Amérique latine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Didact », 2012, 171 p.
- Aubès, Françoise et Olivier, Florence, « Introduction », *Amérique. Cahiers du CRICCAL*, n° 49. La chronique en Amérique latine (vol. 2), Presses de la Sorbonne Nouvelle, juillet 2016. En ligne : <http://journals.openedition.org/america/1781>, consulté le 16 février 2020.
- Becerril, Ivonne Sánchez, « Entre la soga de oro y esta intimísima tristeza », *Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea (SENALC)*, 13 septembre 2013. En ligne : <https://www.senalc.com/2013/09/13/entre-la-soga-de-oro-y-esta-intimisima-tristeza/>, consulté le 31 mai 2020.

- Beltrán Felix, Geney et Alarcón, Orfa, « Narcoliteratura », *Tierra Adentro*, 22 juin 2017. En ligne : <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/narcoliteratura/>, consulté le 28 février 2020.
- Blazquez, Adèle, « Inciser le silence. Engagements narratifs contre la violence d'État au Mexique », *Panthère Première*, n° 1, automne 2017. En ligne : <https://pantherepremiere.org/texte/inciser-le-silence/>, 24 septembre 2020.
- Braham, Persephone, *Crimes against the State, Crimes against Persons: Detective Fiction in Cuba and Mexico*, Minneapolis / Londres, University of Minnesota Press, 2004.
- , « True Crime, Crime Fiction and Journalism in Mexico », dans Andrew Pepper et David Schmidt (dir.), *Globalization and the State in Contemporary Crime Fiction*, Basingtoke / Londres, Palgrave Macmillan, 2016, p. 119-139.
- Carrasco, Milagros, « El imaginario cortésano en *Trabajos del reino* », *Boletín Hispánico Helvético*, n° 26, automne 2015, p. 71-83.
- Castellanos Moya, Horacio, « “El cadáver es el mensaje”. Apuntes personales sobre literatura y violencia », *Istmo*, n° 17, 2008. En ligne : <http://istmo.denison.edu/n17/foro/castellanos.html>, consulté le 08 décembre 2020.
- Close, Glen Steven, *Contemporary Hispanic Crime Fiction: A Transatlantic Discourse on Urban Violence*, Basingtoke / New York, Palgrave Macmillan, 2008, 230 p.
- Collado, Michael, « L'icône révolutionnaire chez Taibo II : les cas de E. Zapata (*Cosa fácil*) et de L. Trotski (*À quatre mains*) », *Cahiers d'études romanes. Revue du CAER*, n° 15, décembre 2006, p. 45-55.
- Cowie, Lancelot, « El imperio del narcotráfico en la novela mexicana de este fin de siglo », *Cuadernos Americanos*, n° 86, 2001, p. 49-54.
- Cymerman, Claude et Fell, Claude, *La littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours*, Paris, Nathan, 2001, 557 p.
- Dabove, Juan Pablo, *Nightmares of the Lettered City: Banditry and Literature in Latin America. 1816-1929*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, coll. « Pitt Illuminations », 2007.
- De la Torre, Gerardo, *La escritura negra en México. Los neopoliciales mexicanos*, vol. 14, n° 49, mars 1996.
- Decante, Stéphanie, « Entre diabolisation et banalisation de la violence. Vingt ans de roman hispano-américain sur le fil du rasoir », *La littérature latino-américaine au seuil du XXI^e siècle : un Parnasse éclaté. Colloque de Cerisy 2008*, Bruxelles, Aden, 2012, p. 139-156.
- , « Violence et pouvoir dans le roman hispano-américain actuel. Quarante ans après, un état des lieux », dans Françoise Aubès et Eduardo Ramon Izquierdo (dir.), *Pouvoir de la*

- violence et violence du pouvoir*, Paris, Université Paris Sorbonne - Séminaire Amérique Latine (SAL), 2013, p. 6-16.
- Domínguez Michael, Christopher, « Una nueva novela lirica. Sobre la prosa de Yuri Herrera », *Letras Libres*, 30 mars 2011. En ligne : <https://letraslibres.com/mexico-espana/una-nueva-novela-lirica>, consulté le 28 août 2019.
- Dorfman, Ariel, *Imaginación y violencia en América Latina*, Universitaria, Santiago, 1970.
- Esch, Sophie, « In the Crossfire: Rascón Banda's "Contrabando" and the "Narcoculture" Debate in Mexico », *Latin American Perspectives*, vol. 41, n° 2, traduit par Richard Stoller, 2014, p. 161-176.
- Estripeaut-Bourjac, Marie, « Le récit testimonial en Colombie : une forme de réparation ? », *ILCEA. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, n° 13, ELLUG, novembre 2010.
- , *L'écriture de l'urgence en Amérique latine*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Maison des pays ibériques », 2012, 444 p.
- Faciolince, Héctor Abad, « Estética y narcotráfico », *Revista de estudios hispánicos*, vol. 42, n° 3, 2008, p. 513-518.
- Fell, Claude et Rutés, Sébastien, « Avant le crime politique. Discours sur le crime dans le roman policier mexicain antérieur au neopolicial (Usigli, Bermúdez, Leñero, Bernal) », *América. Cahiers du CRICCAL*, n° 43, mars 2013, p. 39-55.
- Fonseca, Alberto, « Una cartografía de la narco-narrativa en Colombia y México (1990-2010) », *Mitologías hoy*, vol. 14, décembre 2016, p. 151-171.
- , *Cuando llovió dinero en Macondo: literatura y narcotráfico en Colombia y México*, Bahía Blanca / Culiacán, EdiUNS / Universidad Autónoma de Sinaloa, coll. « Estudios sociales y humanidades », 2017, 198 p.
- Forero Quintero, Gustavo, « La anomia en las novelas de crímenes en Colombia », *Literatura y lingüística*, n°24, 2011, p. 33-59.
- , Gustavo, « From Globalizing Logic to Contemporary Fragmentation: Latin American Crime Novels », *Taller de Letras*, n° 56, 2015, p. 27-48.
- , *La novela de crímenes en América Latina: un espacio de anomia social*, Siglo del Hombre Editores, 2016, 308 p.
- Fourez, Cathy, *Scènes et corps de la cruelle démesure : récits de cet insoutenable Mexique*, Paris, Mare et Martin, 2012, 418 p.
- , « Quand les cadavres sont au placard : les récits du crime mexicain font-ils chou blanc dans les maisons d'édition françaises ? », dans Giuditta Caliendo et Corinne Oster (dir.),

- Traduire la criminalité: Perspectives traductologiques et discursives*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2020, p. 47-68.
- , « *El hombre sin cabeza* de Sergio González Rodríguez : des viscères aux vestiges du crime », dans Philippe Daros et Florence Olivier (dir.), *Du roman noir aux fictions de l'impunité*, Paris, Indigo, 2014, p. 217-232.
- Franco, Jean, *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War*, Cambridge, Harvard University Press, 2002, 341+viii p.
- , *Cruel Modernity*, Durham, Duke University Press, 2013, 326 p.
- Fuentes Krafczyk, Felipe Oliver, « «Narconovela» mexicana. ¿Moda o subgénero literario? », *Taller de Letras*, vol. 50, mai 2012, p. 105-118.
- Galdón Gasco, Christian, « La gramática de la violencia en *El lenguaje del juego* de Daniel Sada », *CROLAR*, vol. 10, n° 2. Representaciones artísticas de la violencia en y desde América Latina, 2022, p. 25-31.
- García Ramírez, Fernando, « *Contrabando* de Víctor Hugo Rascón Banda, *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos », *Letras Libres*, 1^{er} mai 2011. En ligne : <http://www.letraslibres.com/mexico/contrabando-victor-hugo-rascon-banda-fiesta-en-la-madriguera-juan-pablo-villalobos>, consulté le 13 mai 2019.
- García, Victoria, « Testimonio literario latinoamericano: una reconsideración histórica del género », *Exlibris*, n° 1, 2012, p. 371-389.
- , « Testimonio y ficción en la narrativa argentina », *Revista chilena de literatura*, n° 93, novembre 2016, p. 73-100.
- Gómez Michel, Gerardo, « El estado de excepción como estructura narrativa en la novelística de Yuri Herrera », dans Ivonne Sánchez Becerril (dir.), *De la alegoría a la palabra: El reino de Yuri Herrera*, Mexico D.F., Universidad Nacional Autónoma de México / Proelium Editorial Virtual, coll. « eSchola », 2019, p. 139-167.
- González Echevarría, Roberto, *Myth and archive: A theory of Latin American narrative*, Durham, Duke University Press, 1998, 245 p.
- González Mateos, Adriana, « ¿Reportaje, novela, presente fabricado?: *Campos de amapola antes de esto*, de Lolita Bosch », *Romance Notes*, vol. 54, n° 4, 2014, p. 45-54.
- Herlinghaus, Hermann, *Violence without Guilt: Ethical Narratives from the Global South*, Basingtoke / New York, Palgrave Macmillan, coll. « New directions in Latin American cultures », 2009, 258 p.
- , *Narcoepics: a global aesthetics of sobriety*, New York, Bloomsbury, 2013, 258 p.

- Herrero-Olaizola, Alejandro, « “Se vende Colombia, un país de delirio”: el mercado literario global y la narrativa colombiana reciente », *Symposium*, vol. 61, n° 1, 2007, p. 43-56.
- Ibañez-Drillières, Louise, « L’urbanité barbare. Ville, désert et féminicides dans l’œuvre de Roberto Bolaño », *CECIL*, n° 6, 2020.
- Jurado, David, *Résilience des images et des récits : Catastrophe et terrorisme d’État en Argentine, au Chili et au Mexique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Des Amériques », 2021, 264 p.
- Kohut, Karl, « Política, violencia y literatura », *Anuario de Estudios Americanos*, vol. Tome LIX, s. l., 2002, p. 193-222.
- Lavenia, Vincenzo, « Compte-rendu : Roberto Saviano, Gomorra. Dans l’empire de la camorra, trad. par V. Raynaud, Gallimard, Paris, [2006] 2007, 367 p. », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 65, n° 2, 2010, p. 553-555.
- Le Corre, Hervé, « Introduction », *América. Cahiers du CRICCAL*, n° 43. Le Crime (vol. 1), mars 2013. En ligne : <http://journals.openedition.org/america/904>, consulté le 02 avril 2020.
- , « Introduction », *América. Cahiers du CRICCAL*, n° 48. La chronique en Amérique latine (XIX^e siècle-XXI^e siècle) (vol. 1), juin 2016. En ligne : <https://journals.openedition.org/america/1585>, consulté le 16 novembre 2021.
- Lemus, Rafael, « Balas de salva », *Letras Libres*, vol. 7, n° 81, septembre 2005, p. 39-44.
- Lepage, Caroline, Gomez-Vidal Bernard, Elvire et Villanueva, Graciela, *Pouvoir de la violence et violence du pouvoir : Mario Vargas Llosa, « Lituma en los Andes », Yuri Herrera, « Trabajos del reino », Santiago Roncagliolo, « Abril rojo », Neuilly, Atlande, coll. « Clés concours », 2013, 413 p.*
- López Badano, Cecilia, « Drug Trafficking and Literature: Dangerous Liaisons », *Latin American Perspectives*, vol. 41, n° 2, traduit par Mariana Ortega Breña, 2014, p. 130-143.
- López-Badano, Cecilia, « Narconarrativas de compensaciones ficcionales (y condenas neoliberales): *Trabajos del reino* de Yuri Herrera; *Perra brava* de Orfa Alarcón », *Mitologías hoy*, n° 14, décembre 2016, p. 191-212.
- Louis, Annick, « Histoires de bandits et de lettrés », *Critique*, vol. n° 751, n° 12, Minuit, 2009, p. 1069-1078.
- , « Le corps du délit. Entretien avec Josefina Ludmer », *vox-poetica. Lettres et sciences humaines*, sans date. En ligne : <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intLudmer.html>, consulté le 13 juin 2020.

