

La rhétorique de l'identité dans *La región más transparente*

Florence Olivier

Citer ce document / Cite this document :

Olivier Florence. La rhétorique de l'identité dans *La región más transparente*. In: América : Cahiers du CRICCAL, n°22, 1999. Écrire le Mexique. pp. 113-128;

doi : <https://doi.org/10.3406/ameri.1999.1413>

https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1999_num_22_1_1413

Fichier pdf généré le 16/04/2018

La rhétorique de l'identité dans *La región más transparente*

*No cualquiera es Ixca Cienfuegos*¹

En 1968, parmi les héritages culturels dont se réclamait la toute jeune gauche universitaire de México, *La región más transparente*, publiée dix ans plus tôt par un romancier d'à peine trente ans, faisait pendant aux textes de Lénine, rapporte avec une tendre ironie Paco Ignacio Taibo II dans 68, sa chronique et témoignage sentimental du mouvement étudiant :

Carlos Fuentes nos había sorprendido con *La región más transparente*. Frente a las lecturas descontextuadas de Lenin, ahí estaba la versión científica de cómo se había fraguado la nueva gran burguesía mexicana, hija del matrimonio perverso de los generales sonorenses con las hijas mochas de la oligarquía de porfiristas o de los tenderos gachupines. Fuentes era la prueba de que la novela era también la historia. El D. F. sólo podía ser visto desde las alturas del puente de Nonoalco. La literatura era realidad real.²

Lue et appréciée, à en croire Taibo, comme un texte d'histoire sociale, contemporaine et, avant tout, mexicaine, *La región más transparente*, ce Mexique écrit, séduisait donc cette génération par sa valeur référentielle, sa portée réaliste, mais non moins — vu l'ironie du propos — par sa nature romanesque, par ce bonheur de la coïncidence imaginaire entre roman et histoire. Et on ne saurait douter, sur la foi des adjectifs emphatiquement moraux du résumé que fait Taibo de cette lecture soixante-huitarde, que l'exaltation critique du roman du « jeune homme en colère » de 1958 emportait l'adhésion des jeunes gens en colère de 1968. A dix ans d'intervalle, le romancier et les étudiants n'avaient-ils pas, dans des champs très différents, celui — individuel — de la création littéraire, celui — collectif — de l'action politique, tenté d'êtreindre le « Mexique », l'abstraction de la nation ou celle de la patrie, en affirmant leur appartenance critique à l'une ou à l'autre, en s'y donnant rôle et place ?

1. Julio Cortázar, « Carta a Carlos Fuentes » in *Carlos Fuentes. Premio Miguel de Cervantes 1987*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1998, p. 9-13, p. 12 *no cualquiera es Ixca Cienfuegos, no cualquiera puede concentrar en unas páginas la tremenda fuerza que son los destinos de Zamacona, de Rodrigo Pola y de Robles.*

2. Paco Ignacio Taibo II, 68, México, Planeta, 1991, 116 p., p. 17.

« Patrie » est bien le terme politique que choisit Taibo pour désigner le pays perçu dans sa « réalité réelle » par des acteurs politiques l'ayant enfin rencontré dans leur lutte contre le pouvoir : *El 68 nos dio ese combustible de resistencia y terquedad que marcó al conjunto del movimiento, nos dio un sentido del lugar, una noción de patria óseamente encarnada.*¹ Si le mouvement étudiant de 1968 est ainsi défini *a posteriori* par Paco Ignacio Taibo II comme une geste d'appartenance, le geste d'écriture de *La región más transparente*, dont l'objet est de nommer le Mexique en en rassemblant symboliquement les membres épars dans la fiction, fut suffisamment résolu et reconnu comme tel par la communauté intellectuelle nationale et internationale pour qu'au-delà des polémiques que suscita le roman à sa publication, son auteur apparaisse désormais comme le romancier mexicain. Quelque trente ans plus tard, le critique Christopher Domínguez Michael joue de la rhétorique exclamative pour le déplorer ironiquement dans son *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX* :

La verdadera historia de Carlos Fuentes comienza con *La región más transparente*. Nacían, como siameses, el genio y la figura, el autor y la obra [...] Fuentes peleaba, con una capacidad de combate nunca antes vista, en la arena iluminada del nacionalismo cultural. Su victoria es inolvidable. Dueño de todos los recursos artísticos, ahíto de audacia, brillante hasta enceguecer, Fuentes fundaba la profesión de la novela. Desde entonces, hélas !, México tiene a su novelista.²

L'évidence du lien symbolique d'appartenance du romancier à la nation — et vice-versa — instauré par *La región más transparente*, s'imposait dès 1958 à un lecteur aussi étranger que privilégié : Julio Cortázar, qui l'évoque ainsi dans une lettre adressée à Carlos Fuentes :

Pero, Carlos, salvo para los que conocen como usted su México, todo el comienzo del libro con sus entrecruzamientos, sus flash-backs, sus asomos de personajes... provocan (*sic*) no poca fatiga y exigen (*sic*) una cierta abnegación del lector para salir finalmente adelante.³

On retiendra ici du commentaire de Julio Cortázar non point tant une remarque sur la difficulté de lecture du texte, due à un maniement particulier de techniques narratives, que le reproche portant sur la soustraction partielle à la compréhension du lecteur de l'objet de la représentation, sorte d'objet du désir inutilement obscurci. L'appréciation critique du romancier argentin jette indirectement un éclairage sur la nature romanesque de *La región más transparente*. En effet, si cette dialectique

1. Paco Ignacio Taibo II, *Ibid*, p. 114.

2. Christopher Domínguez Michael, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX, tomo II*, México, FCE, Letras mexicanas, 1991, 1392 p, p. 15-16.

