

L'HISTOIRE RE-PRESENTÉE : PASSE OU FUTUR? QUELQUES EXEMPLES DANS LA LITTÉRATURE MEXICAINE

CATHERINE RAFFI-BÉROUD

Université de Groningen

Nombreux sont les romanciers et dramaturges mexicains de "notre fin de siècle" qui utilisent l'histoire, mais leurs oeuvres sont très éloignées des romans historiques romantiques ou dits "de la Révolution". Après la tourmente révolutionnaire, après des années de domination du PRI, après le Vème Centenaire, après l'ALENA et avec les progrès techniques et le problème de la démocratisation du pays, ces créateurs ont une nouvelle relation avec la réalité. Leurs lecteurs ou spectateurs s'en aperçoivent car leurs oeuvres donnent de cette réalité une vision faite de multiples fragments, comme s'il n'était plus possible de la saisir dans sa globalité. Cette tendance est à mettre en parallèle avec la disparition des "grandes" idéologies et le développement de certains savoirs scientifiques et informatiques. Ces savoirs sont "en conflit avec une autre forme de savoir que nous appellerons pour simplifier narratif" (Lyotard, 1979 : 18). Or dans *Instructions païennes* Lyotard avait expliqué que "l'histoire est faite d'un nuage de récits, récits qu'on rapporte, qu'on invente, qu'on entend et qu'on joue" (1977 : 39), et que "ces récits tiennent à peu près ensemble en formant ce qu'on appelle la culture d'une société civile"(ibidem)¹. Dans ce contexte postmoderne, romanciers et dramaturges mexicains apportent une remarquable contribution à ce savoir narratif.

¹Fuentes exprime la même idée lorsqu'il écrit : "la historia es nuestra propia fabricación" et ajoute : "debemos conocerla porque es nuestra y porque debemos continuar haciéndola y recordándola"(1990:33)

Afin d'essayer de montrer comment et pourquoi les créateurs mexicains re-présentent l'histoire, il fallait sélectionner un corpus. 1992 n'étant pas encore très loin de nous, il m'a semblé intéressant de choisir des oeuvres évoquant la conquête du Mexique. Pour la fiction ce sera *El naranjo* (1993) de Carlos Fuentes et pour le théâtre *Cortés y la Malinche* (1967)¹ de Sergio Magaña et *Todos los gatos son pardos* (1970) de Carlos Fuentes. Mais ce n'est pas le seul événement qui retient l'attention des créateurs, aussi ai je choisi deux oeuvres présentant l'empire de Maximilien et Charlotte : le texte théâtral de Homero Aridjis : *Adiós, mamá Carlota* (1983) et le roman de Fernando del Paso : *Noticias del imperio* (1987).

Les deux événements re-présentés sont éloignés dans le temps mais ont un point commun essentiel : ils forment des périodes charnières dans l'histoire du Mexique. A leur façon les créateurs soulignent ce fait en utilisant le chronotope du seuil.

Dans les oeuvres citées, l'histoire, non vécue par l'auteur, est un souvenir devenu récit, et selon S. Menton, trois idées philosophiques essentielles sont à la base de la nouvelle représentation de l'histoire

a : l'impossibilité de rendre compte de la véritable nature de la réalité ou de l'histoire [...], b : la nature cyclique de l'histoire [...], c : le caractère imprévisible de l'histoire - car même si l'histoire tend à se répéter, parfois les événements les plus inattendus et surprenants peuvent arriver et arrivent. (Menton, 1994 : 23-24)²

Les auteurs doivent donc trouver une nouvelle technique, ils sont libres de pratiquer l'omission, l'exagération, l'anachronisme, d'utiliser des personnages célèbres. L'intertextualité et la métafiction seront aussi présentes dans leurs oeuvres. De plus, le caractère multiple de l'histoire sera souligné par ce que Bakhtine appelle le plurilinguisme, "le discours d'autrui dans le langage d'autrui", servant à réfracter l'expression des intentions de l'auteur. Ce discours offre la singularité d'être bivocal" (Bakhtine, 1978 : 144). Ce caractère dialogique s'accompagne souvent de

¹Il s'agit là de la date de la "première", quand la pièce s'appelait encore *Los Argonautas*.