- , « Les séductions de l'enquête », *Passés Futurs Politika*, n° 8. Ce que les artistes font à l'histoire, décembre 2020. En ligne : <https://www.politika.io/fr/notice/seductions-lenquete>, consulté le 12 janvier 2021.
- Ludmer, Josefina, *El cuerpo del delito: un manual*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, coll. « Ex libris », 2011, 524 p.
- Luiselli, Valeria, « Novedad de la narrativa mexicana II: contra las tentaciones de la nueva crítica », *Nexos: Sociedad, Ciencia, Literatura*, vol. 34, n° 410, février 2012, p. 50.
- Mahieux, Viviane et Zavala, Oswaldo, « El nomos del norte », dans Viviane Mahieux et Oswaldo Zavala (dir.), *Tierras de nadie: el Norte en la narrativa mexicana contemporánea*, Mexico D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, coll. « Fondo Editorial Tierra Adentro », 2012, p. 9-24.
- Marcos, Javier Rodríguez, « Bajo el “boom” de los “narcolibros” », *El País*, section Cultura, Madrid, 7 mai 2010. En ligne : https://elpais.com/diario/2010/05/07/cultura/1273183202_850215.html, consulté le 1^{er} mai 2020.
- Olivier, Florence, « Mexico D.F. au crible des chroniques », *América. Cahiers du CRICCAL*, n° 49. La chronique en Amérique latine (vol. 2), , septembre 2016.
- , « La force fragile du témoignage ou le dire poétique du trauma. *Amuleto* de Roberto Bolaño et *Insensatez* d'Horacio Castellanos Moya », *América. Cahiers du CRICCAL*, n° 52. Poétiques et politiques de la mémoire en Amérique latine (vol. 2) novembre 2018, p. 74-82.
- , « Une frontière n'est pas une frontière est une frontière. La *Border Theory* et le concept des cultures hybrides à l'épreuve de la fiction mexicaine contemporaine », *América. Cahiers du CRICCAL*, n° 53. Frontières et migrations en Amérique latine au tournant du XXI^e siècle, octobre 2019, p. 33-43.
- , « Chronique, fiction, roman de non-fiction. Pouvoir et impouvoir de la fiction face au narcotrafic », *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n° 113. Narcotrafic et productions culturelles mexicaines. Les marchés de la littérature du XXI^e siècle, décembre 2019, p. 23-34.
- , « Au-delà du roman noir : différence et répétition dans *2666* de Roberto Bolaño », dans Philippe Daros et Florence Olivier (dir.), *Du roman noir aux fictions de l'impunité*, Paris, Indigo, 2014, p. 95-108.
- Palaversich, Diana, « La narcoliteratura del margen al centro », *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, vol. 15, n° 43, décembre 2009, p. 7-18.
- , « Narcoliteratura (¿De qué más podríamos hablar?) », *Tierra Adentro*, Conaculta, Mexico D.F., 25 septembre 2012, p. 55-63. En ligne : https://www.cultura.gob.mx/tierra_adentro/?p=307, consulté le 03 octobre 2020.

- , « Contrabando, a Masterpiece of the Mexican Narconovela », *Review: Literature and the Arts of the Americas*, vol. 47, n° 1, p. 28-33.
- , « El boom de la narconarrativa y *Contrabando* de Víctor Hugo Rascón Banda como la obra maestra del género », dans Ainhoa Vásquez Mejías (dir.), *Narcocultura de norte a sur: una mirada cultural al fenómeno del narco*, Mexico D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, p. 47-61.
- Parra, Eduardo Antonio, « Norte, narcotráfico y literatura », *Letras Libres*, vol. 7, n° 82, octobre 2005, p. 60-61. En ligne : <http://www.letraslibres.com/mexico/norte-narcotrafico-y-literatura>, consulté le 07 août 2018.
- Polit Dueñas, Gabriela, *Narrating narcos: Culiacán and Medellín*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, coll. « Illuminations: cultural formations of the Americas », 2013, 224 p.
- Poniatowska, Elena, « Trabajos del reino, libro del escritor Yuri Herrera », *La Jornada*, 5 décembre 2004.
- Pressacco De La Luz, Coralie, « La violence dans la littérature mexicaine actuelle. Approche littéraire, lexicologique et traductologique. », Thèse de doctorat en langues et littératures romanes, sous la direction de Silvia Palma, Reims, Université de Reims Champagne-Ardenne, 2019, 518 f.
- Prieto Osorno, Alejandro, « Las aventuras del prefijo «narco-» (I) », *Rinconete*, 28 décembre 2006. En ligne : https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/diciembre_06/28122006_02.htm, consulté le 02 mai 2021.
- Rama, Ángel, *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1998.
- Rodríguez-Blanco, Sergio et Mastrogiovanni, Federico, « Narrativas hegemónicas de la violencia. El crimen organizado y el narcotráfico entre el periodismo y las ficciones televisivas », *Anàlisi: Quaderns de Comunicació i Cultura*, n° 58, juin 2018, p. 89-104.
- Rodríguez-Gaona, Martín, « La ciudad letrada a 20 años del siglo XXI. 4. La transformación de la industria editorial: editoriales independientes y populismo electrónico », *Republica de Las Letras*, 24 mai 2021. En ligne : <https://republicadelasletras.acescritores.com/2021/05/24/la-ciudad-letrada-a-20-anos-del-siglo-xxi-4-la-transformacion-de-la-industria-editorial-editoriales-independientes-y-populismo-electronico/>, consulté le 10 juin 2021.
- Rutés, Sébastien, « La narcoculture : vers un nouvel exotisme mexicain », *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n° 113. Narcotrafic et productions culturelles mexicaines. Les marchés de la littérature du XXI^e siècle, décembre 2019, p. 11-22.
- Sánchez Becerril, Ivonne, « No por taparse los ojos las cosas desaparecen. La obra cuentística de Yuri Herrera », *De la alegoría a la palabra: El reino de Yuri Herrera*, Mexico D.F., Universidad Nacional Autónoma de México / Proelium Editorial Virtual, coll. « eSchola », 2019.

- Santangelo, Eugenio, « Comunidades que jarchan. Políticas de la lengua y el habitar en las tres novelas de Yuri Herrera », dans Ivonne Sanchez Becerril (dir.), *De la alegoría a la palabra: El reino de Yuri Herrera*, eSchola, Mexico D.F., 2019, p. 23-52.
- Santos, Danilo, Urgelles Latorre, Ingrid et Vásquez Mejías, Ainhoa, « La narcoliteratura sí existe: tipología de un género narrativo », dans Danilo Santos, Ingrid Urgelles Latorre et Ainhoa Vásquez Mejías (dir.), *Narcotransmisiones. Neoliberalismo e hiperconsumo en la era del #narcopop*, Chihuahua, El Colegio de Chihuahua, 2021, p. 15-37.
- Solares, Martín, « Radiographies de la violence ou la crise de la fiction », dans Philippe Daros et Florence Olivier (dir.), *Du roman noir aux fictions de l'impunité*, traduit par Yael Weiss, Paris, Indigo, 2014, p. 189-202.
- Sperling, Christian, « El lenguaje del juego, de Daniel Sada: ¿Un lugar para observar la violencia? », *Literatura Mexicana*, vol. 28, n° 2, juin 2017, p. 125-148.
- Tauzin, Isabelle, *L'Amérique latine écartelée, pouvoir et violence à l'épreuve de la fiction : « Lituma en los Andes », « Abril rojo », « Trabajos del reino »*, Paris, Presses universitaires de France, 2012, 142 p.
- Uribe, Christopher A., « Fronteras de la violencia en la narrativa de Yuri Herrera », *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, vol. 31, n° 2, 2016, p. 17-30.
- Villalobos-Ruminott, Sergio, « A Kind of Hell: Roberto Bolaño and The Return of World Literature », *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 18, n° 2-3, décembre 2009, p. 193-205.
- Vincenot, Emmanuel et Camenen, Gersende, « Présentation. Narcotráfico et productions culturelles mexicaines », *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n° 113. Narcotráfico et productions culturelles mexicaines. Les marchés de la littérature du XXI^e siècle, décembre 2019, p. 9-10.
- Volpi, Jorge, « Atisbos del porvenir, el México de 2010 desde 2110 », *El Boomeran(g), blog literario en español*, 2010. En ligne : <http://www.elboomeran.com/blog-post/12/11014/jorge-volpi/atisbos-del-porvenir-el-mexico-de-2010-desde-2110/>, consulté le 03 octobre 2020.
- Von der Walde, Erna, « La novela de sicarios y la violencia en Colombia », *Iberoamericana*, vol. 1, n° 3, 2001, p. 27-40.
- Yépez, Heriberto, « Dictadura de la forma perfecta: crítica canónica, narrativa contemporánea y desautorización de lo narcoliterario en México », *Hispanic Journal*, vol. 36, n° 2, Indiana University of Pennsylvania, 2015, p. 87-106.
- , « Nomos del Norte: Nuevas tendencias de la recepción de la narcoliteratura mexicana entre medios, academia y gobierno », dans Edgar Cota Torres, José Salvador Ruiz Méndez et Gabriel Trujillo Muñoz (dir.), *Miradas convergentes. Ensayos sobre la narrativa México-Estados Unidos*, Mexicali, University of Colorado Springs / Universidad Autónoma de Baja California, coll. « New Borders / Nuevas Fronteras », 2014, p. 253-286.

Zavala, Oswaldo, « Imagining the U.S.-Mexico Drug War: The Critical Limits of Narconarratives », *Comparative Literature*, vol. 66, n° 3, juin 2014, p. 340-360.

———, « El retorno de lo político: Daniel Sada y la violencia de Estado », *Proceso*, 1^{er} janvier 2015. En ligne : <https://www.proceso.com.mx/reportajes/2015/1/1/el-retorno-de-lo-politico-daniel-sada-la-violencia-de-estado-141622.html>, consulté le 18 décembre 2021.

———, *Los carteles no existen. Narcotráfico y cultura en México*, Mexico D.F., Malpaso, 2018.

———, *La guerra en palabras: una historia intelectual del « narco » en México (1975-2020)*, Mexico D.F., Debate, coll. « Ensayo », 2022, 503 p.

Études sur la littérature et le corpus italiens

Amrani, Sarah, « 1994: anno zero per le lettere italiane? », *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Massa, Transeuropa, 2016, p. 89-100.

Antonello, Pierpaolo et Mussnug, Florian (dir.), *Postmodern « Impegno »: ethics and commitment in contemporary Italian culture*, Oxford, Peter Lang, coll. « Italian modernities », 2009, 344 p.

Audrerie, Sabine, « Le livre de chevet de l'écrivain Jérôme Ferrari », *La Croix*, 20 juillet 2018.

Baghetti, Carlo, « Formes et fonctions d'un roman impopulaire : Vogliamo tutto de Nanni Balestrini », *Cahiers d'études romanes*, n° 35. Le peuple. Théories, discours et représentations, décembre 2017, p. 493-504. En ligne : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/6460>, consulté le 30 mai 2019.

Benedetti, Carla, « Le quattro forze di "Gomorra" », *Il primo amore*, 2008. En ligne : <https://www.ilprimoamore.com/blog/spip.php?article1863>, consulté le 03 octobre 2020.

Benvenuti, Giuliana, *Il brand «Gomorra». Dal romanzo alla serie tv*, Bologne, Il Mulino, 2018, 205 p.

Bouju, Emmanuel, « Le *Credit Crunch* de la démocratie. Personnage de fiction et idole de papier mâché », dans René Audet et Nicolas Xanthos (dir.), *Ce que le personnage contemporain dit à la critique. Littérature, cinéma et cultures numériques*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2019, p. 87-94.

———, « Survie mode d'emploi », *Critique*, vol. 867-868, n° 8, Minuit, 2019, p. 755-772.

Bovo-Romœuf, Martine, « Écrire en Sicile après la disparition des pères : entre tradition, homologation et sicilianité », *Chroniques italiennes*, n° 20, février 2011, p. 1-21.

Bovo-Romœuf, Martine et Ricciardi, Stefania (dir.), *Frammenti d'Italia. Le forme de la non-fiction 1990-2005*, Florence, Franco Cesati Editore, 2006, 148 p.