3. Cortázar, *op.cit.* p. 10-11.

entre l'exposition et l'obscurcissement de l'objet de la représentation n'est pas spécifique de l'écriture de Carlos Fuentes, dans la mesure où elle relève, dans la littérature contemporaine, des alliances entre le propos baroque et les modes narratifs du roman, elle n'en apparaît pas moins, dans le cas de *La región más transparente*, comme l'une des traces lisibles de l'extrême tension qui préside à cet autre rapport dialectique entre l'objet de la représentation et l'écriture romanesque en tant qu'objet dont ce roman est le produit ou, si l'on veut, l'ouvrage. Le propos baroque qui obscurcit l'objet de la représentation pour l'éclairer autrement, par le détour de l'écriture comme deuxième objet de la représentation ou ombre du premier, serait affaibli dans la mesure où l'économie du clair-obscur pécherait ici par excès du côté de l'écriture, lui offrant parfois le premier rôle, faisant d'elle l'objet d'une représentation trop spectaculaire parce que trop éclairée et trop peu éclairante. C'est ce déséquilibre que Julio Cortázar pointe dans sa lettre lorsqu'il compare l'*Ulysse* de Joyce à *La región más transparente* et souligne que les deux romans ne lui semblent pas poursuivre les mêmes fins, le second étant plus « social » et donc moins nécessiteux de ruptures formelles éblouissantes que le premier. On peut donc interpréter ce déséquilibre comme l'échec relatif de la tentative de résolution dans le texte d'une autre tension, celle que la position de l'écrivain — sa nécessité et sa volonté d'identifier le Mexique et de le nommer en un roman à la fois « social » et expérimental ; d'inscrire son identité d'auteur dans cet acte de double engagement — lui fait entretenir avec son objet duel : « l'écriture du Mexique ». Pour le dire en d'autres termes, l'économie de la représentation serait altérée parce que la relation entre le sujet : « Je » et son prédicat : « écris le Mexique » relève au moins autant de l'appropriation de l'objet que de son prêt au monde par le sujet. On l'aura compris, et nous ne faisons que renchérir ici sur les propos des autres critiques, « écrire le Mexique » n'était pas, en 1958, une mince gageure pour Carlos Fuentes. Il y allait de la fondation de son œuvre et du fondement de son appartenance au pays. L'acte littéraire avait, pour ainsi dire, valeur identitaire.

L'ampleur du projet de représentation de *La región más transparente* : l'identité du Mexique condensée dans cet emblème ou signifiant majeur qu'est, dans le roman sa capitale ; la variété et l'abondance des moyens et des modes d'expression employés à cet effet attestent textuellement de la véhémence du double désir de l'écrivain : élan — passion-mexicaniste et passion — ambition — littéraire.

D'où l'impression d'une dépense expressive et d'une complexité du texte qui exige en retour de son lecteur une dépense énergétique équivalente. Impression que lecteurs et critiques ont souvent exprimée par des métaphores telles que la colère, la lutte, l'impétuosité et l'audace du

côté de l'écriture ; telle que la fatigue qu'implique le défi à relever du côté de la lecture : *airado novelista mexicano ; capacidad de combate ; Carlos Fuentes, un tropel de caballos desbocados ; con usted hay que tirarse a fondo, devolver golpe por golpe la paliza que nos pega a los lectores con cada página de su libro.*¹

Cette dépense expressive ne laisse pas d'être régulée par une économie qui vise la cohérence et l'efficacité de l'expression. L'abondance et la variété des moyens et des modes d'expression de *La región más transparente* est ainsi ordonnée par l'unicité rhétorique qui les orchestre. Par moyens, on entendra ici aussi bien les diverses natures du « matériel » romanesque que les techniques narratives qui les mettent en place (l'histoire et le récit) : construction d'une intrigue autour de protagonistes ou de groupes de personnages emblématiques des traits distinctifs du pays (récit d'événements) ; mise en jeu et confrontation des discours en usage dans les années cinquante sur le pays, la nation et la mexicanité à travers ces protagonistes, qui discourent beaucoup, mais aussi grâce à des discours qui ne leur sont pas attribuables, librement disposés dans le récit par l'instance narrative (récit de paroles). Du côté des modes d'expression, on situera la dualité du lyrisme narratif ou de la narration lyrique, le code du réalisme symbolique et les effets de ton duel que produisent les écarts internes propres à ces dualités modales : ironie et sérieux, voire solennité, ou humour et pathétique. Ecart mis en place et souligné par le double jeu du récit, s'adonnant à l'auto-référence de façon plus ou moins appuyée selon qu'elle est plus ou moins indiquée ou indexée dans l'histoire.

Ce qui fait la force non moins que les faiblesses — l'art, qu'on l'apprécie ou non — de cet exercice de maîtrise qu'est *La región más transparente*, c'est cette unicité rhétorique paradoxalement assise sur le principe de la dualité formelle qui régit, comme on va tenter de le montrer, tous les aspects de la production romanesque. La tension entre l'écrivain et son objet duel — Mexique et écriture — représentée dans le texte par le rapport dialectique entre les deux termes de cet objet s'y exprimerait ainsi, le travaillant et s'y donnant à voir tout à la fois.