²a: impossibility of ascertaining the true nature of reality or history [...], b: the cyclical nature of history [...] c: the imprecability of history - that although history tends to repeat itself, occasionally the most unexpected of amazing events may and do occur".

parodie. Ces traits indiqués par Bakhtine à propos du roman sont tout à fait applicables aux oeuvres théâtrales.

Dans un texte qui précède l'édition de 1985¹ de *Cortés y la Malinche*, Magaña (1985 : 144) donne deux indications précieuses : il utilise le personnage de Bernal Díaz pour la "paráfrasis verbal del texto" et l'anachronisme. La première séquence de la pièce donne le ton. C'est un bref monologue de Bernal Díaz qui indique tout de suite deux points de vue. Pour lui "esta es la historia de una expedición" (149), mais pour son capitaine c'est une "guerra de conquista" (ibidem). Il ajoute: "No sería difícil explicar de dónde venimos, pero no puedo decir a qué. Esto es parte de la historia que aquí comienza y que no habré de cerrar porque todavía la ignoro" (150). Il fait ensuite allusion aux Argonautes² avant de conclure: "La historia siempre es la misma" (ibidem). Bernal Díaz est donc en train de faire l'histoire sans savoir où cela le conduira, mais il en souligne le caractère cyclique. Tout au long de la pièce il interviendra pour commenter ce qui se passe, rompant ainsi l'illusion comique quand bon lui semble.

Pendant que Bernal Díaz parle, un élément du décor ramène le spectateur à son époque. Il s'agit d'un panneau sur lequel est écrit : "Veracruz 450 km a Tenochtitlan" (ibidem). Ce télescope des informations avertit le spectateur de ce qui l'attend. Les panneaux "Tlaxcala 114 km a Tenochtitlan" (167) et "Cholula" (192) indiquent la progression des Espagnols.

Il y a des anachronismes encore plus voyants. Cortés se vante de ses armes "poseemos armas mucho más poderosas, capaces de barrer todo un pueblo y reducirlo a cenizas en un abrir y cerrar de ojos" (157) : cela évoque plus la bombe atomique que les arquebuses de l'époque. Un dernier exemple d'anachronisme, "économique" cette fois : Cortés parle du pays qu'il découvre : "esta tierra llena de posibilidades, remota, ignorada de toda ruta comercial" (153), "excelente mercado" (154), comme un capitaliste plutôt que comme un homme de la Renaissance.

Magaña se permet aussi de modifier l'histoire, surtout par une utilisation particulière de l'espace scénique. A certains moments, divers

¹Toutes les citations se feront d'après cette édition et je n'indiquerai que le numéro de la page.

²Tel était le premier titre de la pièce. Magaña l'a changé car le public est "mal familiarizado con el mito de Jasón, Medea, el buque Argos y demás etcéteras" (141).

personnages apparaissent dans des médaillons lumineux. Ce sont Catalina Juárez Marcaida, qui était à Cuba, Juana la Loca, Carlos I, Portocarrero, etc., qui eux étaient en Espagne et donnent leur point de vue. Cette technique offre aux spectateurs une vision diversifiée de la conquête par cette "mise en présence" théâtrale de personnages historiques contemporains mais éloignés dans l'espace.

Cette vision déjà caléidoscopique est accentuée par les assez nombreuses interventions des autochtones. Ainsi Xicoténcatl explique longuement à Marina les raisons de sa haine pour Moctezuma (177-180), ce qui lui fera dire à propos de Cortés : "se ha convertido en nuestra única esperanza de libertad. Dios sabe lo que nos ha dolido este pacto" (185). Moctezuma est présenté soit comme un chef politique actif soit comme un être influençable. Cette réalité a elle aussi de nombreuses facettes.

Les deux grands ensembles de voix, celui des Aztèques et celui des Espagnols, ne s'entendent pas, ne s'écoutent pas et ne parlent pas non plus à l'unisson. Cette "cacophonie" jointe à la "mise en présence" scénique de certains personnages renforce le caractère dramatique de l'oeuvre.