- Budor, Dominique, « Sicile, une et plurielle », dans Maria-Pia De Paulis-Dalembert (dir.), *Sicile(s) d'aujourd'hui*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Études italiennes », 2018, p. 11-20.
- Caliendo, Giuditta, « Italy's Other Mafia: A Journey into Cross-Cultural Translation », *Translation and Interpreting Studies*, vol. 7, n° 2. Special Issue. The Sociological Turn in Translation and Interpreting Studies, 2012, p. 191-210.
- Carillo, Gennaro, « Letteratura e mafie », dans Manuela Mareso et Livio Pepino (dir.), *Dizionario Enciclopedico di Mafie e Antimafia*, Turin, Edizioni Gruppo Abele, 2013, p. 328-333.
- Carmosino, Daniela, *Uccidiamo la luna a Marechiaro: il Sud nella nuova narrativa italiana*, Rome, Donzelli, 2009, 210 p.
- Chimenti, Dimitri, « Innessi, prelievi e inserti in *Gomorra* di Roberto Saviano », *Carmilla online*, 16 mars 2009. En ligne : <https://www.carmillaonline.com/2009/03/16/innessi-prelievi-e-inserti-in/>, consulté le 30 août 2021.
- Coluccello, Rino, *Challenging the Mafia Mystique: Cosa Nostra from Legitimation to Denunciation*, Basingtoke, Palgrave Macmillan, 2016, 271 p.
- Contarini, Silvia, De Paulis-Dalembert, Maria Pia et Tosatti, Ada (dir.), *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Massa, Transeuropa, 2016, 422 p.
- Cucchi, Silvia, « Le désir et l'impossible. Les formes du dualisme dans l'œuvre romanesque de Walter Siti », Thèse de doctorat en études italiennes, sous la direction de Maria Pia de Paulis-Dalembert et Massimo Fusillo, Paris, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2019.
- Dal Lago, Alessandro, *Eroi di carta : il caso Gomorra e altre epopee con una postilla sul declino dello spirito critico in Italia*, Rome, Manifestolibri, coll. « Hide park corner », 2010, 181 p.
- De Paulis-Dalembert, Maria Pia (dir.), *L'Italie en jaune et noir : La littérature policière de 1990 à nos jours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Études italiennes », 2018, p. 9-27.
- Dickie, John, « Gang rule. Review: *Gomorra: Italy's Other Mafia* by Roberto Saviano », *The Guardian*, section Books, 12 janvier 2008. En ligne : <http://www.theguardian.com/books/2008/jan/12/crime.mafia>, consulté le 22 juillet 2021.
- Donnarumma, Raffaele, « Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi », *Allegoria*, n° 57, 2008, p. 26-54.
- Fabrèges, Mélody, « Roberto Saviano, *La parola contro la camorra* », *Transalpina. Études italiennes*, n° 14, Presses universitaires de Caen, septembre 2011, p. 225-226.
- Ferrari, Jérôme, « Jérôme Ferrari depuis l'île de beauté », *Décapages*, n° 54, hiver 2016.

- Gambaro, Fabio, « Roberto Saviano : le pourfendeur de la Camorra », *Le Monde.fr*, 18 octobre 2007. En ligne : https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/10/18/roberto-saviano-le-pourfendeur-de-la-camorra_968220_3260.html, consulté le 18 juin 2020.
- Gatti, Laura, « Le récit comme moyen d'enquête au cœur du réel : Gomorra », dans Maria-Pia De Paulis-Dalembert (dir.), *L'Italie en jaune et noir : La littérature policière de 1990 à nos jours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Études italiennes », 2018, p. 31-42.
- La Porta, Filippo, *La nuova narrativa italiana: travestimenti e stili di fine secolo*, Turin, Bollati Boringhieri, 1999, 299 p.
- Lettieri, Carmela, « Le temps long de la crise. La résurgence des « Années de plomb » dans la production éditoriale italienne des années 1990-2000 », *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n° 16, décembre 2015. En ligne : <http://journals.openedition.org/contextes/6123>, consulté le 29 avril 2020.
- Maccaglia, Fabrizio, « Gomorra, l'envers du décor. Fabrique de la ville, fabrique du roman », Colloque *Lire les villes. Panorama littéraire des villes du monde contemporain*, Université François-Rabelais de Tours, 16 et 17 juin 2020. En ligne : <http://www.inverses.org/wp-content/uploads/2013/03/Fabrique-du-roman-fabrique-de-la-ville.pdf>, consulté le 03 octobre 2020.
- Robert Maggiori, « Copier-coller. Roberto Saviano de nouveau accusé de plagiat », *Libération*, section culture, 28 septembre 2015. En ligne : https://www.liberation.fr/culture/2015/09/28/roberto-saviano-de-nouveau-accuse-de-plagiat_1392665/, consulté le 22 octobre 2022.
- Marmo, Marcella, « La camorra comme Gomorrhe », *La Vie des idées*, mai 2005. En ligne : <https://laviedesidees.fr/La-camorra-comme-Gomorrhe.html>, consulté le 10 décembre 2021.
- Masoni, Céline, « Procès fictionnels et imaginaires périphériques : la série *Gomorra* dans la réception active des rappers français », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n° 36. Rhétorique et représentations de la culture mafieuse. Images, rituels, mythes et symboles, décembre 2019. En ligne : <http://journals.openedition.org/narratologie/9872?lang=es>, consulté le 07 octobre 2021.
- Mazzamuto, Pietro, *La mafia nella letteratura*, Palerme, Andò, 1970, 197 p.
- Mazzarella, Arturo, *Politiche dell'irrealità: scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib*, Turin, Bollati Boringhieri, 2011, 116 p.
- Mondello, Elisabetta, « Il Neonoir. Autori, editori, temi di un genere metropolitano », *Roma noir 2005: tendenze di un nuovo genere metropolitano*, Rome, Robin, 2005, p. 15-42.
- , (dir.), *Roma noir 2012/2013: letteratura della crisi, letteratura del conflitto*, Rome, Robin edizioni, coll. « I libri neri », 2014, 240 p.

- Moynihan, Michael, « Mafia Author Roberto Saviano's Plagiarism Problem », *The Daily Beast*, 24 septembre 2015.
- Padovani, Marcelle, « Il tue une trentaine de mafieux pour venger sa famille, puis devient écrivain à succès », *L'Obs*, section Bibliobs, 6 juin 2015.
- Palumbo Mosca, Raffaello, « Prima e dopo *Gomorra*. Non-fiction novel e impegno », dans Pierpaolo Antonello et Florian Mussnug (dir.), *Postmodern "Impegno": ethics and commitment in contemporary Italian culture*, Oxford, Peter Lang, coll. « Italian modernities », 2009, p. 305-326.
- Pascale, Antonio, « Il responsabile dello stile », dans Christian Raimo (dir.), *Il corpo e il sangue d'Italia: Otto inchieste da un paese sconosciuto*, Rome, Minimum fax, 2007.
- Pellini, Pierluigi, « L'intellectuel au noir. Quelques réflexions autour de l'affaire Saviano », dans Philippe Daros et Florence Olivier (dir.), *Du roman noir aux fictions de l'impunité*, Paris, Indigo, 2014, p. 143-156.
- Pezzotti, Barbara, « Crime and Capitalism: Giorgio Scerbanenco's and Massimo Carlotto's Italian Domestication of American Hard-Boiled Crime Fiction », *Clues*, vol. 32, n° 2, 2014, p. 51-61.
- Porsia, Enrico, « Saviano débouté d'une plainte contre le quotidien *Liberazione* », *Insorgenze*, 30 janvier 2013. En ligne : <https://insorgenze.net/2013/01/30/saviano-deboute-dune-plainte-contre-le-quotidien-liberazione/>, consulté le 27 décembre 2021.
- Ricciardi, Stefania, « "Gomorra" e l'estetica documentale nel nuovo millennio », *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, n° 7, 2011, p. 176-186.
- Rueff, Martin, « Walter Siti : "J'aime la littérature parce que je peux en constater tous les jours l'impuissance" », *Critique*, vol. 867-868, n° 8-9, Paris, Minuit, 2019, p. 684-693.
- , « Walter Siti, ou l'Italie à rebrousse-poil », *Critique*, vol. n° 867-868, n° 8, Minuit, septembre 2019, p. 659-660.
- Scarpa, Tiziano, « L'épica-popular, gli anni Novanta, la parrèsia », *Nazione Indiana*, 2009. En ligne : <https://www.nazioneindiana.com/2009/03/04/l'epica-popular-gli-anni-novanta-la-parresia/>, consulté le 22 novembre 2019.
- Sciascia, Leonardo et Padovani, Marcelle, *La Sicile comme métaphore: conversations en italien avec Marcelle Padovani*, Paris, Stock, 1979, 187 p.
- Simonetti, Gianluigi, « Gli effetti di realtà. Un bilancio della narrativa italiana di questi anni », *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Massa, Transeuropa, coll. « Pronto intervento », 2016, p. 149-166.
- , *La letteratura circostante: narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologne, Il Mulino, coll. « Le vie della civiltà », 2018, 454 p.

- , « La fin de l'ailleurs. Siti, Pasolini, la borgata », *Critique*, vol. 867-868, n° 8, traduit par Martine Segonds-Bauer, septembre 2019, p. 712-727.
- , « La geste terroriste : relecture des années de plomb dans le roman italien contemporain », dans Philippe Daros et Florence Olivier (dir.), *Du roman noir aux fictions de l'impunité*, Paris, Indigo, 2014, p. 111-139.
- Spinella, Mario, « Balestrini : « Vogliamo tutto » », *Rinascita*, 26 novembre 1971, p. 36-37.
- Tomassucci, Isabella, « “Non potevo fare altro”. Retorica e rappresentazione dell'ossessione in *ZeroZeroZero* di Roberto Saviano », *Heteroglossia. Pianeta non-fiction.*, n° 14, 2016, p. 419-440.
- Tosatti, Ada, « L'extrémisme littéraire et politique pendant les années soixante-dix. Le cas exemplaire de Nanni Balestrini », Thèse de doctorat en études italiennes, sous la direction de Jean-Charles Vegliante, Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, 2011, 467 f.
- , « Fragments d'un discours politique. *La violenza illustrata* de Nanni Balestrini », *Arzanà. Cahiers de littérature médiévale italienne*, n° 15, avril 2012, p. 207-220.
- Vaulerin, Arnaud, « Roberto Saviano, tête de liste », *Libération*, section International, 30 octobre 2007. En ligne : https://www.liberation.fr/planete/2007/10/30/roberto-saviano-tete-de-liste_104982/, consulté le 26 janvier 2022.
- Wu Ming, *New Italian Epic. Memorandum 1993-2008 : Littérature narrative, point de vue oblique, retour vers le futur*, traduit par Estelle Paint, Wu Ming Foundation, 2008, 22 p.
- Zanforlini, Ketty, « Roberto Saviano : la représentation des pouvoirs criminels mafieux et le conflit entre justice et littérature », *TRANS-. Revue de littérature générale et comparée*, n° 25. Séminaire “Hors la loi”, Presses Sorbonne Nouvelle, novembre 2019.

Littérature générale (chroniques, essais, fictions)

- Almazán, Alejandro, *El más buscado*, Mexico D.F., Grijalbo, 2012, 186 p.
- Bolaño, Roberto, *2666*, traduit par Robert Amutio, Paris, Gallimard, 2011, 1358 p.
- Burgos, Élisabeth, *Moi, Rigoberta Menchú. Une vie et une voix, la révolution au Guatemala*, traduit par Michèle Goldstein, Paris, Gallimard, 1983, 336 p.
- Calvino, Italo, *Les Villes invisibles*, traduit par Jean Thibaudeau, Paris, Seuil, 1974, 188 p.
- Chalamov, Varlam, *Essais sur le monde du crime*, traduit par Sophie Benech, Paris, Gallimard, 1993, 192 p.

