

Carlos Fuentes ou la traversée de l'écriture

Bernard Fouques

Citer ce document / Cite this document :

Fouques Bernard. Carlos Fuentes ou la traversée de l'écriture. In: Littératures 20, printemps 1989. pp. 163-172;

doi : <https://doi.org/10.3406/litts.1989.1471>

https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_1989_num_20_1_1471

Fichier pdf généré le 01/05/2018

Carlos Fuentes

ou la traversée de l'écriture

Ce qui frappe, de prime abord, à la lecture de *La mort d'Artemio Cruz* (1), c'est l'exiguïté du thème : une image d'homme à l'agonie, écrasé par la masse des souvenirs qui envahissent ses tout derniers instants. C'est ensuite l'extension de ce même thème à l'ensemble du récit par le biais de procédés divers, allant de la vision panoramique aux petites phrases obsessionnelles et autres leit-motiv non équivoques, comme la mise en abyme de la mort du père dans celle du fils, et toutes sortes de résonances rituelles autour de ce corps crucifié aux entrailles offertes. Tout concourt donc à mettre en relief un complexe de culpabilité à propos duquel Fuentes écrit dans *La plus limpide région* (2) : « Pour chaque Mexicain mort et sacrifié en vain, il y a un Mexicain responsable ». En vérité, cette maxime s'applique d'autant mieux au roman qui nous occupe, qu'en Artemio ces deux Mexicains ne font plus qu'un seul et même homme. C'est encore trop dire car, ici, le jeu des personnes verbales se solde par une dépersonnalisation sans issue et le discours du récit, exposé à la plus grande précarité, se referme sur le silence définitif du sujet parlant. D'où la forme du texte, son écriture fragmentaire, l'expression haletante des dernières séquences — comme si la mort y consommait son œuvre.

Tout se passe alors comme si le texte était, à l'image du fleuve qui hante la mémoire d'Artemio, une limite à franchir en manière de défi lancé au lecteur. C'est là le risque majeur auquel l'auteur nous convie. A faire ainsi une croix sur le nom du héros, il nous confère un peu de cet anonymat, lequel, dit M. Blanchot, « ne nous libère en rien de nous, de notre identité et de ce visage dont a besoin, pour se refuser à tout abord, le

sans face, le sans regard, masque qui transforme tout en masque et que rien ne démasque » (3). Hormis, peut-être, une lecture transversale qui seule permet de découvrir l'envers de la médaille (4), de retrouver, en somme, sa valeur d'archétype. Pour Fuentes, l'image de l'agonie caractéristique de ce roman, doit s'exprimer sur un registre particulier, le « temps mexicain », hérité du passé pré-colombien, altéré par des siècles de Colonie, exacerbé par la Révolution. Un composé instable et que seul parvient à fixer le contretemps de l'écriture. Au nom d'une telle dialectique, le titre est donc à prendre à la lettre — non comme une vie d'Artemio Cruz, fût-elle réduite à son dernier souffle ou, au contraire, étendue à la vision de soixante-dix ans d'histoire, mais bien pour l'événement de sa mort. « Écrit sur un corps » (5), le roman lui-même nous invite à prendre pied sur cette autre rive où la perte du sujet préside à la naissance de l'œuvre.

Le dialogue des miroirs

Combinaison d'effets visuels et sonores organisés autour d'une absence, le récit est globalement compris dans l'intervalle séparant deux regards. D'abord réfléchi sur les incrustations de verre d'un sac à main (p. 13), le visage d'Artemio n'apparaît même plus à la fin dans le miroir du bloc opératoire (p. 401). Une image à faire peur tant elle est déformée, finalement occultée parce qu'elle le contraint sans cesse à refermer les yeux. Il ne les rouvre qu'en de brèves occasions, sortant de sa vision intérieure pour observer le manège de son entourage : les familiers, femme, fille et secrétaire, mais aussi le médecin et le prêtre qui se succèdent à son chevet. Le rituel des agonisants égrène son chapelet de prières et d'onctions, prélude à l'énoncé interminable, étiré sur plusieurs pages, du signe de croix. Scène hautement révélatrice d'une dernière imposture. A l'article de la mort, Artemio doit encore, par convenance, revêtir un dernier masque. Le voici contraint d'accepter des secours que tout son être refuse, pour satisfaire une fois de plus aux exigences du monde. Les étapes de cette « conversion », calquées sur les recommandations d'un *ars moriendi*, redoublent sur le mode parodique la réalité de la thanatomorphose.

