

***Contrabando* de Víctor Hugo Rascón Banda comme 'littérature des frontières'**

Emma Alvarez Hernandez

Université de Liège

Introduction

Le 6 août 1948 naît Víctor Hugo Rascón Banda à Uruáchic, un village minier situé dans le nord du Mexique et près de la frontière avec les États-Unis. En revanche, c'est dans la capitale qu'il meurt le 31 juillet 2008, des suites d'une longue bataille contre la leucémie. Après un parcours académique constitué d'études de langues, de lettres, de dramaturgie et de droit, il devient un écrivain aux multiples facettes : dramaturge, scénariste, romancier, mais aussi journaliste pour le magazine *Proceso*. Malgré les nombreux prix qui attestent de la qualité de ses œuvres, il demeure peu connu hors du Mexique. Il laisse néanmoins derrière lui une œuvre éminente – surtout des pièces de théâtre, mais nous nous intéressons ici à son seul et unique roman – pour tenter de comprendre un phénomène qui s'étend au-delà de bien des frontières : le narcotrafic.

L'histoire de *Contrabando*¹ se déroule dans les années 80, dans le village duquel l'auteur est originaire : Santa Rosa. Avec la frontière mexico-américaine comme toile de fond, Rascón Banda nous présente un répertoire de voix et d'histoires qui racontent (ou chantent sous forme de narcocorridos) leur déréliction face à la corruption de leur gouvernement et de ses institutions. Ainsi, *Contrabando* est le portrait d'une société déchirée et *narcosée* par une transformation fondamentale qui bouscule les lois, les codes et les vies d'un petit village perdu au milieu des montagnes de Chihuahua. C'est donc depuis une fracture sociétale, depuis le chaos et la destruction, que Rascón Banda parvient à créer un espace narratif où il relativise plusieurs frontières littéraires et ontologiques.

Jusqu'ici, *Contrabando* a été majoritairement lu et interprété comme un narco roman. Pour Diana Palaversich, il s'agirait même du plus grand roman mexicain sur le narcotrafic qui

¹ Avant de rentrer dans le vif du sujet, il convient de souligner l'existence de deux versions de *Contrabando* : le roman, publié posthumément en 2008 et qui constitue le présent objet d'analyse, et la pièce de théâtre homonyme, publiée en 1993 (Ediciones El Milagro).

ait jamais été écrit (2010, 2014), et ce grâce à sa position éthique particulière. En effet, le genre narco-littéraire est souvent décrié pour ses généralisations, sa distance émotionnelle, sa marchandisation de l'indifférence et son goût pour le morbide, le tragique et le sanglant. *Contrabando*, au contraire, s'oppose aux narco romans classiques (mais aussi à la presse sensationnaliste et aux discours politiques officiels) par son rejet d'un portrait en noir et blanc du narcotrafic.

Pour Rascón Banda, en effet, il ne s'agit pas d'une guerre qui oppose deux camps aux séparations nettes (à savoir, l'État comme héros vertueux et le narco comme bandit situé en marge de la société) : en dénonçant la corruption des politiques et des forces de l'ordre, il démontre que "the narco is also the state" (Esch 2014 : 169) et que celui-ci est donc tout aussi capable de violence et d'immoralité. La représentation du narcotrafic de Rascón Banda favorise également l'empathie chez le lecteur. D'une part, l'auteur suggère que la responsabilité criminelle est collective car partagée par toutes les strates sociales, puisque chaque personnage est un engrenage dans la machine infernale qu'est le narcotrafic. D'autre part, il met en évidence l'humanité des narcotrafiquants, qui ne sont bien souvent pas des monstres assoiffés de sang et d'argent, mais plutôt des paysans qui s'efforcent de sortir leur famille de la misère lorsque les moyens légaux ne suffisent plus.

1. Autofiction comme genre littéraire frontalier

Il est cependant possible d'adopter un angle de vue plus inédit en lisant *Contrabando* comme une autofiction, un genre dont on doit l'étiquette à Serge Doubrovsky (1977). Pour élaborer son néologisme, ce dernier part d'une case vacante d'un cadre conçu par Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique* (1975), un ouvrage canonique en matière d'autobiographie dans le monde littéraire francophone² :

² LEJEUNE, Philippe (1975) : *Le Pacte autobiographique*. Paris : Éditions du Seuil, p. 28.