Le Mexique, nation, patrie et premier objet de la représentation, est lui-même conçu dans le roman comme une entité complexe dont tous les traits d'identité : sociaux, économiques, politiques, historiques, culturels et même moraux sont animés de contradictions dialectiques dont l'indispensable dynamique est souvent suspendue en un arrêt mortifère. Ainsi le Mexique des puissants et des riches s'oppose-t-il à celui des opprimés et

1. Dans l'ordre : Robert G. Mead, « Carlos Fuentes, airado novelista mexicano », in *Hispania*, no 2, 1967, p. 231-232 ; Domínguez Michael, *op.cit.*, p.16 ; Elena Poniatowska, titre de « Entrevista a Carlos Fuentes » in *Novedades*, no 473, 1958. p.2 ; Cortázar, *op.cit.* p.10.

des pauvres — le centre vide de cette paire contradictoire, centre qu'il reste à occuper ou à dynamiser, (par l'écriture aussi : *Y en el centro vacío mi corazón que delira*¹) se trouvant dans les forces contradictoires des classes moyennes ; le Mexique des poètes à celui des financiers ; le Mexique des pères à celui des fils ; le Mexique précolombien au Mexique d'après la conquête ; le Mexique de la Révolution au Mexique de la Révolution trahie ; *etc.*

Le discours romanesque de *La región más transparente*, qui marque en ce sens le désir d'engagement de son auteur face à la nation, formule de toute évidence le vœu non seulement de montrer ces contradictions mais aussi de leur restituer symboliquement, dans cette réalité autre qu'est le texte, leur impulsion dynamique lorsque celle-ci est défaillante. On peut en lire l'une des formulations dans la scène de la première conversation, sur la société de la post-Révolution, entre Manuel Zamacona et Federico Robles — le poète et le financier ; le père et le fils ignorants de leur lien :

— No, licenciado, no acepto su explicación [...] Esa nueva plutocracia no ha tenido su germen en el trabajo, sino en el aprovechamiento de su situación política para crear negocios prósperos ; y su temprana creación frustró, desde arriba, lo más puro de la Revolución. [...]

— Habla usted como un irresponsable. Veo que no nos entendemos, amigo Zamacona.

— Y sin embargo, es tan necesario que nos entendamos, licenciado Robles.²

Le cours ultérieur de l'intrigue fera symboliquement de la mort christique du fils l'ultime instrument de la rédemption du père égaré. Mais on y reviendra.

Il ne s'agit pas ici d'établir la liste de ces contradictions, largement recensées et étudiées ailleurs, mais de s'interroger sur la rhétorique rectrice de leurs moyens et modes d'expression fondée sur un jeu de correspondances symboliques à double détente puisqu'il prétend signifier, sérieusement et ironiquement, la vérité du Mexique et celle du roman lui-même.

Le lyrisme narratif ou narration lyrique qui régit l'écriture du Mexique de *La región más transparente* est l'une des premières dualités formelles à apparaître et à se voir soulignée par une rupture de mode expressif dès les premières phrases du texte :

Mi nombre es Ixca Cienfuegos. Nací y vivo en México D.F. Esto no es grave. En México no hay tragedia : todo se vuelve afrenta. Afrenta esta sangre que me punza como filo de maguey.³

1. Carlos Fuentes, *La región más transparente*, Madrid, ed. Cátedra, 1982, 565 p.

2. *Ibid*, p. 397.

3. *Ibid*, p. 143.

En quelques phrases, l'écriture passe d'un apparent minimalisme de l'expression au déploiement progressif du lyrisme, de la neutralité du ton à la dérision puis au pathétique ; dans le même temps, articulé à ce premier changement de mode, se produit le basculement d'un code apparemment réaliste à un code symbolique à travers l'usage de la métaphore et de la comparaison métonymique (sang métis pour blessure et douleur ; blessure pour instrument de la blessure), qui inscrit ainsi dans le présent historique la culture précolombienne et le motif symbolique, central dans le roman, du sacrifice ou de l'auto-sacrifice régulateur du monde. On voit ici que les dualités formelles ne sont pas autonomes mais enlacées, tissant le texte à la façon d'un brocart.

Si ces diverses ruptures modales se produisent — agissent et se montrent — au sein d'un fragment aussi bref, puis tout au long du poème en prose, attribué à la voix d'Ixca Cienfuegos, qui fait l'ouverture du roman, l'effet de rupture se répète à un niveau macro-textuel, en un procédé de décrochement, à la fin de cette ouverture. Le récit passe alors d'un discours qui arbore les attributs du lyrisme — dont la véhémence favorisée par le rythme d'un phrasé qui va s'amplifiant pour diminuer abruptement à la fin du morceau et la condensation ou vélocité sémantique que permet l'abondance des figures rhétoriques — à une scène narrative qui fait apparaître une prostituée. La rupture modale fonctionne ainsi à la fois comme l'un des éléments rythmiques des dualités formelles du roman et comme leur figure d'auto-soulignement dans la mesure où ce temps d'arrêt permet d'en mettre les termes en évidence en les disposant nettement à son entour. Cette mise en scène des dualités formelles constitue, on le verra, l'un des ressorts de l'ironie dans le roman.