- Consolo, Vincenzo, *Le Palmier de Palerme*, traduit par Jean-Paul Manganaro et Danielle Dubroca, Paris, Seuil, 2000, 154 p.
- Desiati, Mario et Manzon, Federica (dir.), *A occhi aperti: le nuove voci della narrativa italiana raccontano la realtà*, Milan, Mondadori, coll. « Piccola biblioteca Oscar », 2008, 197 p.
- Franchini, Antonio, *L'abusivo*, Venise, Marsilio, coll. « Farfalle », 2001, 251 p.
- González Rodríguez, Sergio, *Des os dans le désert*, traduit par Isabelle Gugnion, Albi, Passage du Nord/Ouest, 2007, 377 p.
- , *L'homme sans tête*, traduit par Isabelle Gugnion, Albi, Passage du Nord-Ouest, coll. « Traductions contemporaines », 2009, 187 p.
- James, Henry, *Le motif dans le tapis*, traduit par Pierre Fontaney, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2017, 96 p.
- Leiris, Michel, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010, 213 p.
- Leñero, Vicente, *Los albañiles*, Barcelone, Seix Barral, 1964, 250 p.
- Mendoza, Élmér, *Un asesino solitario*, Mexico D.F., Tusquets, coll. « Colección Andanzas », 1999, 228 p.
- , *Balas de plata*, Barcelone, Tusquets, 2011, 254 p.
- Pérez-Reverte, Arturo, *La reine du Sud*, traduit par François Maspero, Paris, Seuil, coll. « Points », 2004, 521 p.
- Rivera Garza, Cristina, *Dolerse: textos desde un país herido*, Mexico D.F., Sur+, 2015, 181 p.
- Rufin, Jean-Christophe, *Notre otage à Acapulco*, Paris, Flammarion, 2022, 380 p.
- Sciascia, Leonardo, *Le jour de la chouette*, traduit par Juliette Bertrand, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2015 [1961]
- , *Monsieur le député, suivi de Les Mafieux*, traduit par Maurice Darmon, Paris, Fayard, 1987, 164 p.
- Solares, Martín, *N'envoyez pas de fleurs*, traduit par Christilla Vasserot, Paris, 10-18, 2019, 525 p.
- Valdez Cárdenas, Javier, *Malayerba*, Mexico D.F., Jus Ediciones, 2016, 196 p.
- Fernando Vallejo, *La Vierge des tueurs*, traduit par Michel Bibard, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Livre de Poche », 1999
- Winslow, Don, *La Griffes du chien*, traduit par Freddy Michalski, Paris, Seuil, coll. « Points », 2018, 840 p.
- Yépez, Heriberto, *A.B.U.R.T.O*, Mexico D.F., Random House Mondadori, 2005, 229 p.

Sciences humaines et sociales (général)

- Adorno, Theodor W., *Minima moralia : réflexions sur la vie mutilée*, traduit par Éliane Kaufholz-Messmer et Jean-René Ladmiral, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot Classiques », 2016, 356 p.
- Ardenne, Paul, *Extrême : esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006, 466 p.
- Arendt, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, traduit par Georges Fradier, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Liberté de l'esprit », 1961, 369 p.
- Aubrée, Marion, Bazin, Laurent et Selim, Monique, « Raisons et déraisons de la terreur », *Journal des anthropologues*, n° 154-155, novembre 2018, p. 17-40. En ligne : <http://journals.openedition.org/jda/7027>, consulté le 05 avril 2022.
- Augé, Marc, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXe siècle », 1992, 149 p.
- Baudrillard, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1981, 235 p.
- , *La société de consommation*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1986, 318 p.
- , *La transparence du mal: essai sur les phénomènes extrêmes*, Paris, Galilée, coll. « Collection L'Espace critique », 1990.
- Bauman, Zygmunt, *La vie liquide*, traduit par Christophe Rosson, Paris, Pluriel, 2013, 266 p.
- Becker, Howard S., *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, traduit par Jean-Pierre Briand et Jean-Michel Chapoulie, Métailié, 2012, 256 p.
- Benjamin, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, traduit par Sibylle Muller et André Hirt, Paris, Flammarion, 1985, 336 p.
- , *Écrits français*, traduit par Jean-Maurice Monnoyer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1991, 499 p.
- Bigo, Didier, « Pertinence et limites de la notion de crime organisé », *Relations internationales et stratégiques*, n° 20, 1995, p. 134-138.
- Bigo, Didier et Dobry, Michel, « Éditorial. L'interpénétration des jeux mafieux et politiques », *Cultures & Conflits*, n° 3, octobre 1991, p. 1-4.
- Boumaza, Magali et Campana, Aurélie, « Enquêter en milieu "difficile" : Introduction », *Revue française de science politique*, vol. 57, n° 1, Paris, Presses de Sciences Po, 2007, p. 5-25.
- Boyer, Jean-François, *La guerre perdue contre la drogue*, Paris, La Découverte, coll. « Enquêtes », 2001, 349 p.

- Caldeira, Teresa, *City of Walls: Crime, Segregation, and Citizenship in São Paulo*, Berkeley, University of California Press, 2001, 504 p.
- Castells, Manuel, *L'Ère de l'information. 3, Fin de millénaire*, traduit par Jean-Pierre Bardos, Paris, Fayard, 1999, 492 p.
- , *L'Ère de l'information 1. La société en réseaux*, traduit par Philippe Delamare, Fayard, 2001, 674 p.
- , *End of Millennium. The Information Age: Economy, Society and Culture. Volume III*, Oxford / Malden, Blackwell Publishers, coll. « Information age », 2010, 456 p.
- Castoriadis, Cornelius, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1999, 544 p.
- Cavarero, Adriana, *Orrorismo ovvero della violenza sull'inerte*, Milan, Feltrinelli, 2007, 170 p.
- Certeau, Michel de, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2002, 527 p.
- Champeyrache, Clotilde, *Sociétés du crime : un tour du monde des mafias*, Paris, CNRS Éditions, 2011, 432 p.
- Champeyrache, Clotilde et Susini, Jean, « Mafia », *Encyclopædia Universalis*. En ligne : <http://www.universalis.edu.com/encyclopedie/mafia/>, consulté le 12 avril 2020.
- Crépon, Marc, *Le Consentement meurtrier*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Passages », 2012, 288 p.
- Das, Veena, *Life and Words. Violence and the Descent into the Ordinary*, Berkeley / Los Angeles / Londres, University of California Press, 2007, 281 p.
- Debord, Guy, *Commentaires sur « La société du spectacle », 1988 ; suivi de Préface à la quatrième édition italienne de « La société du spectacle », 1979*, Paris, France, Gallimard, 1992, 112 p.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Capitalisme et schizophrénie. 2, Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, 646 p.
- Djigo, Sophie, *L'Éthique du gangster au cinéma : une enquête philosophique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, 180 p.
- Dufour, Dany-Robert, « À l'heure du capitalisme total. Servitude de l'homme libéré », *Le Monde diplomatique*, octobre 2003. En ligne : <https://www.monde-diplomatique.fr/2003/10/DUFOUR/10605>, consulté le 29 avril 2022.
- Edelman, Murray, *Pièces et règles du jeu politique*, Paris, Seuil, 1991.
- Fassin, Didier, « Les économies morales revisitées », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 64, n° 6, 2009, p. 1237-1266.

- Favarel-Garrigues, Gilles, « Concurrence et confusion des discours sur le crime organisé en Russie », *Cultures & conflits*, n° 42, juin 2001.
- Feher, Michel, *Le temps des investis*, La Découverte, coll. « Sciences humaines », 2017.
- Fernandez, Benjamin, « Lutte contre la drogue, une promesse trahie », *Le Monde diplomatique*, mars 2021, p. 9. En ligne : <https://www.monde-diplomatique.fr/2020/03/A/61516>, consulté le 28 mai 2021.
- Foucault, Michel, *L'Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France (1981-1982)*, Paris, Seuil, 2001, 560 p.
- , *L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2009, 81 p.
- Friman, Richard, « Prise au piège de la folie ? Le pouvoir étatique et le crime organisé transnational dans l'œuvre de Susan Strange », *Cultures & Conflits*, n° 42, juin 2001. En ligne : <https://journals.openedition.org/conflits/564?lang=es>, consulté le 07 avril 2022.
- Fruchaud, Henri-Paul et Bert, Jean-François, « Un inédit de Michel Foucault : « La Parrêsia ». Note de présentation », *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, n° 16, octobre 2012, p. 149-156.
- Gambetta, Diego, *Codes of the underworld: how criminals communicate*, Princeton, Princeton University Press, 2009, 336 p.
- Clotilde Champeyrache, *La face cachée de l'économie*, Paris, Presses universitaires de France, 2019, 397 p.
- Gaulme, François, « “États faillis”, “États fragiles” : concepts jumelés d'une nouvelle réflexion mondiale », *Politique étrangère*, n° 1, printemps 2011, p. 17-29.
- Gayraud, Jean-François, *Le monde des mafias : géopolitique du crime organisé*, Paris, Odile Jacob, 2011, 447 p.
- , « Dans les eaux glacées du crime organisé », *Études*, vol. 419, n° 10, 2013, p. 295-306.
- , *Théorie des hybrides : terrorisme et crime organisé*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Arès », 2017, 252 p.
- Geraghty, Colin, « Mondialisation et évolutions de la criminalité internationale », *Revue internationale et stratégique*, vol. 79, n° 3, novembre 2010, p. 137-142.
- Giglioli, Daniele, *Senza trauma: scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011, 115 p.
- Ginzburg, Carlo, « Signes, traces, pistes », *Le Débat*, vol. 6, n° 6, 1980, p. 3-44.

- Grajales, Jacobo et Grandmaison, Romain Le Cour (dir.), *L'État malgré tout. Produire l'autorité dans la violence*, Paris, Karthala, 2019, 276 p.
- Hartog, François, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2015, 321 p.
- Hobsbawm, Eric J., *Les bandits*, traduit par Jean-Pierre Rospars, Paris, La Découverte, 1999.
- Hoggart, Richard, *La culture du pauvre : étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, traduit par Jean-Claude Garcias, Françoise Garcias et Jean-Claude Passeron, Paris, Minuit, coll. « Le Sens commun », 1970, 420 p.
- Kalifa, Dominique, *Les Bas-fonds : histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2013, 394 p.
- Labrousse, Alain, *Géopolitique des drogues*, Paris, France, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2011, 127 p.
- Lascoumes, Pierre et Nagels, Carla, *Sociologie des élites délinquantes : de la criminalité en col blanc à la corruption politique*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2014, 303 p.
- Laugier, Sandra, « La vulnérabilité des formes de vie », *Raisons politiques*, vol. 57, n° 1, 2015, p. 65-80.
- Lazzarato, Maurizio, *La fabrique de l'homme endetté : essai sur la condition néolibérale*, Paris, Amsterdam, 2011, 128 p.
- Levi, Primo, *Les Naufragés et les Rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, traduit par André Maugé, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1989, 210 p.
- Lipovetsky, Gilles, *L'Ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain / Gilles Lipovetsky*, Nouvelle édition augmentée d'une postface, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1993, 327 p.
- Mannoni, Octave, *Je sais bien, mais quand même...*, Paris, Seuil, coll. « Sciences Humaines », 2022, 84 p.
- Mbembe, Achille, « Nécropolitique », *Raisons politiques*, vol. 1, n° 21, 2006, p. 29-60.
- Metzger, Jean-Luc, « Alain Supiot, La gouvernance par les nombres. Cours au collège de France (2012-2014), Fayard, col. Poids et mesures du monde, 2015, 520 p. », *La nouvelle revue du travail*, n° 15, Durand, Jean-Pierre, novembre 2019.
- Montel, Laurence, « Marseille, capitale du crime : histoire croisée de l'imaginaire de Marseille et de la criminalité organisée (1820-1940) », Thèse de doctorat en histoire, sous la direction de Francis Démier, Université Paris Nanterre, 2008, 1012 f.