<i>Nom du personnage</i> → <i>Pacte</i> ↓	≠ nom de l'auteur	= O	= nom de l'auteur
romanesque	1 a <u>ROMAN</u>	2 a <u>ROMAN</u>	
= O	1 b <u>ROMAN</u>	2 b Indéterminé	3 a <u>AUTOBIO.</u>
autobiographique		2 c <u>AUTOBIO.</u>	3 b <u>AUTOBIO.</u>

Pour Doubrovsky, l'autofiction consisterait donc à récupérer cette opportunité de l'autobiographie en remplissant la case vide avec un type de récit qui préservait la correspondance nominale entre son auteur, narrateur et protagoniste (comme une autobiographie classique), mais qui proposerait en revanche un pacte de lecture romanesque. Ainsi, bien que l'autofiction soit un genre complexe dû à sa nature ambiguë et hétérogène, il est possible de le réduire à une formule très simple : il s'agit d'un récit qui se présente comme une fiction, mais dans lequel il existe une identité onomastique entre l'auteur, le narrateur et le protagoniste.

Pour Manuel Alberca, ce genre littéraire se caractérise de ce fait par un pacte de lecture ambigu (2007) qui oscille entre deux pactes plus traditionnels : l'autobiographique et le romanesque, comme le représente le tableau suivant³ :

³ ALBERCA, Manuel (2007) : *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid : Biblioteca Nueva, p. 65.

CUADRO 1

PACTO AUTOBIOGRÁFICO	PACTO AMBIGUO	PACTO NOVELESCO
Memorias, autobiografías	Novelas del yo	Novelas, cuentos
1. $A = N = P$ (Identidad)	1. $A = N = P / A \neq N - A \neq P$	1. $A \neq N - A \neq P$ (No identidad)
2. <i>Factualidad</i> Veracidad (- Invención)	2. <i>Ficción/Factualidad</i>	2. <i>Ficción</i> Verosimilitud (+ Invención)

A, autor; N, narrador; P, personaje; = idéntico; \neq no idéntico; - menos; + más; / y-o.

La vision d'Alberca est peut-être celle qui se prête le mieux à la conception de l'autofiction comme un genre littéraire frontalier (ou littérature des frontières). En effet, pour le chercheur espagnol, l'autofiction est une sorte de variante postmoderne de l'autobiographie dans laquelle la frontière entre le factuel/référentiel et le fictionnel/imaginaire est problématisée ou relativisée à cause de "la indeterminada posición en que se coloca, al situarse de forma desafiante *en el quicio de la frontera* que comunica la nación de la ficción con la nación de la autobiografía, sin querer pertenecer en teoría plenamente a ninguna" (Alberca 2007 : 162, je souligne)⁴. Normalement, le lecteur est capable de reconnaître et de distinguer ces deux pactes sans trop de difficultés, mais ici, il hésite entre deux interprétations possibles et tombe donc dans l'espace intermédiaire de l'autofiction : "[e]ntre ambos [pactos] se abre un 'país' de contornos imprecisos y de *fronteras borrosas e inestables*, que se rige por reglas particulares, en las que a veces pesa más uno de los dos códigos referidos o crea los suyos, propios y ambiguos" (Alberca 2007 : 45, je souligne)⁵.

⁴ "la position indéterminée qu'elle occupe, en se situant de manière provoquante *au bord de la frontière* qui communique la nation de la fiction à la nation de l'autobiographie, sans vouloir en théorie appartenir pleinement à aucune des deux" [Ma traduction].

⁵ "[e]ntre les deux [pactes] s'ouvre un pays de contours imprécis et de *frontières floues et instables* qui est régi par des règles particulières dans lesquelles pèse parfois davantage l'un des deux codes référés, ou qui crée les siens, propres et ambigus" [Ma traduction].

Alberca précise également que les meilleures autofictions sont celles où la confusion interprétative du lecteur est maintenue tout au long du récit, et même au-delà : c'est à dire, lorsque l'ambiguïté parvient à transcender les limites du livre.