De la constante confrontation à laquelle le récit nous oblige, nous retirons d'Artemio une image critique, propre à faire voler en éclats le masque derrière lequel il s'abrite. Nous découvrons du même coup l'hypocrisie d'un milieu social sans scrupules, dont l'arme suprême est le mensonge, puisqu'elle consiste justement à sauver la face. Un tel subterfuge confirme à l'évidence combien cet homme devenu l'otage des siens, était en fait déjà mort. Mais l'entreprise délétère va plus loin (faut-il y voir la marque de cette écriture baroque chère à l'auteur ?), qui redouble l'effet de miroir dans un jeu d'échos. Niant d'instinct l'évidence de sa disparition prochaine, Cruz prie son secrétaire de lui apporter le magnétophone sur lequel il enregistre sa correspondance. Une véritable boîte de Pandore d'où s'échappent pêle-mêle compromissions, expédients, mal-

versations diverses. Le voici, cette fois, confronté au spectre de son propre passé d'homme veule, impitoyable envers les faibles, servile à l'égard des puissants.

Et l'histoire se fait rétrospective. Des séquences relevant d'une instance narrative autonome viennent se greffer sur le présent du récit. Ce sont d'authentiques « tranches de vie » qui nous livrent, en alternance avec les douze heures d'agonie, les douze « journées définitives » d'Artemio appelé ainsi à réapparaître au sein de sa disparition. Quelques passerelles ménagent l'unité de l'ensemble : reflets accrochés au détour d'une phrase, échos impromptus, redites. Ces repères ne reflètent jamais qu'une image partielle d'un personnage aux multiples facettes, mais, à travers eux, l'accent est mis sur autant de signes particuliers d'une identité indécise et pourtant reconnaissable. Ils jalonnent les différentes étapes d'une ascension sociale retracée dans le désordre, pour en mieux souligner l'inconséquence. Tous ces épisodes sont frappés au coin de la duplicité, à l'exception de l'un d'entre eux — le seul jour « authentique » d'Artemio — parce qu'il a été vécu par un autre : Lorenzo, son fils, le seul reflet de lui-même dont il voudrait conserver la mémoire au milieu de ce miroitement infini (cf. p. 266), dans lequel il nous faut reconnaître à la suite de V. Jankélévitch, la marque de la mauvaise conscience :

[...] cernée de tous côtés par des surfaces réfléchissantes sur lesquelles les problèmes rebondissent, partout les choses lui renvoient sa propre image ; elle voudrait sortir de soi et partout c'est elle-même qu'elle rencontre (6).

La parabole de Quetzalcoatl.

Mais qu'en est-il de l'œuvre elle-même ? Ce passage à l'Autre la soustrait, au contraire, à son apparente clôture. La fin du personnage y prend l'allure du renouveau. « Je me réveille » (p. 13) : le mot d'ouverture est emprunté à l'expression en usage chez les Anciens Mexicains pour saluer le passage dans l'autre monde.

Quand nous mourons / en vérité nous ne mourons pas / mais nous vivons,
nous ressuscitons / nous continuons à vivre, nous nous réveillons / Et nous
sommes plus heureux (7).

De même, la plainte répétée du moribond « ouvrez la fenêtre » assimile les affres de l'étouffement à l'enfer du *Mictlan*, précisément décrit par Fray B. de Sahagún comme « le lieu très obscur sans lumière et sans fenêtre » (8). Ce rapprochement, pour étrange qu'il soit, est moins incongru qu'il n'y paraît. Artemio ne tente-t-il pas, tout au long, de renouer les fils brisés de son existence pour compléter son « autre destin », c'est-à-dire faire coïncider les deux faces de son être ? Une bipartition inscrite dans la physionomie du Mexique contemporain comme dans le dualisme de la cosmogonie nahuatl. C'est dans ce contexte hybride qu'il faut replacer la quête d'identité sous-jacente. Cruz porte le nom du métissage humain et culturel qui a scellé l'histoire de son pays.