- Nahoum-Grappe, Véronique, « L'usage politique de la cruauté : l'épuration ethnique (ex-Yougoslavie, 1991-1995) », *De la violence I. Séminaire de Françoise Héritier*, Paris, Odile Jacob, 2005, p. 273-323.
- Nora, Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997, 4751 p.
- Ortner, Sherry B., « Resistance and the problem of ethnographic refusal », *Comparative Studies in Society and History*, vol. 37, n° 1, 1995, p. 173-193.
- Serge Paugam (dir.), *L'enquête sociologique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2012, vii + 458 p.
- Popovic, Pierre, *Imaginaire social et folie littéraire. Le Second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2008, 377 p.
- Quéré, Stéphane et Rauffer, *Le Crime organisé*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2005, p. 126
- Renneville, Marc, « Marseille. Capitale du crime (1820-1940). Laurence Montel », *Criminocorpus*, 2 septembre 2009. En ligne : <https://criminocorpus.hypotheses.org/1054>, consulté le 04 octobre 2022.
- Rodopoulos, Ioannis, « Contribution à l'étude de la notion de crime organisé en Europe. L'exemple de la France et de la Grèce », Thèse de doctorat en droit, sous la direction de Christine Lazergue, Paris, Université Paris 1 - Panthéon Sorbonne, 2010, 594 f.
- Ruggiero, Vincenzo, *Crime in Literature: Sociology of Deviance and Fiction*, Verso, 2003, 276 p.
- Schmitt, Carl et Freund, Julien, *La notion de politique suivi de Théorie du partisan*, traduit par Marie-Louise Steinhäuser, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2009, 323 p.
- Soulet, Jean-François, *L'Histoire immédiate : historiographie, sources et méthodes*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Histoire », 2012, 215 p.
- Talani, Leila Simona et Roccu, Roberto (dir.), *The Dark Side of Globalisation*, Berlin, Springer, 2019, 232 p.
- Thompson, Edward Palmer, *Les usages de la coutume. Traditions et résistances populaires en Angleterre*, traduit par Jean Boutier et Arundhati Virmani, Paris, EHESS / Gallimard / Seuil, 2015, 690+32 p.
- Tilly, Charles, « La guerre et la construction de l'État en tant que crime organisé », *Politix. Revue des sciences sociales du politique*, vol. 13, n° 49, 2000, p. 97-117.
- Turgls, Noémie, « La justice transitionnelle, un concept discuté », *Les Cahiers de la Justice*, vol. 3, n° 3, 2015, p. 333-342.
- Watthee-Delmotte, Myriam (dir.), *La violence : représentations et ritualisations*, L'Harmattan, coll. « Structures et pouvoirs des imaginaires », 2002, 316 p.

Weber, Max, *Le savant et le politique. La profession et la vocation de savant. La profession et la vocation de politique*, traduit par Catherine Colliot-Thélène, Paris, La Découverte, coll. « Poche. Sciences humaines et sociales », 2003, 206 p.

Wieviorka, Michel, « Le nouveau paradigme de la violence (Partie 2) », *Cultures & Conflits*, n° 29-30, octobre 1998, p. 23-44. En ligne : <http://journals.openedition.org/conflits/726>, consulté le 25 mars 2020.

———, « La cruauté », *Le Coq-héron*, vol. 174, n° 3, 2003, p. 114-126.

———, *La Violence*, Paris, Hachette Littératures, 2005, 328 p.

Supiot, Alain, *La Gouvernance par les nombres*, Fayard, coll. « Poids et mesures du monde », 2015, 520 p.

Strange, Susan, *The Retreat of the State: The Diffusion of Power in the World Economy*, New York, Cambridge University Press, 1996, 240 p.

Weitzmann, Marc, « Le pouvoir de la littérature face à la violence », dans *Signes des temps*, France Culture, 13 janvier 2019. En ligne : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/signes-des-temps/le-pouvoir-de-la-litterature-face-a-la-violence-7167191>, consulté le 02 octobre 2022.

Histoire et société (Mexique et Amérique latine)

Aguilar Camín, Héctor, « Narco Historias extraordinarias », *Nexos: Sociedad, Ciencia, Literatura*, 1^{er} janvier 2009. En ligne : <https://www.nexos.com.mx/?p=12886>, consulté le 30 novembre 2020.

Astorga, Luis, *Mitología del « narcotraficante » en México*, Mexico, Plaza y Valdés, 1995, 150 p.

———, « Les limites de la politique antidrogue au Mexique », *Revue internationale des sciences sociales*, vol. 169, n° 3, 2001, p. 469-476.

———, *Drogas sin fronteras*, Mexico D.F., Grijalbo, coll. « Linea academica », 2003, 378 p.

———, « Géopolitique des drogues au Mexique », *Hérodote*, vol. 112, n° 1, traduit par Laurent Laniel, La Découverte, 2004, p. 49-65.

———, *Seguridad, traficantes y militares: el poder y la sombra*, México D.F, Tusquets, coll. « Tiempo de memoria », 2007, 337 p.

———, *El siglo de las drogas: del porfiriato al nuevo milenio*, México D.F., Debolsillo, 2016, 262 p.

Bataillon, Gilles, « Les formes de la violence mexicaine au XXI^e siècle », *Problèmes d'Amérique latine*, vol. 1, n° 96-97, 2015, p. 133-159.

- , « Mexique : la guerre contre le narcotrafic », *Problèmes d'Amérique latine*, vol. 100, n° 1, décembre 2016, p. 103-110.
- Beverley, John, *Subalternity and Representation: Arguments in Cultural Theory*, Durham, Duke University Press, 1999.
- , *Testimonio: sobre la política de la verdad*, traduit par Irene Fenoglio et Rodrigo Mier, Mexico D.F., Bonilla Artigas Editores, 2010, 151 p.
- Blancornelas, Jesús, *El Cartel: los Arellano Félix, la mafia más poderosa en la historia de América latina*, Mexico D.F., Plaza y Janés, 2002, 287 p.
- , *Horas extra: los nuevos tiempos del narcotráfico*, Mexico D.F., Plaza Janés, 2003.
- Blazquez, Adèle, « Négociier dans une marge criminalisée : l'application de la loi agraire de 1992 dans la sierra de Badiraguato (Sinaloa, Mexique) », *Cahiers des Amériques latines*, n° 81, décembre 2016, p. 73-91.
- , « Ethnographie d'un contexte violent (Sinaloa, Mexique). L'immanence de l'enquête », *Monde Commun*, n° 1, 2018, p. 189-204.
- , *L'aube s'est levée sur un mort : violence armée et culture du pavot au Mexique*, Paris, CNRS Éditions, 2022, 334 p.
- Bouvet, Françoise, « Pablo Escobar, une figure artistique par-delà les frontières », *HispanismeS. Revue de la Société des Hispanistes Français*, Hors-série 4, mai 2022. En ligne : <http://journals.openedition.org/hispanismes/15294#tocto2n6>, consulté le 16 septembre 2022.
- Calzolaio, Chiara, « Ethnographier la violence d'État : récits et expériences des victimes de la lutte contre le narcotrafic à Ciudad Juárez, Mexique », *Cultures & Conflits*, n° 103-104, décembre 2016, p. 35-61.
- Chastagner, Claude, « Les narcocorridos du *Movimiento Alterado* : une poésie de la rue ? », *Les Cahiers de Framespa. Nouveaux champs de l'histoire sociale*, n° 21, 2016. En ligne : <http://journals.openedition.org/framespa/3908>, consulté le 05 janvier 2021.
- Durazo Herrmann, Julián, « Transition démocratique et gouvernance locale au Mexique », *Politique et Sociétés*, vol. 30, n° 2, 2011, p. 5-8.
- Edberg, Mark Cameron, *El narcotraficante: narcocorridos and the construction of a cultural persona on the U.S.-Mexico border*, Austin, University of Texas Press, coll. « Inter-America », 2004, xiv+190 p.
- Escalante Gonzalbo, Fernando, « Crimen organizado: la dimensión imaginaria (Definición) », *Nexos: Sociedad, Ciencia, Literatura*, vol. 34, n° 418, 2012, p. 32. En ligne, reproduit sur le site Internet de l'auteur : <https://www.fernandoescalante.net/crimen-organizado-la-dimension-imaginaria/>, consulté le 05 octobre 2022.

- , *El crimen como realidad y representación : contribución para una historia del presente*, Mexico D.F., El Colegio de México, 2012, 255 p.
- Falquet, Jules, « Des assassinats de Ciudad Juárez au phénomène des féminicides : de nouvelles formes de violences contre les femmes ? », *Contretemps. Revue de critique communiste*, section Théorie, 1^{er} octobre 2014. En ligne : <https://www.contretemps.eu/des-assassinats-de-ciudad-juarez-au-phenomene-des-feminicides-de-nouvelles-formes-de-violences-contre-les-femmes/>, consulté le 1^{er} janvier 2022.
- Fazio, Carlos, « Criminalité et décomposition de l'État mexicain », *Outre-Terre*, vol. 43, n° 2, traduit par Marie-Alice Korinman, novembre 2015, p. 69-94.
- Fuentes, Mario Luis, « No son “desaparecidas”: lo que ocurre es siniestro » », *Aristegui Noticias*, 16 avril 2022. En ligne : <https://aristeguinoticias.com/1604/opinion/no-son-desaparecidas-lo-que-ocurre-es-siniestro-articulo/>, consulté le 17 avril 2022.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Mexico D.F., Random House Mondadori, coll. « Debolsillo », 2009, xxiii+13+365 p.
- Gibler, John, « Marketing Violence in Mexico's Drug War », *NACLA Report on the Americas*, vol. 44, n° 3, mai 2011, p. 31-33.
- , *Mourir au Mexique : narcotrafic et terreur d'Etat*, traduit par Stephen Sánchez et Anna Touati, Toulouse, Collectif des métiers de l'édition, coll. « À l'ombre du maguëy », 2015, 224 p.
- , *Rendez-les-nous vivants !: histoire orale des attaques contre les étudiants d'Ayotzinapa*, traduit par Anna Touati, Toulouse, France, Éditions CMDE, 2017, 205 p.
- Grillo, Ioan, *El Narco*, traduit par Frédéric-Eugène Illouz, Paris, Buchet-Chastel, 2012, 358 p.
- Guez, Sabine, « La frontière et au-delà. Une enquête ethnographique sur le narcotrafic à Ciudad Juárez (Mexique) et El Paso (États-Unis) », *Cultures & Conflits*, n° 72, décembre 2008, p. 13-29.
- Guillén, Alejandra, Torres, Mago et Turati, Marcela, « El país de las 2 mil fosas », *A dónde van los desaparecidos*, 12 novembre 2018. En ligne : <https://adondevanlosdesaparecidos.org/2018/11/12/2-mil-fosas-en-mexico/>, consulté le 06 octobre 2022.
- Guzmán Wolffer, Ricardo, « México: violencia e identidad », *La Jornada Semanal*, n° 868, 23 octobre 2011. En ligne : <https://www.jornada.com.mx/2011/10/23/sem-ricardo.html>, consulté le 19 novembre 2020.
- Hanaï, Marie-José, « La frontière entre Mexique et États-Unis », *HispanismeS. Revue de la Société des Hispanistes Français*, n° Hors-série 4. Frontières mouvantes dans l'Amérique hispanique (XVI^e-XXI^e siècles), Société des Hispanistes Français, mai 2022. En ligne :

<http://journals.openedition.org/hispanismes/14547?lang=en>, consulté le 24 octobre 2022.

- Hernández, Anabel, *Los señores del narco*, Mexico D.F., Grijalbo, coll. « Crimen organizado », 2012.
- Illades, Carlos et Santiago, Teresa, *Estado de guerra. De la guerra sucia a la narco guerra*, Mexico D.F., Ediciones Era, coll. « Biblioteca Era », 2014, 191 p.
- Kessler, Gabriel, « Crime organisé et violence en Amérique latine et dans les Caraïbes », *Problèmes d'Amérique latine*, vol. 76, n° 2, 2010, p. 5-23.
- Lara, Eric, « Salieron de San Isidro... El corrido, el narcocorrido y tres de sus categorías de análisis: el hombre, la mujer y el soplón. Un acercamiento etnográfico », *Revista de humanidades: Tecnológico de Monterrey*, n° 15, 2003, p. 209-230.
- Lozano Rendón, José Carlos, « El Acuerdo para la Cobertura Informativa de la Violencia en México: un intento fallido de autorregulación », *Comunicación y sociedad*, n° 26, août 2016, p. 13-42.
- Mauleón, Héctor de, *Marca de sangre. Los años de la delincuencia organizada*, Mexico D.F, Planeta, coll. « Temas de hoy », 2010, 180 p.
- Melenotte, Sabrina, « Écrire (sur) un massacre : Acteal 1997-2008 (Mexique). Enjeux d'écriture, enjeux d'interprétations », *Cultures & Conflits*, n° 103-104, décembre 2016, p. 111-129.
- , « Introduction », dans Sabrina Melenotte (dir.), *Mexique : une terre de disparu.e.s*, Paris, Fondation Maison des sciences de l'homme, 2021, p. 5-13.
- Mira, Abigail, « Le narcotrafiquant comme barbare, comme *norteño* ou comme voisin : pluralité des discours sur un "mauvais sujet" mexicain », dans Clara Duterme et Marion Giraldu (dir.), *Mauvais sujets dans les Amériques*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, coll. « Méridiennes », 2020, p. 107-132.
- Monsiváis, Carlos, « El narcotráfico y sus legiones », *Viento Rojo*, Mexico D.F., Plaza Janés, 2004, p. 8-44.
- Monsiváis, Carlos (dir.), *Viento rojo: diez historias del narco en México*, Mexico, Plaza Janés, 2004, 189 p.
- Monsiváis, Carlos, Pacheco, José Emilio et Poniatowska, Elena, *El derecho a la lectura*, Mexico D.F., Joaquín Mortiz, 1984.
- Montemayor, Carlos, *La violencia de estado en México antes y después de 1968*, Mexico, Debate, 2010, 272 p.
- Montezemolo, Fiamma, « Cómo dejó de ser Tijuana laboratorio de la posmodernidad. Diálogo con Néstor García Canclini », *Alteridades*, vol. 19, n° 38, décembre 2009, p. 143-154.