Il convient de conclure cette explication en soulignant que, puisque l'autofiction est un genre littéraire qui s'amuse à jouer avec, à repousser, et à titiller les frontières de ses genres voisins, elle ne menace pas l'existence de celles-ci : au contraire, elle les souligne, car même si elle en vient à les brouiller, elle en dépend et se construit à partir de celles-ci.

2. Le paratexte : les seuils ou frontières de Gérard Genette

D'après Gérard Genette, le paratexte est un ensemble de seuils que traverse le lecteur avant d'atteindre le contenu d'un texte : ce sont les "[éléments qui entourent le texte] et le prolongent" (1987 : 7). Il est question de ce que l'on retrouve par exemple sur la première et quatrième de couverture, comme le titre, la maison d'édition ou la collection, mais aussi de ce que l'on retrouve à l'intérieur du livre, à l'orée du texte, comme les épigraphes, les indexes ou les préfaces. Le paratexte est donc un lieu de frontière, une lisière comme le dit Genette, car c'est "un lieu qui se situe entre texte et hors-texte" (1987 : 8).

Pour Genette, le paratexte d'un récit est primordial car il annonce le pacte de lecture élaboré et proposé par son auteur. C'est d'autant plus vrai dans le cas de l'autofiction : si le lecteur traverse les seuils en courant et refuse de prêter attention aux indices fournis par le paratexte, il risque de passer à côté de la nature fictionnelle du récit qu'il a entre les mains et donc, de le lire comme une autobiographie (à cause de la correspondance nominale entre le narrateur, le protagoniste et l'auteur).

Dans *Contrabando*, le lecteur doit attendre la moitié du livre pour apprendre que l'auteur et le narrateur-protagoniste partagent le même prénom : "Huguito" (Rascón Banda 2008 : 130), mais aussi le même nom, puisque le père du protagoniste s'appelle "Epigmenio Rascón Aguirre" (2008 : 130). Cependant, la correspondance identitaire entre les trois instances est suggérée dès le début du livre, lorsque le narrateur-protagoniste se présente : "Soy escritor. Voy a mi casa en Santa Rosa. Vivo en México. Escribo en *Proceso*" (Rascón Banda 2008 : 11)⁶.

⁶ "Je suis écrivain. Je vais chez moi à Santa Rosa. Je vis à Mexico. J'écris pour *Proceso*" [Ma traduction].

Grâce à notre brève introduction biographique, nous savons que ces éléments sont autobiographiques, mais pour un lecteur moins informé, il est également possible de s'en assurer grâce au paratexte. En effet, ces informations figurent dans un bref portrait de l'auteur, situé au dos de la couverture du livre. L'aspect référentiel du récit est également renforcé par son résumé, qui annonce “[u]na obra de cargados tintes *autobiográficos* [que] nos acercan a la brutal *realidad* de los pueblos del norte de México”⁷ (je souligne).

Cependant, ces éléments qui semblent indiquer un pacte de lecture autobiographique sont déstabilisés par d'autres aspects du paratexte, qui présentent au contraire le récit comme une fiction : la dernière phrase du portrait de l'auteur annonce un roman posthume (2008 : 1), et la quatrième de couverture précise également que l'œuvre fut lauréate du Prix Juan Rulfo pour le premier roman en 1991. De plus, deux extraits de presse qui figurent respectivement sur la première et la quatrième de couverture saluent un roman audacieux. Le paratexte de *Contrabando* ouvre ainsi la possibilité d'une interprétation autofictionnelle en contribuant à la construction d'un pacte de lecture ambigu, qui oscille entre la fiction et l'autobiographie.

Cet effet du paratexte est ce que Manuel Alberca nomme l'ambigüité paratextuelle (2007 : 175), qu'il considère superficielle et éphémère puisque la contradiction des pactes et la subséquente hésitation du lecteur ne se prolongent pas au sein du texte, dans son contenu. Cependant, dans le cas de *Contrabando*, nous avons plutôt affaire à ce que le chercheur appelle l'ambigüité textuelle, puisque l'indétermination interprétative du récit ne découle pas seulement de son paratexte, mais aussi de sa construction narrative (Alberca 2007 : 177). En effet, que le lecteur possède ou non des connaissances biographiques sur Rascón Banda, il lui est impossible de déterminer avec précision si le contenu du récit est autobiographique ou fictionnel car ce dernier ne fournit aucune réponse définitive, et son auteur n'a jamais apporté la moindre clarification à ce sujet.