L'argument est tiré des *Annales de Cuauhtitlan*. Avec son visage monstrueux réfléchi sur le fermoir du sac à main (embué par son haleine, précise le texte), grimaçant dans sa barbe de deux jours, tordu par la douleur, lové sur lui-même, Artemio est le portrait du Serpent à Plumes. Pour parfaire la ressemblance, Fuentes s'ingénie à lui faire revivre la scène où Quetzalcoatl se contemple dans le « miroir fumant » de Tezcatlipoca (9). Les bases sont jetées d'un parallèle entre Artemio Cruz et son archétype légendaire. L'auteur en tire plus d'un trait de la mise en scène : le côté aérien de la réapparition du héros dans le récit rétrospectif ; le cadre souterrain de sa traversée de l'« inframonde » dans une mine abandonnée ; le caractère insaisissable du personnage. Plus profondément, l'inscription du mythe dans le texte est au centre d'une stratégie narrative dont René C. Jara a dégagé la finalité. Le critique fait un judicieux rapprochement entre l'antique fête du « Feu Nouveau » célébrée par les Aztèques au terme de chaque « ligature d'années » et la réception donnée par Artemio dans le décor somptueux de sa maison de Coyoacan, un soir de Saint-Sylvestre, pour y célébrer justement ses cinquante-deux ans de vie publique. Sans doute aurait-il pu souligner davantage la cruelle ironie de ce rituel de passage, au cours duquel le protagoniste n'a jamais paru aussi vieux et, pour tout dire, aussi près ... de s'éteindre !

Cela dit, il convient d'étendre l'analyse de Jara à l'ensemble des « journées » d'Artemio Cruz, tant est forte chez lui la rage de survivre, comme ne cesse de l'affirmer, en sourdine, l'une des phrases-clés du texte : « J'ai survécu Regina ». La dynamique du récit tend donc à retourner le cours du temps et l'effort de mémoire à reculer — une dernière fois — l'échéance. Aussi donne-t-il lieu à une violente disjonction initiale (« hier tu t'envoleras », p. 18), débouchant sur une sorte de mémoire du futur qui suggère de nouvelles options à prendre. Nous atteignons ici à la troisième instance narrative de l'œuvre et à un niveau de lecture où la subjectivité du héros est devenue accessoire. Artemio, d'individu qu'il était, accède à son tour au rang d'archétype et la Révolution devient cet « acte magique » par lequel le héros, pour reprendre le mot d'Octavio Paz « se retrempe en lui-même, dans son passé et dans sa propre substance pour extraire sa lignée de son intimité et de ses entrailles » (10). Aussi nous semble-t-elle figurer l'axe à partir duquel s'engage cette récurrence qui oppose à la fatalité du mourir, l'exigence du retour. Un retour aux sources, en direction de l'Est, vers la terre natale, sur la côte du Golfe, lieu de passage obligé de la Route de Quetzalcoatl. A mesure que se confirme l'appel, Artemio dépouille son enveloppe charnelle pour intégrer le Grand Tout. Deux scènes-clés, encadrant le récit, opèrent cette œuvre de cosmisation. On y voit le héros transporté d'aise, parcourir la nef d'une église coloniale qui n'est autre que le temple de son corps stigmatisé par la Conquête (p. 47) engagée elle-même sur cette côte d'où il s'élance vers Mexico, en quête de son propre centre :

[...] tu vas être le point de rencontre et la raison de l'ordre universel [...] Tu es, tu seras, tu as été l'univers incarné (p. 399).

Tels sont les termes de l'extase matérielle d'Artemio, quand il garde les yeux fermés sur son rêve ; cependant l'agonie les lui rouvre, en lui renvoyant aussitôt l'image d'une mort qu'il n'a cessé de vivre. Sa trajectoire personnelle semble donc régie par la conjonction des contraires. Sur la voie royale Mexico-Vera Cruz, il véhicule les accidents de l'histoire, ses contradictions et le risque de leur détestable bégaiement. Issu d'un viol, orphelin de naissance, il s'engage dans la voie sans issue du *Labyrinthe de la solitude*, en « fils de la Chingada », devenu « chingón » envers autrui et sur le point de « chingarse » à son tour. Par ailleurs, son insolente réussite doit beaucoup à son sens de la dissimulation. « Lambiscón », il sait flatter les gens en place, « malinchista » (11), il sert par calcul les intérêts étrangers et présente, en somme, tous les symptômes de la schizophrénie nationale. Sa vie privée n'échappe pas à la règle ; on y retrouve l'empreinte de l'archétype. N'aime-t-il pas en Regina, Catalina, Laura et Lilia une seule et même femme en quatre exemplaires, sur le modèle des quatre épouses réservées autrefois à celui qui devait être immolé sur l'autel de Tezcatlipoca ?