La rupture entre l'ouverture et le fragment narratif intitulé « Gladys García » souligne donc la tension entre le poème en prose et le reste du récit, plus « narratif », grâce au passage d'une voix poétique identifiable dans la fiction à une instance narrative anonyme. Une rupture similaire mais non pas identique intervient dans le récit à la fin du roman, entre une scène narrative beaucoup plus symbolique que la première — car y est contée et mise en scène la conversion d'Ixca Cienfuegos de personnage de l'histoire en voix du roman, soit le passage d'un mode narratif lyrique à un mode lyrico-narratif — et l'épilogue intitulé « la región más transparente del aire ».

De fait, tout au long du roman, la visée illustratrice de l'histoire racontée se veut mise en tension, altérée, complétée, magnifiée par sa teneur et sa portée lyriques. Car le lyrisme est partout disséminé dans ce récit, fondu dans le discours narratif, et ne tient pas aux seuls fragments qu'on identifie de prime abord comme lyriques, ouvrant et fermant le roman ou scandant sa partie centrale. Pour s'en convaincre, il n'est que de

lire la description de l'avenue Bucareli à l'aube dans la première scène narrative — où en est-on de la focalisation interne sur la prostituée Gladys García ? :

La luz del más tenue de los cirios fúnebres. Del Caballito a los Doctores arrancaba un ataúd de asfalto, triste como una mano tendida. Sólo la resurrección daría sangre y pálpitos a este collar. Pero ya bajo el sol, ¿vivía ?¹

Seymour Menton, situant l'ouverture de *La región más transparente* dans une série d'ouvertures de romans latino-américains à thèmes nationaux, estime qu'elle annonce le sens de l'ensemble du roman à la façon d'une ouverture musicale². Steven Boldy affirme avec plus de précision : *Este poema nos permite entrever los mecanismos retóricos de La región más transparente, sobre todo las figuras de escisión, separación, dualidad, oximorón.*³ En effet la fonction esthétique de l'ouverture du roman est plurielle, elle affiche et fonde d'emblée, à la manière d'un « art poétique romanesque », à la fois l'objet de la représentation et les modes d'expression qui le constitueront textuellement au long de l'œuvre. Modes d'expression rhétoriques au regard desquels les modes narratifs seront des flexions, comme on le dit dans une conjugaison ou une déclinaison des personnes verbales et des cas, accomplies grâce à ces désinences que sont leur agencement dans le récit, leur teneur dramatique ou leur tessiture lyrique. L'oxymore est la figure principale de l'ouverture (*mi parálisis desenfrenada, lépero cortés, ladino ingenuo*⁴), où elle connaît déjà de nombreuses flexions sous la forme d'expressions contradictoires et fusionnelles du sacré et du profane, du sublime et du dégradé, du précolombien et du contemporain, permettant ainsi la mise en place d'une syntaxe de la dualité (pour exemple de flexion de l'oxymore : *muerto en la guerra florida, en la riña de cantina*⁵). On en retrouve le principe syntaxique dans l'ensemble du roman à dominante narrative dans les procédés de juxtaposition de scènes ou de discours contradictoires ou, dans une même scène, de personnages opposés par quelque trait : social, idéologique, politique, etc. Ainsi de Gladys García contemplant les mondains depuis le trottoir dans le fragment dont son nom fait le titre ; de l'opposition du jour et de la nuit, de la diversion et du travail, envers et endroit d'une même classe sociale, au début de « El lugar del ombligo de la luna », entre la scène de la soirée chez Bobó Gutiérrez et celle où

1. *Ibid.*, p. 148.

2. Cf. Seymour Menton, « La obertura nacional : Asturias, Gallegos, Mallea, Dos Passos, Yáñez, Fuentes y Sarduy », in *Revista Iberoamericana*, no 130-133, 1995, p. 151-166.

3. Steven Boldy, *Memoria mexicana*, Mexico, Taurus, 1998, 112 p., p. 51.

4. Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 143.

5. *Ibid.*, p. 145.

Federico Robles traite l'affaire Librado Ibarra ; de la discussion entre Manuel Zamacona et Federico Robles dans « L'águila siendo animal ».

Les dualités modales de l'expression dans *La región más transparente* : narration lyrique, réalisme symbolique, et leurs effets de ton : pathétique, sérieux et ironie, relèvent aussi du principe de l'oxymore, en l'occurrence sous son aspect sémantique plus que syntaxique. On a vu que les dualités formelles de l'ouverture sont enlacées et non pas autonomes. Or, si le poème en prose est régi par l'oxymore, celui-ci y est étroitement associé à la métaphore et à la métonymie qui, dans leurs entrelacs, anticipent sur les usages, dans le reste du roman, du code symbolique qui dialogue avec le code réaliste, le subvertissant pour en amplifier, en faire résonner le sens, ou le mettre ironiquement en porte-à-faux. Dans l'ensemble du livre, le jeu des déplacements métaphoriques et métonymiques opérera tant sur le référent spatial : Mexico rassemblant en son sein tout le ou les « Mexique », que sur les référents historiques : le début des années cinquante renfermant toutes les séquelles des espoirs révolutionnaires déçus, la Révolution ressuscitant tous les événements historiques en souffrance, la temporalité historique elle-même étant hantée par la temporalité autre du mythe, conçue et maniée dans la fiction comme la superbe, dérisoire et vive dépouille du passé préhispanique refoulé ou nié depuis la Conquête. La figuration elle-même fait l'objet d'un redoublement : si Mexico est, pour partie, le signifiant du Mexique (sa synecdoque plus que sa métaphore), Ixca Cienfuegos est le signifiant de Mexico (sa métonymie en tant qu'habitant de Mexico ; sa métaphore en tant qu'être multiforme et passe-partout). Un signifiant mutant comme personnage dans l'univers de la fiction ou diégèse, alternatif dans ses fonctions tour à tour ou simultanément lyrico-narratives et diégétiques. Ce tout dernier trait permet un dédoublement de sa valeur symbolique qui porte à la fois sur la fable elle-même et sur son écriture.