Ainsi, on pourrait affirmer qu'à l'instar du narcocorrido – un genre avec lequel le récit établit une intertextualité dès son titre, un autre élément important du paratexte⁸ –, qui a tendance, comme le souligne Juan Carlos Ramírez-Pimienta, à contenir autant d'ingrédients

⁷ “[u]ne œuvre chargée de traits autobiographiques qui nous rapprochent de la brutale réalité des villages du nord du Mexique” [Ma traduction].

⁸ En effet, le titre du récit est une référence au célèbre narcocorrido “Contrabando y traición”, écrit par Ángel González en 1972 et popularisé par Los Tigres del Norte deux années plus tard. Il pourrait donc s'agir de ce que Genette appelle un titre thématique, qui souligne l'importance d'un thème en particulier – ici, le narcotrafic – dans le contenu de l'œuvre (1987 : 85).

fictionnels que réels (2004 : 22), *Contrabando* nous propose une trame au moins en partie fictionnelle, mais dans laquelle il est possible d'identifier des personnes réelles, comme l'auteur et sa famille, mais aussi l'impresario mexicain Antonio Aguilar, le célèbre narcotrafiquant Caro Quintero ou encore Camelia la Texana, une figure emblématique de l'univers culturel populaire du nord du Mexique.

3. Hybridité générique et discursive

Contrabando, en tant qu'autofiction, se caractérise donc par une hybridité générique. De ce fait, "ce genre hybride de mise en scène de soi" (Robin 2001 : 263) qui mélange deux pactes à première vue opposés (un fictionnel, un autre référentiel) en brouillant leurs frontières respectives peut être qualifié de 'littérature des frontières'. Mais un autre élément nous permet d'appliquer cette étiquette à *Contrabando* : son hybridité discursive. En effet, le récit est également une sorte de collage ou mosaïque qui assemble des matériaux hétéroclites : dialogues, télégrammes, lettres, pièce de théâtre, scénario, entrées de journal de bord, témoignages, et enfin, narcocorridos. Il est intéressant de noter que cette expérimentation formelle est justement ce qui, aux yeux de Philippe Gasparini, caractérise le genre autofictionnel, qu'il définit comme suit : "[t]exte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d'oralité, d'innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d'altérité, de disparate et d'autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l'écriture et l'expérience" (2008 : 311, je souligne)⁹.

Ainsi, *Contrabando* ne se contente pas d'osciller entre un pacte autobiographique et romanesque, il navigue également de façon libre et ambiguë entre divers genres discursifs, ce qui empêche toute tentative d'enfermer catégoriquement le récit dans une forme discursive traditionnelle. Rascón Banda semble échapper à toute limite ou barrière en sautant librement de bordure en bordure, de discours en discours, de perspective en perspective, et c'est là que réside toute la richesse et prouesse technique du livre.

On pourrait mentionner ici l'influence du postmodernisme, puisque comme le dit Elena Ritondale, la frontière – ou plus précisément sa remise en question – est en quelque sorte le

⁹ Raymond Federman (2006) et Arnaud Schmitt (2010) mettent également en avant cette corrélation entre hybridité et autofiction.

paradigme de la postmodernité (2021 : 53). Ritondale s'intéresse également aux formes que prend le postmodernisme dans la littérature mexicaine et *Contrabando* semble offrir un exemple parfait des éléments qu'elle souligne : hybridation des genres littéraires, estompement de la frontière qui sépare la culture dite d'élite de la culture populaire, création de textes fragmentés, intégration de produits culturels populaires (ici, les narcocorridos), utilisation d'un langage populaire, et enfin, présence d'oralité dans l'écriture.