Une telle prédétermination finit par réduire le personnage aux proportions du signe, comme en atteste sa tendance à la gesticulation, particulièrement dans les scènes de dialogue. D'où la place accordée dans le texte au jeu de ses pieds et de ses mains, qui trahit de sa part une certaine parenté avec le « Seigneur au Miroir Fumant ». Le seul nom de Cruz, où perce l'appartenance métisse, connote le sacrifice. Tant de jours « mutilés » limitent la survie d'Artemio aux dimensions d'un sursis venu à échéance. Cette mort qui le guette, qu'il a frôlée parfois, avec laquelle il lui est même arrivé de jouer, est devenue patente sur les photos de presse où il pose, un soir de fête, tel une momie flanquée de ses chiens et prête pour le dernier voyage. La fin consacre l'irréversible. En un raccourci habile, l'auteur juxtapose deux images opposées : d'une part, l'enfant exultant de joie sur la montagne, transfiguré, de l'autre, le moribond pantelant sur la table d'opération. Artemio se meurt comme il aurait voulu vivre, à cœur ouvert.

C'est sur ce douloureux spectacle que Fuentes referme la boucle du récit. Une fois dans sa vie, rapportent pour leur part les Informateurs de Sahagún, le Mexicain confessait ses péchés — figurés dans les codex sous forme d'excréments — au prêtre de Tezcatlipoca. Artemio ne faillit pas à la règle. D'autant moins semble-t-il que l'infarctus du mésentère déclenche pour finir une terrible débâcle intestinale. Derrière le simulacre de pénitence se profile donc l'innommable réalité de la faute et de son expiation. Comme Quetzalcoatl, saisi d'une même angoisse, le malheureux ressent l'horreur de sa propre monstruosité, dans une « odeur d'écailles mortes » (p. 257), des contractions comparées aux « anneaux d'un serpent » (p. 279). Tandis que le prêtre oint son corps de Saint-Chrême, la douleur le transperce d'une lame aiguisée, comme autrefois la victime offerte en holocauste sur l'autel du dieu solaire.

Un espace orphique.

Qu'elle soit inspirée du sacrifice aztèque ou qu'elle aboutisse à quelque parodie de la Passion du Christ, la mort d'Artemio Cruz ne nous laisse de lui aucune image définitive. Nous croyons au contraire assister à quelque réédition d'un *sparagmos orphique* tant les femmes qui l'entourent mettent à le dépouiller un acharnement digne des femmes thraces. Pire encore : entre les mains de l'auteur, Artemio devient l'image même de la dispersion. Le déphasage caractéristique du récit inspire une forme d'écriture qui met « obligatoirement en jeu », comme dit Michel Butor, « les trois personnes du verbe » (12). Il nous reste à montrer comment Fuentes, par son usage systématique des pronoms personnels, expose Artemio à une modification qui atteint aussi le lecteur.

A l'évidence, le récit à la première personne exprime l'expérience subjective de Cruz agonisant et jusqu'aux ultimes balbutiements d'une conscience close qui pense au présent mais incline obstinément vers un impossible avenir. La troisième marque la coupure avec le passé révolu. C'est d'elle que relève la narration impersonnelle à vocation biographique. A mi-chemin du paradigme verbal, la deuxième personne, par qui s'énonce le discours de l'Autre, représente, aux dires de l'auteur le subconscient de Cruz :

[...] une espèce de Virgile, qui le guide dans la traversée des douze cercles de son enfer et qui est l'autre face de son miroir, l'autre moitié de l'être d'Artemio Cruz : le « Tu » qui parle au futur (13).