- Schwartz, Saul, *Narco Cultura*, Cinedigm Entertainment Group, 2013, 1 h 43 min.
- Osorno, Diego Enrique, « Jefes de jefes », *El País*, section Internacional, Madrid, 13 avril 2019.
- Park, Jungwon et Gómez-Michel, Gerardo, « Noción de gasto y estética de precariedad en las representaciones literarias del narcotráfico », *e-misférica*, n° 8-2 #narcomachine. En ligne : <https://hemi.nyu.edu/hemi/fr/e-misferica-82/park-gomez-michel>, consulté le 20 novembre 2020.
- Pérez-Ricart, Carlos et Pannell, Jack, « The Guadalajara Cartel Never Existed », *Noria Research*, 25 novembre 2021. En ligne : <http://noria-research.com/the-guadalajara-cartel-never-existed/>, consulté le 1er janvier 2022.
- Poniatowska, Elena, *La nuit de Tlatelolco : histoire orale d'un massacre d'État*, traduit par Marion Gary et Joani Hocquenghem, Toulouse, Éditions CMDE, coll. « À l'ombre du Maguey », 2014, 327 p.
- Rea Gómez, Daniela et Turati, Marcela (dir.), *Entre las cenizas: historias de vida en tiempos de muerte*, Oaxaca de Juárez, Oaxaca, Surplus Ediciones, 2013, 246 p.
- Reguillo, Rossana, *Culturas juveniles : formas políticas del desencanto*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, coll. « Mínima », 2012, 187 p.
- , « De las violencias: caligrafía y gramática del horror », *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales*, n° 40, décembre 2013, p. 33-46.
- , « The Narco-Machine and the Work of Violence », *e-misférica*, n° 8.2 #narcomachine. En ligne : <https://hemi.nyu.edu/hemi/fr/e-misferica-82/reguillo>, consulté le 20 novembre 2020.
- , « La turbulencia en el paisaje. De jóvenes, necropolítica y 43 esperanzas », dans José Manuel Valenzuela Arce (dir.), *Juvenicidio. Ayotzinapa y las vidas precarias en América latina*, Barcelone, NED Ediciones, 2015, p. 59-77.
- Reygada, Luis Alberto, « Mexico secoue la tutelle américaine », *Le Monde diplomatique*, mai 2021, p. 12. En ligne : <https://www.monde-diplomatique.fr/2021/05/REYGADA/63058>, consulté le 27 mai 2021.
- Saliba, Frédéric, « Au Mexique, un mémorial qui n'apaise pas les mémoires », *Le Monde.fr*, 4 août 2012. En ligne : https://www.lemonde.fr/ameriques/article/2012/08/04/au-mexique-un-memorial-qui-n-apaise-pas-les-memoires_1742410_3222.html, consulté le 05 avril 2022.
- Solares, Martín (dir.), *Nuevas líneas de investigación: 21 relatos sobre la impunidad*, México D.F., Ediciones Era, 2003, 227 p.
- Turati, Marcela, *Fuego cruzado. Las víctimas atrapadas en la guerra del narco*, Mexico D.F., Grijalbo, 2011, 326 p.

- , « La descomposición nacional », dans Juan Villoro et Maye Primera Garcés (dir.), *La ley del cuerno. Siete formas de morir con el narco mexicano*, Caracas, Puntocero, 2011, p. 131-144.
- , « Laboratorio contra el olvido », *Proceso*, Mexico D.F., 31 janvier 2019. En ligne : <https://www.proceso.com.mx/569849/laboratorio-contra-el-olvido>, consulté le 25 septembre 2020.
- Valdés Castellanos, Guillermo, *Historia del narcotráfico en México*, Mexico D.F., Aguilar, 2013, 483 p.
- Valencia, Sayak et Falcón, Liliana, « Narcomodernides: de endriagos a CEO's », dans Danilo Santos, Ingrid Urgelles Latorre et Ainhoa Vásquez Mejías (dir.), *Narcotransmisiones. Neoliberalismo e hiperconsumo en la era del #narcopop*, Chihuahua, El Colegio de Chihuahua, 2021, p. 39-52.
- Valencia Triana, Sayak, *Capitalismo gore*, Madrid, Melusina, 2010, 238 p.
- Valle, Eduardo, *El segundo disparo. La narcodemocracia mexicana*, Mexico D.F, Océano, 1995, 380 p.
- Villoro, Juan, « La alfombra roja del terror narco », *Clarín. Revista Ñ*, 29 novembre 2008. En ligne : https://www.clarin.com/ideas/juan-villoro-terror-narco_0_rk9VQauow7g.html, consulté le 21 décembre 2019.
- Villoro, Juan et Primera Garcés, Maye (dir.), *La ley del cuerno: siete formas de morir con el narco mexicano*, Caracas, Ediciones Puntocero, 2011, 142 p.
- Villoro, Juan, « La alfombra roja : comunicación y narcoterrorismo en México », dans Oswaldo Estrada (dir.), *Senderos de violencia: Latinoamérica y sus narrativas armadas*, Valence, Albatros Editores, 2015, p. 31-42.
- Williams, Gareth, *The Mexican exception: sovereignty, police, and democracy*, Basingtoke / New York, Palgrave Macmillan, 2011, 219 p.
- , « Decontainment, Stasis, and Narco-Accumulation », *The Global South*, vol. 12, n° 2, Indiana University Press, 2018, p. 90-108.

Histoire et société (Italie)

- Altomonte, Antonio, *Mafia, briganti, camorra e letteratura*, Milan, Pan, coll. « Il Timone », 1979, 134 p.
- Andolfo, Matilde et Fabbroni, Mario (dir.), *Il diario di Annalisa*, Napoli, Pironti, 2005.
- Arlacchi, Pino, *Mafia et compagnies : l'éthique mafiosa et l'esprit du capitalisme*, traduit par Jean Ziegler, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, coll. « Influences », 1986, xii+239 p.

- Benigno, Francesco, « L’imaginaire de la secte », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 68, n° 3, traduit par Maria Novella Borghetti, septembre 2013, p. 755-789.
- , *La mala setta: alle origini di mafia e camorra*, Turin, Einaudi, 2015, xxxvi+403 p.
- Bolzoni, Attilio, « Italie. En prison, “la génération de mafiosi la plus cultivée de tous les temps” », *Courrier international*, 27 décembre 2021. En ligne : <https://www.courrierinternational.com/article/italie-en-prison-la-generation-de-mafiosi-la-plus-cultivee-de-tous-les-temps>, consulté le 24 octobre 2022.
- Briquet, Jean-Louis, « Comprendre la mafia. L’analyse de la mafia dans l’histoire et les sciences sociales », *Politix. Revue des sciences sociales du politique*, vol. 8, n° 30, 1995, p. 139-150.
- , « “Juges rouges” ou “Mains propres” ? La politisation de la question judiciaire en Italie », *Critique internationale*, n° 15, avril 2002, p. 45-53.
- , *Mafia, justice et politique en Italie : l’affaire Andreotti dans la crise de la république, 1992-2004*, Paris, Karthala, coll. « Recherches internationales », 2007, 390 p.
- Camilleri, Andrea, *Vous ne savez pas : un abécédaire de la mafia d’après les pizzini du boss Bernardo Provenzano*, traduit par Dominique Vittoz, Paris, Fayard, 2009, 240 p.
- Chinnici, Giorgio et Santino, Umberto, *La violenza programmata: omicidi e guerre di mafia a Palermo dagli anni '60 ad oggi*, Milan, Franco Angeli, coll. « Sociologia », 1989, 410 p.
- Consolo, Vincenzo, *Cosa loro: mafie tra cronaca e riflessione, 1970-2010*, Milan, Bompiani, coll. « Overlook », 2017, 315 p.
- Dalla Chiesa, Nando, *La convergenza: mafia e politica nella seconda Repubblica*, Milan, Melampo, 2010, 300 p.
- , *Manifesto dell’Antimafia*, Turin, Einaudi, 2014, 116 p.
- De Luna, Giovanni, *La Repubblica del dolore: le memorie di un’Italia divisa*, Milan, Feltrinelli, coll. « Storie », 2011, 201 p.
- Delavie-Blanchon, Karine, « Intervention des femmes et redéfinition de l’espace public », *Labyrinthe*, n° 5, janvier 2000, p. 43-59.
- Dickie, John, *Cosa nostra : l’histoire de la mafia sicilienne*, traduit par Anne-Marie Carrière, Paris, Buchet Chastel, 2007, 496+xvi p.
- Ferraris, Maurizio, *Manifesto del nuovo realismo*, Roma, Laterza, coll. « I Robinson », 2012, 113 p.
- Frétigné, Jean-Yves, « La Sicile : un laboratoire politique à l’époque de la Monarchie libérale (1860-1922) », *Cahiers de la Méditerranée*, n° 96, Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine, juin 2018, p. 179-195.
- Hess, Henner, *Mafia*, Laterza, 1973.

- La Spina, Antonio, « La sociologia del fenomeno mafioso dopo il 2006 », *Rassegna Italiana di Sociologia*, n° 2, 2009, p. 301-308.
- Leogrande, Alessandro, *Le male vite: storie di contrabbando e di multinazionali*, Rome, Fandango Libri, 2010.
- Libera. Associazioni, nomi e numeri contro le mafie et Grosso, Leopoldo, *Con i loro occhi: L'immaginario mafioso tra i giovani. Indagine su rappresentazioni e atteggiamenti nei confronti della mafia e dell'antimafia tra gli studenti della Toscana, del Lazio e della Liguria*, Turin, Gruppo Abele, coll. « I Quaderni di Libera con Narcomafie », 2012, 143 p.
- Libera. Associazioni, nomi e numeri contro le mafie, Gagliardo, Michele, Salluzo, Davide et Fava, Maria José, *Vista dal Nord. Educazione antimafia e immaginario mafioso in Piemonte e Lombardia*, Turin, Gruppo Abele, coll. « I Quaderni di Libera con Narcomafie », 2015, 140 p.
- Lupo, Salvatore, *Histoire de la mafia des origines à nos jours*, traduit par Jean-Claude Zancarini, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2001, 398 p.
- , « La Sicile entre métaphore et histoire », dans Dominique Budor et Maria-Pia De Paulis-Dalembert (dir.), *Sicile(s) d'aujourd'hui*, traduit par Louise Pommeret, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Études italiennes », 2018, p. 33-41.
- Maccaglia, Fabrizio, Matard-Bonucci, Marie-Anne et Nicolas, Alexandre, *Atlas des mafias : acteurs, trafics et marchés criminels dans le monde*, Paris, Autrement, 2014, 96 p.
- Matard-Bonucci, Marie-Anne, *Histoire de la mafia*, Bruxelles, Complexe, coll. « Questions au XXe siècle », 1994, 320 p.
- Migliaccio, Francesco, *Gomorra: Scrittura, parola, realtà. Per un bilancio dell'opera di Roberto Saviano*, *Tesi di laurea*, dir. Giorgio Ficara, Université de Bologne, 2012, 267 f.
- Moge, Charlotte, « La construction d'une mémoire publique de la lutte contre la mafia de 1982 à 2012 à partir d'un martyrologe : Pio La Torre, Carlo Alberto dalla Chiesa, Giovanni Falcone et Paolo Borsellino », Thèse de doctorat en histoire, sous la direction de Marie-Anne Matard-Bonucci et Gianluca Fulvetti, Grenoble, Université Grenoble Alpes, 2015.
- , « Culture de la légalité et mouvements antimafia », *La Clé des langues / ENS de Lyon*, 2017. En ligne : <http://cle.ens-lyon.fr/italien/civilisation/xxe-xxie/la-mafia/culture-de-la-legalite-et-mouvements-antimafia>, consulté le 02 octobre 2022.
- , « La Sicile, laboratoire de la mobilisation citoyenne contre la mafia (1982-1992) », *Laboratoire italien. Politique et société*, n° 22, ENS Éditions, février 2019. En ligne : <http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/2753>, consulté le 1er octobre 2022.
- , « Il capo dei capi : une représentation polémique de Totò Riina », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n° 36, décembre 2019. En ligne : <http://journals.openedition.org/narratologie/9834>, consulté le 19 février 2020.