Le personnage apparaît dans l'ouverture et l'épilogue en prose poétique pour aussitôt voir dispersée son identité diégétique et s'éclipser dans sa voix en devenir polyphonique : « JE est, sommes, sont les autres », comme le dispose le jeu des pronoms personnels et des adjectifs ou pronoms possessifs. Dans le reste du récit romanesque, Ixca devient, grâce à un déplacement métonymique répondant au code duel du réalisme symbolique, héros-comparses-témoin sans pourtant cesser d'avoir partie liée avec non plus la voix narrative mais, en amont de celle-ci, les diverses catégories du récit.

Protéiforme sous ses traits diégétiques, Ixca Cienfuegos est pourvu des attributs contradictoires de la mexicanité métisse telle que l'élabore le roman : depuis son nom au sème igné répété en nahuatl et en espagnol et

par-là même contredit ou « entre-dit » jusqu'à son physique où transparaissent successivement les traits de l'Indien et ceux de l'Espagnol.

Sa nature métaphorique s'allie aux restes ou réemplois du réalisme romanesque pour motiver dans l'histoire les procédés qui, présidant, on l'a vu, à l'ordre du récit, consistent en la juxtaposition d'éléments contradictoires à des fins de contraste et de conciliation. La figure d'Ixca Cienfuegos motive plutôt arbitrairement et partiellement dans l'histoire ces procédés de juxtaposition et de fragmentation dont le récit dispose très arbitrairement dans son ensemble : ainsi, la fragmentation interne du long chapitre d'exposition intitulé « El lugar del ombligo de la luna » n'est pas systématiquement associée dans l'histoire aux déplacements ou passages du protagoniste alors que ces derniers — effectifs ou virtuels — coïncident en grande partie avec les ruptures spatiales, temporelles et d'actions de l'intrigue qui organisent la fragmentation en chapitres des trois parties du roman. Ses déambulations dans la ville — motif traditionnel du roman réaliste — de Mixcoac à la rue de Rosales, de Niño Perdido aux Lomas, de Reforma au Zócalo ; des quartiers périphériques aux quartiers du centre ; des quartiers populaires aux quartiers de classes moyennes et jusqu'aux lieux de la nouvelle bourgeoisie ; des *cantinas* populaires aux bars à la mode et aux cafés *rascuaches*, permettent l'établissement d'une géographie urbaine très sociologique. Et ce, d'autant plus qu'elles coïncident avec celles qui lui font traverser toutes les classes sociales, dialoguer avec les puissants, les parasites, les intellectuels, les bernés et les opprimés de la société post-révolutionnaire. L'altération du code réaliste, soit le défaut de vraisemblance qu'implique pareille mobilité sociale, indispensable à la logique symbolique de l'histoire et à la syntaxe du récit — Ixca Cienfuegos a mystérieusement ses entrées partout ou presque dans l'histoire ; il fait la navette entre les uns et les autres et est souvent la navette du récit — se voit ironiquement soulignée dans le roman sur le fil de la dualité du réalisme symbolique. Il apparaît ainsi comme un intrus tant aux membres des cercles mondains qu'aux jeunes gens du peuple, suscitant la suspicion et la méfiance des premiers, éveillant la défiance et la rancœur chez les seconds :

- ¿ Ya descubrieron a qué contrabando se dedica el señor de Cienfuegos ?
- murmuró Bobó,
- Ese es puro apretado [...]
- N'hombre, jala parejo.
- Puro apretado. Que si te va bien, que si te va mal ; luego luego a tenerle compasión a uno.¹

1. *Ibid*, p. 429 et p. 313-314.

Ces renvois ironiques des motifs de l'histoire aux motifs syntaxiques de l'ordre du récit et à leurs effets de sens, à travers la figure d'Ixca Cienfuegos circulant à leur jonction ou à leur frontière — de même que dans l'histoire il ne cesse de circuler dans la ville — font ressortir, la déniaut et la revendiquant, la souveraineté de la fiction, soit l'arbitraire que le code symbolique impose au réalisme. Ainsi, l'ironie — arme à double tranchant, comme on le sait ; à double face, comme on le sait moins — à la fois produite par la mise en scène de l'écart interne au code réaliste symbolique et productrice de cette mise en scène, prétend étayer le sens de l'œuvre, le sérieux de son propos, tout en déjouant la solennité du didactisme réaliste ou symbolique. La mise en relief de cet écart provient en effet du soulignement de l'écart entre les diverses catégories du récit et leurs figurations dans l'histoire à travers le personnage d'Ixca Cienfuegos. Il y a là deux effets d'ironie et un seul ressort double, lequel se fonde sur le dédoublement métaphorique, proprement rhétorique, de ce protagoniste. En effet, du récit à l'histoire, le personnage — ou la métaphore ? — bascule, glisse, passe par contiguïté d'un rôle métaphorique à un autre, de métaphore-personnage de México à métaphore-personnage du récit de *La región más transparente*. S'entrecroisent ainsi par un glissement métonymique les deux valeurs métaphoriques/métonymiques d'Ixca Cienfuegos — rendons-lui, de grâce, son nom.