Cette référence virgilienne fonde l'hypothèse selon laquelle le jeu des pronoms instaure dans le récit un espace orphique. En effet, par le truchement de la seconde personne, le lecteur effectue à son tour ce passage de « je » à « il » qui marquait aux yeux de Kafka, l'entrée en littérature. Ainsi, commente M. Blanchot, « ce qui m'arrive n'arrive à personne, est anonyme par le fait que cela me concerne, se répète dans un éparpillement infini » (14). On peut renverser l'analyse. Si, par ma lecture de la fable grecque, je vis par procuration la mort d'Eurydice, en échange selon Butor, « ce que l'on nous raconte, c'est toujours aussi quelqu'un qui se raconte et nous raconte ». Autrement dit, ma lecture opère à terme, le retour de « il » à « je » grâce auquel Eurydice, en moi, revient à la vie.

Au total, donc, l'œuvre parle, mais son message encore incertain s'apparente s'apparence au *dit de la chose freudienne* : « Wo Es war' soll Ich werden ». Là où c'était — traduit Lacan — il m'incombe de venir à être » (15). C'est là, pour Artemio, tout le problème de l'existence et de son échec.

Je ne sais pas... je ne sais pas... si lui c'est moi... si c'est toi qui étais lui... si je suis les trois à la fois... Toi... je te porte en moi et tu vas mourir avec moi [...] les trois... qui ont parlé... Je... je le porterai en moi et il mourra avec moi... seulement... (p. 401).

Il y a toujours un « je ne sais pas » en marge du savoir. En dépit de l'aveu qu'elle contient, la phrase énonce le fragmentaire si caractéristique de l'écriture de ce roman dans un langage qui le transcende, puisque la circularité du discours y vise l'unité. Mais le propre du fragmentaire n'est-il pas justement, comme l'assure M. Blanchot, de « porter un espace de langage à la limite d'où revient l'irrégularité d'un autre espace parlant, non parlant, qui l'efface ou l'interrompt et dont on ne s'approche que par son altérité, marquée par l'effet d'effacement » (16) ? C'est à la faveur de cet échange que se produit le « pas au-delà » de la lecture. Dans l'espace du texte, quelque chose s'accomplit qui ne s'accomplit pas et qui m'aliène. De cet « Autre » qui me hante, je ne partage pas la mort mais le mourir, la perte intransitive, laquelle suscite sa réincarnation en moi qui suis invité à revivre son existence au fil des pages. « « Réconciliation momentanée — note O. Paz — tous les hommes sont cet homme qui est un autre et moi-même. Je est tu et aussi lui, nous et vous, ceci et cela » (17). Pur simulacre peut-être et qui, s'agissant de Cruz, ne laisse d'être problématique, mais où réside l'incontestable pouvoir de fascination de la littérature, lequel repose tout particulièrement ici sur l'effet palimpseste mentionné par Blanchot. Car ce texte, de par la structure ternaire sur laquelle repose le jeu des « voix » narratives — comme dit G. Genette (18) — porte l'empreinte de *La Divine Comédie*. Fuentes n'a-t-il pas indiqué lui-même la nature virgilienne du discours adressé à Cruz ? Mais qui de l'auteur ou de son personnage parle à travers cette seconde personne ? Au regard du lecteur, Artemio Cruz semble être tantôt lui-même, tantôt son double, c'est-à-dire un hybride d'Artemio Cruz et de Carlos Fuentes. Cette dissymétrie est essentielle, déclare Ph. Sollers dans son commentaire de Dante, « elle permet à l'autre de se manifester par rapport au même tout en étant le signe que cet autre, ce même, appartient à un espace qui précède leur conception » (19). Aussi bien, alors que Cruz comme personnage est destiné à disparaître, Fuentes lui-même commence à exister comme auteur, et cela dans un seul et même espace de lecture qui permet l'unification des trois niveaux de discours, sans perdre, pour autant, le bénéfice de leur séparation effective, car l'écriture recoupe chacun d'eux en fragments d'inégale importance : 13 pour la série en « je », 13 pour la série en « tu » et un de moins pour la série en « il ». Nous retrouvons ici, calculé au plus juste, l'effet de dissymétrie, destiné de toute évidence à instaurer la *modification* dont nous parlions plus haut. En somme, la structure d'ensemble, avec ses 38 fragments, semble être le résultat d'une subtile combinaison des 12 cercles de l'Enfer de Dante avec les 13 ciels aztèques. Pour nous en convaincre, encore nous faut-il poursuivre notre traversée de l'écriture dans l'épaisseur du palimpseste.