- Moge, Charlotte, Panvini, Guido et Picco, Pauline, « Politiques de la société civile », *Laboratoire italien. Politique et société*, n° 22, ENS Éditions, février 2019. En ligne : <http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/2553>, consulté le 12 février 2021.
- Muti, Giuseppe, « Mafias et trafics de drogue : le cas exemplaire de Cosa Nostra sicilienne », *Herodote*, vol. 112, n° 1, 2004, p. 157-177.
- Pascali, Michelangelo, « *Malamusica* » : *neomelodia e legalità*, Naples, Liguori, 2014, 217 p.
- Pasolini, Pier Paolo, « Cos'è questo golpe? Io so », *Il Corriere della sera*, 14 novembre 1974.
- , « Il vuoto del potere in Italia », *Corriere della sera*, 1 février 1975.
- , *Écrits corsaires*, traduit par Philippe Guilhon, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2018, 304 p.
- Perduca, Alberto, « La justice face à la Mafia en Italie », *Les Cahiers de la Justice*, vol. 2, n° 2, 2013, p. 89-100.
- Pezzino, Paolo, « La mafia, l'État et la société dans la Sicile contemporaine (XIX^e et XX^e siècles) », *Politix. Revue des sciences sociales du politique*, vol. 13, n° 49, 2000, p. 13-33.
- Portanova, Mario, « Leonardo Sciascia : I professionisti dell'antimafia (10 gennaio 1987) », *Il fatto quotidiano*, 10 janvier 2017. En ligne : <https://www.ilfattoquotidiano.it/2017/01/10/i-professionisti-dellanti-antimafia/3306240/>, consulté le 11 mars 2020.
- Puccio-Den, Deborah, « Juger la mafia. Catégorisation juridique et économies morales en Italie (1980-2010) », *Diogene*, vol. 3/4, n° 239-240, 2012, p. 16-36.
- , « Mafia : état de violence ou violence d'État ? L'affaire Impastato et la requalification concomitante des groupes subversifs et de l'État en Italie (1978-2002) », *Quaderni. Communication, technologies, pouvoir*, n° 78, avril 2012, p. 23-43.
- , *Mafiacraft*, Chicago, University of Chicago Press, 2021, 294 p.
- Ravveduto, Marcello, *Napoli... Serenata calibro 9. Storia e immagini della camorra tra cinema, sceneggiata e neomelodici*, Naples, Liguori, 2007, 218 p.
- , *Lo spettacolo della mafia. Storia di un immaginario tra realtà e finzione*, Turin, Gruppo Abele, 2019, 208 p.
- , « L'imaginaire de la Google generation criminelle : les profils Facebook des jeunes de la Camorra », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n° 36, décembre 2019. En ligne : <http://journals.openedition.org/narratologie/9942>, consulté le 10 avril 2020.
- Rizzoli, Fabrice, « Pouvoirs et mafias italiennes. Contrôle du territoire contre état de droit », *Pouvoirs*, vol. n° 132, n° 1, février 2010, p. 41-55.

- , *La mafia de A à Z. Crime organisé, mafias, antimafia : 160 définitions pour un état des lieux*, La Colle sur Loup, Tim Buctu, 2015, 184 p.
- Santino, Umberto, *Don Vito a Gomorra: mafia e antimafia tra papelli, pizzini e bestseller*, Rome, Editori riuniti University Press, coll. « Politica & società », 2011, 247 p.
- Santino, Umberto, Jedlowski, Paolo et Siebert, Renate, *La mafia interpretata: dilemmi, stereotipi, paradigmi*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1995, 167 p.
- Santoro, Marco, « Introduction. The Mafia and the Sociological Imagination », dans Marco Santoro (dir.), *Sociologica*, n° 2. Actes du colloque “Telling about the Mafia”: Research, Reflexivity, and Representation, août 2011, p. 1-36.
- Leonardo Sciascia, *Cruciverba*, Turin, Einaudi, coll. « Gli struzzi », 1983, 317 p.
- Traverso, Enzo, « L'Italie laboratoire de notre modernité politique. Entretien avec Enzo Traverso », *Tumultes*, vol. 53, n° 2, novembre 2019, p. 85-95.
- Viscone, Francesca, *La globalizzazione delle cattive idee. Mafia, musica, mass media*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005, 252 p.

Table des matières

RÉSUMÉ	5
ABSTRACT	7
REMERCIEMENTS	9
AVERTISSEMENT	13
SOMMAIRE	17
ÉDITIONS DE RÉFÉRENCE	19
INTRODUCTION GÉNÉRALE	21
LE RÉCIT DE CRIME ORGANISÉ : UNE TENDANCE MONDIALE AUX PRISES AVEC L'ACTUALITÉ.....	21
PROBLÉMATIQUE.....	34
CHOIX DU CORPUS.....	36
DÉROULEMENT DE L'ÉTUDE.....	41
PREMIÈRE PARTIE. L'INSCRIPTION LITTÉRAIRE DU CRIME ORGANISÉ	45
INTRODUCTION.....	45
CHAPITRE 1. LES CLÉS CONTEXTUELLES	47
INTRODUCTION.....	47
1. <i>Le crime organisé entre réalité sociale et imaginaire : un objet « éclaté » susceptible de nombreuses approches</i>	50
1.1. L'appréhension interdisciplinaire d'un objet complexe.....	50
La résistance du concept aux définitions juridiques et sociologiques.....	50
L'imaginaire de la criminalité : écran au réel ou filtre interprétatif ?.....	53
1.2. Des enjeux de définition particuliers à l'Italie et au Mexique.....	57
Un « paradigme de la complexité » pour l'étude des mafias italiennes.....	57
Le débat au Mexique sur les sources de la violence.....	60
1.3. La politisation de la question mafieuse comme substrat historique des œuvres du corpus.....	66
La mafia sur la scène judiciaire en Italie : entre crises de violence mafieuse et évolution de l'économie morale de la société italienne.....	67
La modernisation violente du Mexique contemporain : entre violences d'État et trafic de drogues.....	77
Entre désillusion politique et soupçon démocratique.....	88
2. <i>Des représentations en débat. Définition des enjeux éthiques, politiques et esthétiques d'un corpus littéraire sur le crime organisé</i>	89
2.1. Des enjeux éthiques inhérents à la représentation du crime organisé et de la violence.....	90

L'imbrication des enjeux esthétiques, moraux et politiques	90
Les critères d'une réception contemporaine des œuvres.....	93
2.2. De la violence politique à la « narcolittérature » mexicaine	98
Métamorphoses de la violence au Mexique	98
« Narcolittérature » : configurations critiques d'un genre émergent.....	105
2.3. La question mafieuse dans le roman italien au prisme des enjeux contemporains	113
Mafia et littérature : des rapports anciens et de plus en plus étudiés.....	113
Visions du Sud, visions de la mafia.....	116
Le passé récent revisité : « Mains propres », Trattativa et Mafia Capitale	118
CONCLUSION	121

CHAPITRE 2. L'APPROPRIATION LITTÉRAIRE DE L'HISTOIRE IMMÉDIATE ENTRE FICTION ET NON-FICTION 123

INTRODUCTION.....	123
1. <i>L'ancrage factuel du corpus : une plongée dans l'histoire immédiate</i>	126
1.1. Une saisie de l'histoire immédiate.....	126
1.2. Factualité du corpus : chronique, reportage, témoignage	131
La factualité dans les œuvres du pôle factuel du corpus	131
L'écriture de l'urgence	133
Contextes de publication et de réception.....	136
1.3. L'histoire immédiate transcrite comme expérience : entre fiction et témoignage	140
La biographie transfigurée dans la fiction.....	140
Le récit des témoins.....	142
Du témoignage individuel à la lamentation collective	145
2. <i>Pour une typologie des modes hybrides</i>	148
2.1. Situation du corpus dans le « tournant factuel » contemporain	148
2.2. L'autofiction comme récit « istorique » : Siti et Rascón Banda	152
2.3. Les ambiguïtés de <i>Gomorra</i> : échec littéraire ou prise en défaut de la théorie ?.....	157
3. <i>Brouillages génériques et configurations poétiques</i>	165
3.1. <i>Campos de amapola</i> et <i>Contrabando</i> face à la tradition du témoignage et de la chronique ...	166
L'hybridité générique en Amérique latine	166
Entre l'enquête et l'histoire orale : <i>Contrabando</i>	170
<i>Campos de amapola</i> : faire le roman de l'histoire du narcotrafic.....	171
3.2. Le « retour à la réalité » en Italie et l'évolution des formes factuelles : <i>Gomorra</i> et <i>Sandokan</i>	176
Le « retour à la réalité » dans le champ littéraire italien	176
<i>Gomorra</i> : une faim de réel, au risque du spectaculaire.....	180
Le précédent des avant-gardes : Nanni Balestrini et <i>Sandokan</i>	184
4. <i>Le prisme allégorique dans <i>Malacarne</i> et <i>Les Travaux du Royaume</i></i>	187
4.1. Le détour allégorique comme refus du réalisme.....	187
4.2. La transfiguration de l'histoire dans <i>Malacarne</i>	189
4.3. La polysémie des <i>Travaux du Royaume</i>	191
CONCLUSION	194

CHAPITRE 3 : DES PRISMES POUR ABORDER L'HISTOIRE IMMÉDIATE	197
INTRODUCTION.....	197
1. <i>Les angles morts de l'histoire</i>	198
1.1. Le « côté obscur » de l'histoire.....	198
1.2. La contestation des représentations dominantes	202
1.3. De la chronique à la vision	207
2. <i>Le côté obscur de la mondialisation</i>	210
2.1. L'expansion du crime.....	210
2.2. Mafias et pouvoirs.....	214
3. <i>L'exploration des marges</i>	222
3.1. Topiques frontaliers.....	222
3.2. Topiques urbains et péri-urbains.....	226
3.3. La société en miettes : fragmentations du commun	227
Le paradigme anthropologique de la surmodernité	227
La disparition du lieu commun.....	229
La borgata comme laboratoire	236
4. <i>« Formes de vie » et « prototypes »</i>	238
4.1. Les conduites extrêmes : variations romanesques sur le pouvoir mafieux	239
4.2. L'impossible affranchissement	241
5. <i>« Fin de l'histoire » ou éternel retour ? Maîtrise et déraillement du temps.....</i>	246
CONCLUSION	252
DEUXIÈME PARTIE. POÉTIQUE DU RÉCIT DE CRIME ORGANISÉ	257
INTRODUCTION.....	257
CHAPITRE 4. « L'INNOMMABLE », OU LA MISE EN MOTS DE LA VIOLENCE EXTRÊME.....	261
INTRODUCTION.....	261
1. <i>Dire la violence homicide : une gageure</i>	264
1.1. Dire ou ne pas dire la violence extrême	264
1.2. La cruauté spectaculaire et l'horreur : une mise à l'épreuve du langage	268
1.3. Les émotions des témoins : la subjectivité à l'épreuve de la violence.....	273
2. <i>La pluralité des perspectives sur la violence</i>	278
2.1. « Pleurez pas, c'est rien de grave » : la banalisation de la violence	278
2.2. « La seule forme de justice qui vaille » : la légitimation de la violence	283
2.3. « Ce n'est pas d'être pour ou contre » : déni, indifférence, perte du lieu commun.....	287
3. <i>La mise en scène de la violence : une actualisation continue du sens</i>	293
3.1. La violence aux frontières du texte.....	293
3.2. La mise en scène des sujets exerçant la violence	297
4. <i>Pathos, ironie, mélodie : ripostes de l'écriture à la violence</i>	303
4.1. De la violence du monde à la rage d'écrire : <i>pathos</i> et obsession dans <i>Gomorra</i>	304