Tout cet ensemble, plurilinguisme, anachronismes et procédés brechtiens, fait que le spectateur mis en présence de la re-présentation de l'histoire est incité à réfléchir sur ses propres valeurs. Magaña semble vouloir dire que sous des apparences différentes, quelque chose de semblable pourrait arriver car l'histoire continue et il peut y avoir encore des Cortés et des Malinches. En 1967, la liberté n'était-elle pas menacée par une crise sociale larvée qui allait éclater un an après et se terminer dans un bain de sang à Tlatelolco, dernier bastion aztèque avant la chute de Tenochtitlan ?

Le caractère dialogique de *Todos los gatos son pardos*¹ est mis en évidence par l'utilisation de l'espace scénique au cours des neuf séquences qui composent l'oeuvre. Hormis la première et la dernière qui ont un caractère spécifique, les autres alternent entre Tenochtitlan et divers lieux de plus en plus rapprochés de la capitale. Les unes sont réservées à Moctezuma et les siens, et les autres aux Espagnols. Le spectateur entend ces deux voix, mais elles ne communiquent pas entre elles.

¹Toutes les citations se font à partir de l'édition de 1987, Siglo XXI et j'indiquerai le numéro de la séquence suivi de celui de la page.

L'histoire re-présentée : passé ou futur ?

Dans cette pièce, la voix aztèque est représentée par le peuple, par Moctezuma et les dieux, car Fuentes les re-présente dans la troisième séquence. Huitzilopochtli, Quetzalcóatl et Tezcatlipoca essayent, chacun à leur tour, de convaincre Moctezuma que c'est lui qu'il doit honorer, choisir, lui-même puisqu'il est un homme à qui le créateur a donné la liberté. Mais Moctezuma doute et quand le Cihuacóatl¹ lui dit que face aux Espagnols "sólo habrá eso : contienda. Prepárate para ella" (5,94), Moctezuma ne sait que faire : la réalité lui échappe.

Dans le monde espagnol personne ne doute. Fray Olmedo est sûr de sa mission: "¡En Tu nombre (Cristo,C.R.B.) hemos venido a estas tierras bárbaras, en Tu nombre las reclamamos, en Tu nombre salvaremos a estos salvajes [...]" (8, 140), et Cortés impose son ordre : "Has impuesto tu tiranía en vez de la de Moctezuma" (8, 152) lui fait remarquer Marina qui le supplie : "No nos quites nuestra historia, pues gracias a ella eres lo que eres : alguien, alguien, alguien" (8, 155). L'histoire fait bien le présent, donc le futur.

Les Espagnols sont sûrs de leur 'bon droit' et ont un autre atout : Marina, qui se définit ainsi : "Yo sólo soy la lengua" (4, 64). Plus tard elle précise son rôle : "Guardaré tus secretos, señor; te contaré los de mi patria. Tú por mi boca, todo lo sabrás de ella; ella nada sabrá de ti sino la mentira que asegure tu victoria" (4,72). Sa voix est décisive, comme l'avait indiqué le monologue qu'elle avait prononcé dans la première séquence. Sa triple identité : Malintzin — Marina — Malinche et ses paroles : "Yo viví esta historia y puedo contarla [...] Yo fui la partera de esta historia" (1, 14), indiquent que ce qui suit est du passé.

Par opposition, la dernière séquence est un présent futur, l'alternance devient simultanément scénique car les personnages sont isolés dans leur cercle de lumière : d'un côté Moctezuma, de l'autre Cortés, et au milieu Marina qui accouche de ce fils à qui elle prédit : "Tu padre nunca te reconocerá" (9, 174). Moctezuma mort et Cortés chassé de la ville représentent un passé commun. Le présent futur c'est le fils. Après un "passage au noir" tous les personnages réapparaissent dans un décor d'affiches lumineuses Ford, Coca Cola, etc. Marina est "fichadora de cabaret" (9, 216), Moctezuma, président de la République, les capitaines espagnols, des hommes d'affaire et le jeune homme sacrifié à Cholula, un étudiant... que la police tue. Cette transposition dans le monde moderne

¹Ce mot signifie "sumo sacerdote".

est basée sur la dérision, et ce n'est pas le seul moment où Fuentes l'emploie¹.