« Ton cœur est un livre peint » proclame l'un des *Romances des Seigneurs de la Nouvelle Espagne* (20). Le traitement infligé au héros suffirait à montrer que Fuentes a pris à la lettre la métaphore aztèque. Mais en outre, son texte est coulé dans une forme d'expression analogue à celle des anciens codex. Nous n'en voulons pour preuve que son souci de

dater avec précision chacun des épisodes. En dépit d'un souverain mépris de la chronologie. Derrière le désordre apparent se profile toute une symbolique des nombres, dominée par le chiffre 9 réputé maléfique dans les annales de l'Ancien Mexique, dont le récit serait la transcription romanesque. A cet égard, la scène de « roulette russe » (p. 160), placée au centre, prend une valeur exemplaire. Le gros plan sur le revolver, dont chaque tour de barillet recèle une menace de mort, fonctionne comme l'image réduite et singulièrement dégradée de la Révolution, en tant qu'ultime avatar d'une cosmogonie catastrophique héritée de la *Légende des soleils*. Reflet de la précarité de l'instant, le récit procède d'une vaine tentative de remonter le cours du temps, de retrouver l'identité perdue dès l'origine. Un même effort d'anamnèse inspirait la réalisation de ces ouvrages pictographiques qu'il nous faut tenir, à ce titre, pour la source du récit.

Il s'agit là, bien sûr, d'une lointaine parenté plus que d'une filiation directe que, d'ailleurs, la bâtardise de Cruz récuse d'elle-même. Outre l'homonymie criante avec le personnage, attestée par son titre, il est tentant de signaler parmi d'autres manuscrits ayant pu inspirer Fuentes, le *Códice en cruz*. Cette pièce maîtresse de la chronique nahua a pour particularité de retracer sur ses feuillets divisés en quartiers, l'histoire de 3 cycles de 52 années, associés en forme de croix (21). Aux dates près, nous retrouvons dans le roman toute l'économie du symbole, à la lumière duquel Artemio Cruz dépouille sa qualité de personnage pour revêtir une authentique stature de texte.

« Connaisseur de la Région des Morts » comme Tezcatlipoca (22), l'artiste de l'Ancien Mexique était aussi, en sa qualité de *tetezcahuiani*, « celui-qui-tend-le-miroir-aux-autres », habile à leur révéler les secrets de leur cœur et leur vrai visage. Curieuse rencontre des cultures par delà temps et espace, Platon et Aristote ont également comparé le poète à un porteur de miroir. Quoi d'étonnant alors à ce que le roman de Fuentes reflète à son tour la nuit orphique où Artemio, appelé à disparaître, suscite l'apparition de l'invisible ? Le héros ne nous quitte-t-il pas sur un dernier mot qui remet en cause jusqu'à sa propre mort ? Ce « je mourrai » final confirme en réalité l'emprise sur l'ensemble du texte de l'infini du mourir : « vertige — écrit M. Leiris — de rester suspendu en plein milieu d'une crise dont ma disparition m'empêchera à tout jamais de connaître le dénouement ». Certes, mais du seul point de vue du personnage, que nous partageons, il est vrai. Car, à nos yeux de lecteur, l'orphisme du récit est une incitation à viser la quatrième dimension chère à Apollinaire (23). Tout se passe donc comme si Fuentes lui-même nous invitait à écrire, dans les blancs du texte, la partie manquante de son *códice en cruz*. Dans cette perspective, et celle-là seulement, les 12 journées d'Artemio aux Enfers cessent d'être « définitives » pour se trouver projetées dans l'espace céleste d'un treizième jour...

« Lis sur mon front mon nom écrit en signes hiéroglyphiques ». Fuentes semble avoir repris ici cette phrase de Lautréamont, comme

pour la lancer à l'adresse du lecteur. Gageons qu'elle indique le sens caché de la cicatrice d'Artemio Cruz. Sans doute faut-il, en elle, déchiffrer l'identité du Mexique sous rature. Un « signe particulier », élevé par Alfonso Reyes à la catégorie d'inconnue (24) et perçu par nous comme la marque textuelle d'une « *différence* » qui nous propose à la fois, selon J. Derrida : « le mouvement et le mirage de la trace, la trace simultanément tracée et effacée, simultanément vive et morte, vive comme toujours de simuler aussi la vie en son inscription gardée » (25).

C'est à celle-ci qu'Artemio Cruz doit encore d'accéder à l'existence posthume.