Si le protagoniste assure la figuration partielle de l'ordre du récit, il sert également la condensation de toutes les fonctions actantielles dans la mesure où il en est le degré zéro et le point focal, à la fois destinataire et bénéficiaire — floué — des actions dans l'intrigue, sacrificateur et sacrifié, agent et patient, assistant mais — exception — jamais opposant de Teódula Moctezuma, la grande prêtresse-mère. Il sert ainsi la cause de la fable romanesque qui, pour ses fins d'enseignement, s'arroge le droit de disposer les bouleversements des destins des personnages, bouleversements quasiment arbitraires sur le versant réaliste de l'histoire, nécessaires sur celui de sa logique symbolique. Ainsi, les revers de fortune de Federico Robles et de Norma Larragoiti ; la rédemption de l'un et, indirectement, le sacrifice de l'autre ; la dérisoire amélioration du sort de Rodrigo Pola sont-ils dûs à l'intervention, aux **intrigues** d'Ixca Cienfuegos, redresseur et causeur de torts qui redistribue symboliquement les rôles sociaux et la valeur morale et historique des uns et des autres et dévoile de la sorte la dynamique potentielle et souhaitable — la fable a sa morale — des forces sociales, historiques, morales de la nation post-révolutionnaire des années cinquante. Dans ses fonctions actantielles, le personnage est donc aussi un indice ironique, en l'occurrence celui de la construction de l'intrigue ou récit d'événements de *La región más transparente*, laquelle fonctionne sur le mode de l'ironie romanesque, qui se veut aussi sérieuse que l'ironie

tragique. Car il s'agit, comme on l'a déjà signalé, de restituer symboliquement leur dynamisme aux contradictions figées du Mexique. Là encore sont soulignées la double nature et la double fonction métaphorique du protagoniste. En effet, si les événements de ce dénouement partiel qu'est, vers la fin de la deuxième partie du roman, le chapitre intitulé « Calavera del quince » ne lui sont pas directement imputables, leur sens est éclairé par la logique symbolique du sacrifice dont le personnage est l'emblème.

Variation narrative de la tradition populaire mexicaine des *calaveras* ou élégies burlesques du jour des morts, le chapitre accomplit la fusion symbolique entre fête des morts et fête nationale en une succession d'assassinats ou d'accidents qui ont tous lieu le quinze septembre. Sur le versant réaliste de l'histoire la multiplication des morts peut sembler excessive et donc arbitraire : ce sont là autant de « morts absurdes ». Sur son versant symbolique, les défunts paient pour les violences morales, sociales et politiques du Mexique post-révolutionnaire dont ils sont les complices, les victimes et les rédempteurs malgré eux, bien que l'accent soit mis pour chacun sur l'un ou l'autre de ces rôles : Jorge Morales et Gabriel (le sort de celui-ci illustrant la phrase : *muerto en la guerra florida, en la riña de cantina*) sont davantage victimes et sacrifiés ; Norma Larragoiti, complice et sacrifiée, se consumant avec ses bijoux dans son avarice tandis que Teódula Moctezuma ajoute au tribut en jetant ses bijoux au feu ; Manuel Zamacona, sacrifié, littéralement pris au mot du discours christique qu'il a tenu la veille à Robles et Cienfuegos et ce, malgré son refus d'incarner ce verbe qu'il ne renie pourtant pas : *No tengo el valor de morir por lo que digo. Eso es todo. Y para qué seguir si no lo tengo ?*¹. On voit toute l'ironie à l'œuvre dans ce point culminant de la fable ou parabole. Celui qui est épargné dans cette histoire, celui qui fait l'objet de la Rédemption, c'est l'auteur emblématique des violences du Mexique post-révolutionnaire : Federico Robles moralement pris au piège de la trahison de son origine sociale, historique, amoureuse. Ainsi sauvé par la grâce du fils et remis à une place plus juste par l'œuvre d'Ixca Cienfuegos, ce dieu naguère tout-puissant et enfin déchu connaîtra un destin plus moral. En sa personne emblématique, la fable rachète symboliquement les erreurs de la nation de la post-Révolution. Sur le plan symbolique, les morts du quinze septembre sont donc déposés sur l'autel de la patrie. Sur un plan méta-fictionnel ou auto-référentiel, celui du récit discourant implicitement sur l'ironie romanesque que lui procure l'écart interne au réalisme symbolique souligné par les effets de sens induits par ses propres

1. *Ibid*, p. 485.

fragmentations — ici sans le ressort métaphorique d'Ixca Cienfuegos —, la mise à mort d'un bon nombre de « héros » de l'histoire reprend en une inversion ironique la plainte lyrique et sa flexion ou variante diégétique qui portent sur le destin des héros de l'histoire mexicaine ou sur la nature même de leur héroïsme. *Tus héroes no regresarán a ayudarte*¹, est-il en effet affirmé dans l'ouverture, assertion qu'illustrent dans l'histoire les exécutions des révolutionnaires Gervasio Pola, héros et traître, et Froylán Reyero ; l'exécution un quinze septembre, sous couvert de *ley de fuga*, du syndicaliste Feliciano Sánchez.