4.2.	Une stylistique de la dissonance.....	306
4.3.	Rythme et scansion : une riposte en mineur	312
	CONCLUSION	314
CHAPITRE 5. « L'ILLISIBLE », OU LES FIGURES DE L'INCERTITUDE ET DE LA COMPLEXITÉ		317
	INTRODUCTION.....	317
1.	<i>L'épreuve de la violence : une déstabilisation des repères.....</i>	<i>319</i>
1.1.	« Une expérience quotidienne de l'incertitude »	319
1.2.	Le règne de l'instabilité.....	326
1.3.	La fabrique de l'illisible	333
1.4.	La banalisation de l'argot criminel : un langage dévoyé.....	338
2.	<i>La thématization de l'illisible.....</i>	<i>344</i>
2.1.	L'illégalité comme « bruit de fond »	344
2.2.	La multiplication des zones de contact et de friction	347
2.3.	L'impossibilité d'une modélisation	350
2.4.	Les figures métaphoriques de l'illisible.....	354
	La décharge.....	354
	Le labyrinthe	356
3.	<i>Configurations textuelles et narratives</i>	<i>359</i>
3.1.	La mise en intrigue de l'enquête dans <i>Gomorra</i> : rétablir la lisibilité du monde.....	360
3.2.	La saisie oblique du réel par le miroir de l'écriture dans <i>Les Travaux du Royaume</i> : une circonscription du chaos ?.....	365
3.3.	Un principe de cohésion textuelle : le « motif dans le tapis »	368
	CONCLUSION	372
CHAPITRE 6. « L'INDICIBLE », OU LA LITTÉRATURE AUX PRISES AVEC LE SILENCE.....		375
	INTRODUCTION.....	375
1.	<i>Bouches closes et langue de bois : entre secrets et mensonges.....</i>	<i>380</i>
1.1.	La règle d'or du silence	380
1.2.	Commérages.....	383
1.3.	La fabrique médiatique et institutionnelle du mensonge.....	385
	Les liaisons dangereuses entre médias et mafias	385
	Une raison d'État perverse et dévoyée.....	388
2.	<i>Les ripostes au silence</i>	<i>394</i>
2.1.	Déconstruction du langage du pouvoir.....	395
2.2.	« Le courage de la vérité » : parole contre omertà.....	398
	La parrhèsia.....	398
	L'exhumation des témoignages : découverte ou appropriation ?	402
2.3.	Les « effets de document » dans <i>Contrabando</i> : une subtile dramaturgie du dévoilement.....	407
3.	<i>Une transmission problématique.....</i>	<i>411</i>
3.1.	La thématique de l'écriture sous contrat.....	412
3.2.	L'écrivain comme complice ? Le rôle de l'artiste dans la fiction.....	415

Dieu caché ou ventriloque ? La situation paradoxale de l'auteur dans Résister ne sert à rien.....	415
Le chanteur comme artiste de cour dans Les Travaux du Royaume	418
Des vérités alternatives dans la fiction ?.....	421
3.3. Quand écrire, c'est trahir : <i>Contrabando</i>	423
CONCLUSION	426
TROISIÈME PARTIE. ÉTHIQUE DU RÉCIT DE CRIME ORGANISÉ.....	429
INTRODUCTION.....	429
CHAPITRE 7. PLAIDOYERS POUR L'ENGAGEMENT : QUELLE POLITISATION DU REPORTAGE LITTÉRAIRE DANS GOMORRA ET CAMPOS DE AMAPOLA ?	433
INTRODUCTION.....	433
1. <i>Faire œuvre de dénonciation</i>	440
1.1. L'action de l'écriture : de la contestation à l'accusation	440
1.2. De l'énonciation militante à la construction d'une « posture » de témoin militant dans <i>Gomorra</i> 450	
1.3. Dénonciation et catharsis dans <i>Campos de amapola</i>	459
2. <i>L'interpellation du lecteur</i>	462
2.1. Utopies du partage littéraire	462
2.2. Des récits adressés : une lecture « pour » l'engagement ?	467
3. <i>Les contenus de l'engagement</i>	475
3.1. Une revendication éthique plus que politique	475
3.2. Des modèles de conduite et d'écriture.....	477
3.3. Storytelling médiatique ou contre-narration efficace ?.....	483
Campos de amapola : contre-narration et politique du « nous »	484
Le kitsch héroïque de Gomorra : storytelling ou littérature ?.....	487
CONCLUSION	493
CHAPITRE 8. DU TÉMOIGNAGE À LA FICTION POLITIQUE : DIVERSIFICATION DES MODES DE L'ENGAGEMENT ROMANESQUE	495
INTRODUCTION.....	495
1. <i>Stratégies romanesques face aux violences criminelles : du décalage thématique à l'élargissement par l'allégorie ?.....</i>	<i>497</i>
1.1. L'hypothèse de la « dénonciation notifiante » et ses limites.....	497
1.2. De l'épopée ouvrière au témoignage contre la camorra : <i>Sandokan</i>	501
Le témoignage d'une défaite	501
Une réflexion sur la violence.....	507
1.3. L'énonciation humoristique comme instrument critique dans <i>El Lenguaje del juego</i>	509
2. <i>L'artiste mis à l'épreuve. problématisation de l'autorité textuelle et reconfiguration de l'engagement</i> 514	
2.1. « Engagement » ou « implication » ?.....	514

2.2.	La figuration d’auteur comme lieu de problématisation de l’implication	518
2.3.	Figurations d’auteur et scénarios auctoriaux dans la fiction	522
	Les masques de l’écrivain dans les deux Contrabando	522
	Contre l’engagement, une rhétorique de l’ambiguïté : Walter Siti.....	529
3.	<i>Un poète dans la Ville : Les Travaux du Royaume</i>	543
	CONCLUSION	546
CHAPITRE 9. DES LIEUX COMMUNS SUR LE CRIME AU CRIMINEL COMME « LIEU COMMUN » DE LA		
MÉMOIRE		549
	INTRODUCTION.....	549
1.	<i>Usure des lieux communs</i>	552
1.1.	« Un truc à la Hollywood ». Le spectacle des lieux communs sur la mafia	553
1.2.	« Des modèles que tout le monde connaît ». Entre appropriation réfléchie et subjectivation	554
1.3.	« Une convention, un sigle, une tombe qu’on ne visite plus ». La neutralisation des lieux communs	560
2.	<i>Déplacement des lieux communs et refigurations de la criminalité</i>	564
2.1.	« <i>El más buscado</i> », ou le criminel comme objet de désir	564
2.2.	La mort, destin inéluctable du bandit ?	567
2.3.	Tombeau pour un <i>capo</i> . Figurations posthumes et spectrales du « grand » criminel	569
3.	<i>Éloge des lieux communs</i>	573
3.1.	Mémoire de la littérature contre superficialité des images	573
3.2.	Entre la rue et la bibliothèque : modulations littéraires de la culture orale.....	581
3.3.	<i>Corridista</i> et <i>cantastoria</i> : quand le crime organisé trouve ses interprètes	585
	CONCLUSION	591
CONCLUSION GÉNÉRALE		595
BIBLIOGRAPHIE		604
	ŒUVRES DU CORPUS PRIMAIRE.....	604
	AUTRES OUVRAGES DES AUTEURS DU CORPUS PRIMAIRE	605
	ARTICLES, ESSAIS ET ENTRETIENS DES AUTEURS DU CORPUS PRIMAIRE	606
	ÉTUDES LITTÉRAIRES	607
	ÉTUDES SUR LE CORPUS MEXICAIN ET LATINO-AMÉRICAIN.....	617
	ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE ET LE CORPUS ITALIENS	625
	LITTÉRATURE GÉNÉRALE (CHRONIQUES, ESSAIS, FICTIONS).....	629
	SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES (GÉNÉRAL).....	631
	HISTOIRE ET SOCIÉTÉ (MEXIQUE ET AMÉRIQUE LATINE)	636
	HISTOIRE ET SOCIÉTÉ (ITALIE)	641
TABLE DES MATIÈRES		647

Récits de crime organisé en Italie et au Mexique. Un défi littéraire, éthique et politique au tournant du XXI^e siècle (1991-2012)

Résumé

L'emballage d'une fabrique fictionnelle autour des mafias du monde, polarisée entre Italie et Amérique latine, nous amène à nous interroger sur les enjeux des récits qui mettent en scène le crime organisé. La production qui marque l'avènement du roman du narcotraffic au Mexique à partir des années 1990 est comparée à des approches romanesques contemporaines du phénomène mafieux en Italie, marquées par le constat d'une modernisation économique des mafias. Si l'articulation de la crise politique à la crise de violence mafieuse requiert des clarifications historiques et conceptuelles, l'avènement d'une production narrative hybride, ancrée dans l'histoire immédiate, renouvelle les enjeux esthétiques et pragmatiques d'une mise en visibilité du pouvoir criminel. L'adaptation du modèle théorique de « transcription de l'histoire » nous permet de dégager trois figures circonscrivant chacune une dimension de l'expérience historico-sociale restituée par ces œuvres : « l'innommable », « l'illisible » et « l'indicible ». La thèse montre comment ces figures peuvent servir de modèles à l'élaboration de ripostes narratives, poétiques et textuelles au brouillage et à la violence engendrés par l'expansion criminelle. Enfin, la mise en crise des fonctions de transmission et d'attestation (parfois doublée d'une mise en scène ambiguë de l'auteur ou de la figure d'artiste) nous amène à étudier comment les auteurs repensent leur place dans l'économie des discours. La quête de nouvelles voies d'engagement *par* l'œuvre et *dans* l'œuvre, mais surtout l'accueil du texte aux lieux communs sur le crime, paradoxalement célébrés dans leur fonction de reconnaissance et de relation, dévoilent des stratégies narratives, stylistiques et énonciatives permettant de préserver une éthique littéraire.

Mots-clés : Mexique, Italie, roman, narcotraffic, mafia, crime, politique, engagement, littérature comparée, histoire immédiate, roman noir, hybridité

Narratives of organized crime in Italy and Mexico. A literary, ethical, and political challenge at the turn of the 21st century (1991-2012)

Abstract

The current proliferation of literature about world mafias, often originating from Italy and Latin America, raises new issues about narratives that portray organized crime. This work compares Mexican literary productions that mark the advent of narconarratives from the 1990s onwards to contemporary novels about the mafia in Italy, both of which highlight the economic modernization of the mafias. While the connection between the political crisis and the crisis of mafia violence in these countries requires further historical and conceptual clarifications, the blending of fiction and non-fiction brings about new aesthetic and pragmatic issues regarding the literary representation of criminal powers. By borrowing the theoretical model of the "transcription of history", this work identifies three tropes which circumscribe different dimensions of the social-historical experience rendered by these works: "the unspeakable", "the unreadable" and "the untold". This work shows how these tropes help shape new narrative, poetic and textual responses to the confusion and violence generated by criminal expansion. By putting literature's role in the transmission and certification of truth in crisis, sometimes by shedding an ambiguous light on the author's motives, these narratives lead us to rethink the author's place in the general order of discourse. By exploring new territories of political engagement, by opening their own language to the commonplaces on crime, as they paradoxically celebrate them, the author of such narratives unveils narrative, stylistic and enunciative strategies which allows them to preserve a literary ethics.

Keywords: Mexico, Italy, novel, drug trafficking, mafia, crime, politics, commitment, comparative literature, immediate history, noir novel, hybridity