Le message de cette pièce est très proche de celui de Magaña mais il est encore plus explicite, les événements de 1968 étaient présents dans les mémoires, et Fuentes (1994 : 65) évoque leur influence sur sa création littéraire :

No tuve más imaginación literaria que ponerme a preparar un oratorio teatral sobre la conquista de México, otra de estas heridas salvajes que han hecho el cuerpo de lo que llamamos sin gran definición la patria, el país, la nación...

L'histoire est bien autant le passé que le futur.

*El naranjo*² de Fuentes se compose de cinq récits reliés entre eux par l'oranger et par la marque du pluriel. Le premier récit, "Las dos orillas" est un compte à rebours qui va du présent au passé pour basculer dans le futur, en onze séquences numérotées de 10 à 0. Le présent est celui du narrateur, Jerónimo de Aguilar qui dit "Yo acabo de morir de bubas" (10, 11) et qui contemple Tenochtitlan détruite en train de devenir Mexico. Et il se demande : "¿Hay justicia, hoy me pregunto, en todo ello?" (9, 17). Pour répondre, depuis son présent de la mort il évoque au passé simple divers épisodes de la conquête, en remontant dans le temps, de sa mort à son arrivée au Yucatán. Il remémore assez longuement sa vie chez les Mayas, ainsi que celle de Gonzalo Guerrero³. Il avait trouvé là une forme de bonheur et il chante les louanges de ce peuple dont l'unique préoccupation est "mantener fecunda la tierra, honrar a los antepasados que la habían, a su vez, mantenido y heredado, y pasarla en seguida, pródiga o dura, pero viva, a los descendientes" (2, 51). Tout comme Guerrero, mais en agissant d'une autre façon, Aguilar souhaite arrêter la progression des Espagnols. Aguilar échoue parce que sa parole n'a pas la force de celle de Marina et que Moctezuma n'a pas prêté attention à ses paroles. Sa

¹Un exemple particulièrement significatif est la parodie d'Ave Maria prononcée par les augures (9,175).

²Les citations se font à partir de l'édition de 1993, Madrid, Alfaguara. J'indiquerai le numéro de séquence et la page.

³Cf. le roman : Aguirre, Jerónimo (1980) : *Gonzalo Guerrero*, México, Laia EDUVEM, 1983.

L'histoire re-présentée : passé ou futur ?

faiblesse venait de ce qu'il connaissait "Las dos orillas" et était divisé. Alors, depuis sa tombe il a encouragé Guerrero "para que contestaste a la conquista con la conquista"(1, 55). Dans la séquence qui suit et porte le numéro 0, il évoque — au passé simple — ce qui s'est passé après sa mort : la conquête de l'Espagne par les Mayas. Le premier paragraphe est rigoureusement parallèle au premier paragraphe de la première séquence, mais au lieu d'être un aboutissement cela ressemble à un point de départ.

Cet événement qui n'existe que parce qu'il est raconté a pourtant une réalité :

La lengua española ya había aprendido, antes, a hablar en fenicio, griego, árabe y hebreo; estaba lista para recibir ahora los aportes mayas y aztecas, enriquecerlos, darles flexibilidad, imaginación, comunicabilidad y escritura, convirtiéndolos a todas en lenguas vivas, no lenguas de los imperios sino de los hombres y sus encuentros, contagios, sueños y pesadillas también.(0,58)

Cela explique la conclusion : "las palabras viven en las dos orillas. Y no cicatrizan" (0, 61). Suit la date : "invierno de 1991-1992" (Ibidem). Il est évident que malgré toutes les incertitudes qui pèsent sur cet épisode et son interprétation, à l'heure du Vème Centenaire, Fuentes en donne une vision alternative : les mots sont là pour le faire et lui permettre de faire entendre une autre voix qui dialogue avec la voix, ici muette, de l'historiographie, une autre voix qui jusqu'alors ne s'était pas fait entendre. Il rend présent un passé sans lequel le futur ne peut se concevoir.

Les autres récits de *El naranjo* n'ont pas directement trait à la conquête, mais je veux tout de même signaler que Fuentes multiplie les procédés dont j'ai parlé.