Mais plus que d'événements, le récit de *La región más transparente* est constitué de discours, (récit de paroles). Pour ce mode-là, le personnage d'Ixca Cienfuegos se voit chargé de la figuration partielle de l'instance narrative, plus encore qu'il n'est figure et ressort diégétique partiel de la progression d'une intrigue à la saveur très balzacienne² relevée du piment mythique et précolombien de la fable sacrificielle. Sa nature de métaphore-personnage en fait donc un médium au double sens du terme : relais de l'instance narrative qui distribue les discours du côté du récit et, du côté de l'histoire, devin et habile interlocuteur des autres personnages. Sa présence, voire sa simple proximité, auprès de tel ou tel autre protagoniste suscite ainsi récits de vie, confidences, aveux, discours ou débats de teneurs variées : philosophique, esthétique, politique, historique, morale et sentimentale dans des fragments autonomes parfois (« Pimpinela de Ovando », « Mercedes Zamacona ») ou des scènes où le monologue — de l'autre — tend à supplanter le dialogue et le monologue intérieur, souvent empreint de lyrisme, le monologue extérieur.

L'ordre temporel du récit est ainsi en partie régi par les apparitions et interventions d'Ixca Cienfuegos puisque les récits, discours et souvenirs motivés par ce personnage (récits d'événements dans les récits de paroles, sans que ces derniers deviennent vraiment des récits seconds contés par des personnages devenant narrateurs) ménagent des analepses qui font apparaître le passé des uns et des autres ou celui de leurs parents, soit leurs origines familiales et sociales et leurs formations idéologiques et intellectuelles, inscrivant leurs histoires dans l'Histoire ou plutôt dans la fresque historique que le récit compose et propose — celle de la Révolution et de ses suites, essentiellement. Les coups de force, les grands retournements de l'épopée révolutionnaire sont traités dans le roman comme des retours du passé refoulé : des scènes s'illuminent, des coulisses sont dévoilées dans la mémoire des protagonistes ou resurgissent au lieu où

1. *Ibid*, p. 146.

2. Cf. Steven Boldy, *op. cit.* p. 44-45.

cette mémoire leur fait défaut, parfois en lieu et place de cette mémoire, lorsqu'il y eut mensonge, ambiguïté ou reniement. Il va sans dire que, dans le système de représentation par paires contradictoires, ces pans du passé sont emblématiques des contradictions de la Révolution telles que le discours historique, résistant aux versions successives données par les tendances conservatrices du pouvoir de la Révolution institutionnalisée, les a établies, voire schématisées. Non seulement l'histoire de Gervasio Pola s'oppose donc à celle de la prime jeunesse et des premières années de l'âge adulte de Federico Robles mais, de surcroît, chacune de ces histoires présente en son sein les affrontements entre révolutionnaires plus ou moins purs, plus ou moins impurs, aux grands moments de trahison des idéaux : ainsi des partisans de Zapata face à ceux de Huerta dans l'histoire de Gervasio Pola, dont la fin est tragiquement ironique ; des troupes de Villa combattant celles d'Obregón durant la légendaire bataille de Celaya. C'est sans nul doute pour traiter de l'Histoire que, dans *La región más transparente*, le symbolique s'assujettit le plus aux fins du réalisme, que le discours narratif est le plus sous l'emprise du sérieux didactique et d'un lyrisme quasiment solennel l'emportant sur l'ironie.

Le personnage d'Ixca Cienfuegos, passe-partout, ouvreur de consciences, confesseurs des mobiles secrets des uns et des autres, favorise ainsi la confrontation dans le récit entre l'implicite et l'explicite, les dires et les non-dires historiques et politiques du Mexique. Ainsi le discours du roman prétend-il mettre en porte-à-faux les vérités et les certitudes, les justifications idéologiques ou intimes, les versions historiques de la Révolution et de la société mexicaine des années cinquante dont les autres personnages sont les porte-parole et les emblèmes. C'est sur ce fond de morcellement, de fragmentation, d'éclatement des discours sur le Mexique que le roman recompose un discours qui a vocation de vérité ou de « véritable histoire de la conquête de la vérité du Mexique » telle qu'il la met en scène.

Mutatis mutandis, Ixca Cienfuegos tient, pour le discours des autres personnages, membres centrifuges du discours sur le Mexique, un rôle comparable à celui du *diablo cojuelo* dans le roman baroque de Luis Vélez de Guevara qui porte ce titre. *Diablo cojuelo* qui dévoile métaphoriquement les secrets de Madrid au héros, soulevant les toits des édifices afin d'en montrer les intérieurs et les scènes qui s'y déroulent. Dans *Cristóbal Nonato* (1987) — variation de *la región más transparente* en ce sens que c'est un roman qui prétend aussi écrire le Mexique : celui de la veille du cinquième centenaire de la découverte de l'Amérique, dont il résout la représentation sur un mode qui fait une large part au burlesque et à l'irréalisme —, Carlos Fuentes offre d'ailleurs un réemploi intertextuel à ce personnage, l'associant dans un chapitre au fœtus narrateur quasiment

omniscient qu'est Cristóbal. Tous deux apparaissent ainsi dans l'œuvre du romancier comme des avatars d'Ixca Cienfuegos.