Bernard FOUQUES.

Códice en cruz

NOTES

- 1) Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, Fondo de Cultura Económica, México, 1962. Nous renvoyons le lecteur à la traduction française citée en référence, par Robert Marrast, dans l'édition « folio » n° 856, Gallimard, 1977.
- 2) C. Fuentes, *La región mas transparente*, F.C.E., México, 1958.
- 3) M. Blanchot, *Le pas au-delà*, Gallimard, Paris, 1973.
- 4) En espagnol, la « cruz » (pile) opposée à la « cara » (face).
- 5) Nous empruntons l'expression au titre de l'essai de S. Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1969.
- 6) V. Jankélévitch, *La mauvaise conscience*, éd. Aubier-Montaigne, Paris, 1966, p. 19.
- 7) Informantes de Sahagún, *Códice Matritense de la Real Academia*, fol. 195 r., cité par M. León-Portilla in *Los antiguos mexicanos*, F.C.E., México, 1961, p. 28. C'est nous qui traduisons.
- 8) Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las Cosas de Nueva España*, cité par W. Krickeberg, *Mitos y leyendas de los aztecas...* F.C.E., México, 1971, p. 35.
- 9) Sur Tezcatlipoca, le « Seigneur-au-Miroir-Fumant », frère ennemi de Quetzalcóatl, voir en particulier : P. Westheim, *La calavera*, éd. Era, México, 1971 et *Anales de Cuauhtitlan* in *Códice Chimalpopoca*, U.N.A.M., México, 1975.
- 10) O. Paz, *El laberinto de la soledad*, F.C.E., México, 1959, p. 133. C'est nous qui traduisons.
- 11) Pour une explication du mot **chingón**, cf. la note p. 184 de l'éd. « folio », inspirée des remarques formulées par O. Paz dans *El laberinto de la soledad*. Le **lambiscón** est une variété mexicaine de « lèche-bottes » et le **malinchista**, l'héritier de **La Malinche**, maîtresse indigène de Cortez, accusée (à tort) d'avoir trahi son peuple.
- 12) Cf. « L'usage des pronoms personnels dans le roman » in M. Butor, *Essais sur le roman*, « Idées », n° 188, Gallimard, Paris, 1969.
- 13) Cité par E. Carballo, in *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, Empresas Ed. S.A., México, 1963, p. 440.
- 14) M. Blanchot, *L'espace littéraire*, « Idées », n° 155, Gallimard, Paris, 1973, p. 27. Jankélévitch confirme ce point de vue qui accorde à la troisième personne une conscience « posthume » in *La mort*, Flammarion, Paris, 1966, p. 184.
- 15) Cf. « La chose freudienne », in J. Lacan, *Écrits I*, Points n° 5, Ed. du Seuil, Paris, 1971.
- 16) M. Blanchot, *Le pas au-delà*, op. cit., p. 72.
- 17) O. Paz, *El arco y la lira*, F.C.E., México, 1970, p. 181. C'est nous qui traduisons.
- 18) Cf. G. Genette, *Figures III*, Ed. du Seuil, Paris, 1972. Du même auteur on pourra consulter aussi, avec profit, *Palimpsestes*, « La littérature au second degré », Seuil, 1982.
- 19) « Dante et la traversée de l'écriture » in Ph. Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites*, « Points », n° 24, p. 33.
- 20) In *Romances de los Señores de la Nueva España*, fol. 19 r., cit. par M. León-Portilla in *Los antiguos mexicanos*, op. cit., p. 179.
- 21) Cf. *Códice en Cruz*, éd. Ch. E. Dibble, México, 1942, décrit par M. León-Portilla in *Los antiguos mexicanos*, op. cit., p. 59 et 67.
- 22) Cf. Informantes de Sahagún, *Códice Matritense de la Real Academia*, vol. VIII, fol. 118 r., cit. par M. León-Portilla, op. cit., p. 126.
- 23) G. Apollinaire, *Les peintres cubistes*, prés. L.C. Breunig et J.-C. Chevalier, éd. Hermann, Paris, 1965, intr. p. 9-36.
- 24) A. Reyes, *La X en la frente*, éd. Porrúa y Obregón, México, 1952.
- 25) « La différence » in J. Derrida, *Marges de la philosophie*, Ed. de Minuit, Paris, 1972, p. 25.