*Adiós, mamá Carlota*¹ fut publié pour la première fois en 1983. H. Aridjis présente le texte sans division en actes ou scènes, et les didascalies sont imprimées de la même façon que le texte dialogué. Il offre une vision très particulière de l'empire de Maximilien, indiquée dès le début par un décor qui ressemble à ce qui pourrait rester de Mexico après une catas-

¹: Les citations sont faites à partir de *Gran teatro del fin del mundo*, México, Joaquín Mortiz, 1989, p.77 -161.

trophe nucléaire. Charlotte et Maximilien, "que tiene el pecho agujereado" (82) sont des êtres fantomatiques. Tout au long de la pièce leur conversation est interrompue par d'autres personnages.

La plupart du temps Aridjis fait en sorte qu'ils ne parlent pas de la même chose. Quand Maximilien évoque de façon positive leur arrivée au Mexique, Charlotte en donne les éléments négatifs (88-91). Une autre fois, chacun parle de sa vie : Maximilien à Querétaro, Charlotte à Bouchout, à soixante ans de distance (110-122). A un autre moment, grâce à leur dialogue, Aridjis met en présence des événements qui se passent en même temps mais dans des lieux différents : Maximilien raconte ce qui s'est passé au Mexique tandis que Charlotte évoque ses pérégrinations européennes. Deux fois seulement leur dialogue est cohérent : à propos des objectifs politiques de Maximilien (94-96) et de leur vie de couple (123).

Les personnages qui interrompent leur conversation se présentent en général par trois et à deux reprises. Certains, comme les "léperos, pregoneros, guerrilleros" etc, représentent le peuple. Lors de leur première intervention ils expriment leur sentiment anti-impérial et dans la seconde, ils constatent que leur situation n'a fait qu'empirer avec cet épisode. D'autres personnages -damas y caballeros- représentent la classe aisée qui s'accommode de toute situation. Seul leur discours évolue, de louangeur il devient critique, quand il n'y a plus rien à critiquer puisque l'empire n'est plus.

Après cette vision multiple de l'empire, Aridjis en propose une interprétation *a posteriori*. "Las Muertes en bicicleta" le caractérisent comme une période d'"afrancesamiento" total et ridicule, ce que traduit leur langage : "Tengó tantá prisá, que apenas tengo tiempó para decir que tengo prisá" (133). La dernière scène présente l'empire comme quelque chose de presque complètement disparu : Charlotte s'évanouit dans le vide au cours de la danse macabre.

En multipliant les voix, en maniant l'ironie¹, la parodie, en soulignant la solitude de Charlotte et celle de Maximilien qui ne semblent pas comprendre ce que disent les autres, Aridjis ne conteste pas l'histoire mais il rend la parole à ceux qui ne l'avaient pas eue, aux oubliés de

¹Même Maximilien l'utilise quand il évoque le mariage des jeunes mexicaines : "iban al altar con el hijo de cuatro meses de camino. El primero de quince o dieciséis, pues eran reincidentes del primer desliz." (95)

l'histoire, ceux qui avaient souffert. Cette vision de fin du monde qui projette le passé dans le présent des spectateurs comporte un élément d'espoir pour le futur, symbolisé par le cri d'amour de Maximilien.

En ce qui concerne le roman de Del Paso, *Noticias del imperio*¹, je n'insisterai pas sur la structure générale de l'oeuvre : les chapitres impairs réservés à Charlotte et pairs à Maximilien. Cette structure dialogique se retrouve aussi à l'intérieur des chapitres pairs toujours divisés en trois parties ayant un titre. Ainsi, dans "Juárez y "Mostachú", deuxième partie du chapitre II, alternent les récits concernant la jeunesse de Juárez et celle de Napoléon III. Dans "El Manatí de la Florida", Chapitre XVI, le couple impérial français joue à la loterie tout en parlant des affaires de l'Etat. Ce n'est plus, comme dans le premier exemple, une alternance de récits mais de discours dont l'effet comique repose sur la dérision.