4. Les frontières floutées dans *Contrabando*

Au-delà de l'évidente frontière géographique entre le Mexique et les États-Unis, on retrouve plusieurs types de frontières dans *Contrabando*, comme la soi-disant démarcation qui sépare la violence criminelle de celle engendrée par l'État et que Rascón Banda relativise dans son récit. D'après Sophie Esch, c'est précisément à ce niveau que se situe la problématique majeure du conflit du narcotrafic au Mexique : "[in] the blurring of insurgent and counterinsurgent violence" (Esch 2018 : 186). *Contrabando* démontre que, au contraire de ce qu'affirment les discours politiques officiels, la violence (vols, viols, séquestrations et meurtres) qui sévit à la frontière est tant l'œuvre des narcotrafiquants que des forces armées fédérales. En résulte un tableau où règne la plus grande confusion et ambiguïté et où il devient impossible de distinguer et d'identifier clairement les différents acteurs (militaires, policiers, narcos) de cette violence, comme le soulignent à maintes reprises les personnages du récit (Rascón Banda 2008 : 60, 87, 100). Il se dégage alors une notion de responsabilité collective qui rend la dichotomie entre coupable et innocent totalement caduque, d'autant plus que les habitants de Santa Rosa apparaissent tantôt comme les victimes du narcotrafic, tantôt comme ses complices, lorsqu'ils s'engagent dans des activités illégales par nécessité économique, mais qu'ils finissent par en payer le prix de leur vie¹⁰.

Rascón Banda ébranle également la frontière entre écriture et oralité par le biais de divers mécanismes. Dans son style d'écriture, il introduit à maintes reprises des caractéristiques typiques du langage oral populaire employé dans sa région natale, comme des régionalismes, l'usage fréquent de diminutifs ou des altérations phonétiques telles que l'aphérèse, l'apocope ou l'agglutination. Il convient également de souligner un élément que nous avons déjà

¹⁰ C'est la généralité qui semble se dégager du chapitre "Retratos en blanco y negro", dans lequel la mère d'Huguito tisse le portrait de chaque défunt récemment enterré au cimetière du village.

mentionné : l'intertextualité qu'établit le récit avec le genre musical populaire du narcocorrido, à travers son titre, mais aussi en reproduisant des paroles de narcocorridos célèbres (Rascón Banda 2008 : 76, 99, 110) ou en mentionnant les personnages les plus emblématiques du genre, comme Camelia la Texana ou Margarita la de Tijuana (2008 : 42).

A travers ces mécanismes, l'auteur parvient aussi à estomper la frontière entre la culture d'élite et la culture populaire, tout en évitant une posture paternaliste. En effet, son travail d'écriture ne consiste pas à exploiter les témoignages des habitants de Santa Rosa pour transformer leur vie en une marchandise stéréotypée et sensationnaliste, et il ne se représente pas non plus comme un justicier dont la plume sauverait les villageois de l'oubli et de l'abandon du gouvernement. Il ne prétend pas parler au nom des habitants, mais avec eux, transformant ainsi son œuvre en un espace narratif qui oscille constamment entre le 'je' autofictionnel de l'auteur citadin et le 'nous' des voix populaires. Pour ce faire, Huguito est un protagoniste discret qui, à la manière d'un reporter, se maintient en marge des événements qu'il documente. C'est également une voix narrative qui se garde d'exprimer le moindre jugement de valeur (positif ou négatif) face aux témoignages qu'il récolte, se présentant comme "un simple escribano que solo da fe de los hechos" (Rascón Banda 2008 : 174)¹¹.

5. Proposition de méthodologie : une frontière épistémologique

Pour ouvrir les perspectives (ou frontières) de notre analyse de *Contrabando*, il serait intéressant de mentionner une méthodologie suggérée par Elena Ritondale dans *Representación de la(s) violencia(s) en la posmodernidad mexicana. Vida privada y muerte pública* (2021). À savoir, la frontière comme outil épistémologique, ou une épistémologie située (Ritondale 2021 : 54).

Pour Ritondale, cette méthode implique deux choses. D'une part, il s'agirait de travailler depuis une position théorique située à la croisée de divers concepts (et donc, depuis une position qui favorise l'interdisciplinarité). D'autre part, puisqu'il est ici question (tant dans notre recherche que dans celle de Ritondale) de la frontière mexico-américaine, il faudrait chercher à établir un dialogue théorique capable de surmonter les frontières linguistiques, culturelles et idéologiques. Pour ce faire, il conviendrait de comparer et de contraster le monde académique

¹¹ "un simple scribe qui transmet seulement les faits" (Rascón Banda 2008 : 174).

mexicain et américain, ainsi que leurs respectives traditions et disciplines. Par exemple, d'après Ritondale, dans le domaine des études sur la frontière, la perspective théorique mexicaine aurait tendance à se montrer "más descriptiva, política, vinculada con el territorio y sus manifestaciones sociales, económicas" (2021 : 53)¹², tandis que la perspective américaine serait plus théorique, abstraite, voir métaphorique.

Il serait donc intéressant d'appliquer cette méthodologie à *Contrabando*, en contrastant des analyses proposées par des chercheurs mexicains à des interprétations qui viennent "del otro lado" (Rascón Banda 2008 : 8, 18, 19) ; de l'autre côté, comme l'appelle Rascón Banda à plusieurs reprises dans son récit.

Conclusion

Contrabando est sous bien des aspects une littérature des frontières. Si celles-ci y sont remises en question, minimisées, floutées ou malmenées, elles n'en demeurent pas moins primordiales. Ainsi, les frontières, leur délimitation et leurs transformations sont au cœur de l'histoire racontée par Rascón Banda et semblent constituer les principes qui nourrissent son écriture.

Bibliographie

ALBERCA, Manuel (2007) : *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid : Biblioteca Nueva.

DOUBROVSKY, Serge (1977) : *Fils*. Paris : Galilée.

ESCH, Sophie (2014) : "In the Crossfire. Rascón Banda's *Contrabando* and the 'Narcoculture' Debate in Mexico". *Latin American Perspectives*, Issue 195, vol. 41, no. 2, pp. 161-176.

_____. (2018) : *Modernity at Gunpoint: Firearms, Politics, and Culture in Mexico en Central America*. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press.

FEDERMAN, Raymond, (2006) : *Surfiction*, trad. Nicole MALLET. Marseille : Le Mot et le Reste.

GASPARINI, Philippe (2008) : *Autofiction : une aventure du langage*, coll. 'Poétique'. Paris : Éditions du Seuil.

¹² "plus descriptive, politique, reliée au territoire et à ses manifestations sociales, économiques" [Ma traduction].

GENETTE, Gérard (1987) : *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil.

LEJEUNE, Philippe (1975) : *Le Pacte autobiographique*. Paris : Éditions du Seuil.

PALAVERSICH, Diana (2010) : “Narcoliteratura. (¿De qué más podríamos hablar?)”. *Tierra Adentro*, no. 167-168, pp. 54-64. Disponible en ligne : https://www.cultura.gob.mx/terra_adentro/?p=307. [Consulté le 24 mai 2022].

_____. (2014) : “*Contrabando*, a Masterpiece of the Mexican *Narconovela*”. *Literature and Arts of the Americas*, vol. 47, no. 1, pp. 28-33.

RAMÍREZ-PIMIENIA, Juan Carlos (2004) : “Del corrido de narcotráfico al narcocorrido: Orígenes y desarrollo del canto a los traficantes”. *Studies in Latin American Popular Culture*, vol. 23, pp. 21-41.

RASCÓN BANDA, Víctor Hugo (2008) : *Contrabando*. Ciudad de México : Planeta.

RASCÓN BANDA, Víctor Hugo (1993) : *Contrabando*. CDMX, Mexique : Ediciones El Milagro.

RITONDALE, Elena (2021) : *Representación de la(s) violencia(s) en la posmodernidad mexicana. Vida privada y muerte pública*. Rome : Sapienza Università Editrice.

ROBIN, Régine (2001) : “Identités et mémoires de substitution”. *Lignes*, vol. 6, no. 3, pp. 250-274.

SCHMITT, Arnaud (2010) : *Je réel/je fictif. Au-delà d’une confusion postmoderne*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail.

TREJO FUENTES, Ignacio (2009) : “Víctor Hugo Rascón Banda: *Contrabando*”. *Revista de la Universidad de México*, vol. 65, pp. 96-97.

“Víctor Hugo Rascón Banda”. *Enciclopedia de la literatura en México*, <http://www.elem.mx/autor/datos/903>. [Consulté le 10 juin 2022].