Del Paso multiplie les voix et les discours : voix des soldats belges à Camarón, d'un soldat français qui écrit à son frère resté en France, voix du peuple : "los pregones" (IV,3), "Corrido del tiro de gracia" (XX,2), etc, celle de Maximilien et celle de Charlotte, à Bouchout, en 1927, quand elle est sur le point de mourir. Enfermée dans le chateau et dans sa folie, elle vit dans "son" monde, celui qu'elle crée par la parole. Elle revendique son discours : "es mi privilegio, el privilegio de los sueños y el de los locos, inventar, si quiero, un inmenso castillo de palabras" (117). Elle en souligne le caractère onirique quand elle répète "Cuando les digo..." (233-235) et conclut : "Cuando les digo todo esto, Maximiliano, entonces sí que ellos pueden decir que estoy loca" (235). Tout au long de son discours Charlotte re-crée sa vie et son époque. Elle évoque aussi bien sa frustration sexuelle, les aventures de Maximilien, que l'histoire mondiale des soixante dernières années qui vont de la mort de Maximilien à la sienne : "que pueda yo, de un golpe hacer volar las piezas de todos los rompecabezas [...] para formarlos de nuevo a mi gusto" (414). Ce puzzle c'est l'histoire, si diverse qu'on ne peut en atteindre la vérité, malgré une documentation explicitement citée par Del Paso : "Cuenta Hidalgo y Esnaurrizar en sus Memorias..." (84). Malgré cela, tout au long du récit, Charlotte et Maximilien sont cernés par le mensonge et certaines énigmes ne sont pas résolues : Maximilien était-il le fils de Sophie et de l'Aiglon ? Souffrait-il d'une maladie vénérienne ? A-t-il eu un fils de Concepción

¹Les citations sont faites à partie de l'édition de 1989, México, Diana literatura.

Sedano ? Charlotte avait-elle bu le "toloache" qui l'aurait rendue folle ? A-t-elle eu un fils de Von Smissen ?

A travers les multiples voix et discours, l'ironie, le lyrisme, *Noticias del imperio* re-présente un passé qui ressemble au présent et ne doit pas annoncer le futur puisqu'il est fait de mensonge, d'information manipulée, de double jeu.

L'analyse rapide de ces oeuvres montre que les auteurs offrent au lecteur/spectateur une vision caléidoscopique de l'histoire et qu'ils la présentent sous un jour nouveau en multipliant les discours, en utilisant l'ironie, la parodie etc. Il s'agit souvent d'une vision alternative de l'histoire, en particulier chez Fuentes et Aridjis. Tous ces "nuages de récits" sont assez liés entre eux pour donner au lecteur/spectateur cette nouvelle re-présentation de l'histoire dans laquelle le passé est considéré non plus comme une source du présent mais comme une représentation imaginaire du futur, même si les apparences changent. Ceci est particulièrement net dans les oeuvres qui ont trait à la conquête. Le caractère mythique pris par cet épisode explique sans doute la relation évidente qui unit le passé au présent qui prépare et est déjà en partie le futur. L'épisode de l'empire, dans la re-présentation qui est offerte par Aridjis et Del Paso, s'achève sur sa disparition, comme s'il s'agissait de l'indispensable contre-exemple pour la construction du futur.

Malgré ces quelques différences, dans le contexte postmoderne, ces romans et pièces de théâtre contribuent à re-présenter l'histoire et à rendre sensibles les liens qui unissent le passé et le futur en passant par ce point temporel insaisissable qu'est le présent.

B I B L I O G R A P H I E

ARIDJIS, Homero, (1983) : *Adiós, mamá Carlota* , en *Gran teatro del fin del mundo*, México, Joaquín Mortiz, 1989.

BAKHTINE, Mikhail, (1979) : *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.

FUENTES, Carlos, (1970) : *Todos los gatos son pardos*, México, Siglo XXI, 1987.

FUENTES, Carlos, (1990) : *Valiente mundo nuevo*, Madrid, Mondadori.

FUENTES, Carlos, (1993) : *El naranjo*, Madrid, Alfaguara.

FUENTES, Carlos, (1994) : *Diana o la cazadora solitaria*, Madrid, Alfaguara.

LYOTARD, Jean François, (1977) : *Instructions païennes*, Paris, Ed. Galilée.

LYOTARD, Jean François, (1979) : *La condition postmoderne*, Paris, Ed. de Minuit.

MAGAÑA, Sergio, (1967) : *Cortés y la Malinche*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985.

PASO, Fernando del, (1987) : *Noticias del imperio*, México, Ed. Diana, 1989.

MENTON, Seymour, (1993) : *Latin America's New Historical Novel*, Austin, University of Texas Press.