La capacité du personnage d'Ixca Cienfuegos à convaincre ses interlocuteurs de lui raconter leur histoire se double d'un regard de voyant si pénétrant qu'il communique avec les intériorités même les plus cachées des autres personnages ; attribut métaphorique qui renvoie aux privilèges ordinaires de l'instance narrative lorsqu'elle dispose des focalisations internes sur un personnage. Doté dans l'histoire de pouvoirs presque surnaturels, Ixca Cienfuegos ne jouit cependant pas d'une réelle omniscience. Sur ce point encore, le caractère partiel (à la façon d'une synecdoque) de la figuration dans l'histoire d'une catégorie du récit, l'instance narrative en l'occurrence, est souligné afin de mettre ironiquement en relief la rhétorique symbolique de ce récit.

Ironiques apparaissent donc dans l'histoire les épisodes où Ixca Cienfuegos se voit berné par son camarade Rodrigo Pola au désespoir suicidaire et à la vocation sacrificielle duquel il a successivement voulu croire. La scène où Pimpinela de Ovando refuse tout récit de sa vie à Cienfuegos, confident trop vulgaire pour une descendante de la bourgeoisie porfirienne, produit un effet d'ironie très symbolique :

— No haga usted guiños de lépero.

— Querida Pimpinela : con esa falta de ductilidad no se llega a ningún lado, mucho menos a la devolución de haciendas y a la restauración del pasado...¹ ;

de même, Mercedes Zamacona ne consent pas à le recevoir lorsqu'il se présente chez elle. On a évoqué plus haut l'attitude de Gabriel et de ses amis, les *macehualli*, qui tiennent des propos décousus et elliptiques à ce petit-bourgeois avide de la vérité du peuple au sort duquel il compatit depuis sa position privilégiée. Les récits refusés à Ixca Cienfuegos dont le désir de savoir et la position face aux classes sociales et à l'histoire du Mexique sont ici symboliques de ceux du roman — voire de ceux du romancier — sont toujours accordés au lecteur implicite par le récit. L'accomplissement du désir de savoir romanesque exprimé dans l'histoire par Ixca Cienfuegos est ainsi assuré dans le récit par l'instance narrative. Le récit fait donc montre de son pouvoir de représentation de toutes ces « vérités » du Mexique tout en tentant de conjurer par l'ironie son ambition d'un savoir et d'une représentation absolues de la vérité. Car *La región más transparente* ambitionne bien d'écrire la vérité du Mexique dans sa cassure interne, cassure représentée par la diffraction d'éclats sous forme de fragments de discours hétérogènes rassemblés là pour l'entreprise de

1. Carlos Fuentes, *op. cit.* p. 403.

conciliation tout autant que de confrontation que cherche à accomplir son récit.

Reste à savoir quelle image symbolique de cette entreprise propose le roman. L'ironie auto-référentielle qui tend à conjurer la solennité du discours romanesque est portée à son comble dans l'avant-épilogue. En effet, les propos de la dernière conversation entre Ixca Cienfuegos et Rodrigo Pola (entre le héros et l'une de ses versions dégradées) dévient du sort de Cienfuegos à ses discours passés sur le destin et le sacrifice :

- Todos encontraron su destino. Hasta yo...
- ¿ Destino ? Ah, sí, hablabas mucho de eso, y del sacrificio. ¡ Vaya !
- El sacrificio – volvió a murmurar la voz gruesa de Cienfuegos. – Así murió Norma, pero sin darse cuenta.
- Sí, cuéntame aquello. ¿ Qué tuviste que ver tú ?
- ¿ Yo ? Yo nada. Ellos dieron lo que traían adentro.¹

Ce dialogue vient souligner l'ironie romanesque, la désignant dans l'histoire comme le destin logique des personnages (*ellos*) puisque l'agent indirect du sacrifice est étranger à celui-ci. La logique symbolique voudrait, par conséquent, que le roman soit, symboliquement, une offrande littéraire, ironique et solennelle déposée sur l'autel de la patrie tout comme les morts de la « Calavera del quince », qui en sont, symboliquement, la part maudite ou celle du feu, et même de cent feux., si l'on préfère.

Mais la surenchère ironique de l'auto-référence ne s'arrête pas là : dans la suite du dialogue, Ixca Cienfuegos, dont l'instable vraisemblance est signalée par un commentaire de Rodrigo Pola, avoue la médiocrité de son destin et la vanité de ses actes :

- Sí, ¿ y tú ? A veces me pregunto si comes o duermes, rió Rodrigo. [...]
- ¿ Crees que recuerdo mi propia cara ? Mi vida comienza todos los días – le gritaba Ixca a Rodrigo – y nunca tengo el recuerdo de lo que pasó antes, ¿ ves ?, nunca ; todo fue un juego espantoso, nada más, un juego de ritos olvidados y signos y palabras muertas ; ¡ estará satisfecha, ella sí que cree que Norma fue el sacrificio necesario, y que una vez que el sacrificio nos fue dado podíamos volver a hundirnos en la vida del pobre, a rumiar palabras histéricas sobre nuestros deudos, a jugar a la humildad !²

Caractère dérisoire du sacrifice, caractère dérisoire du roman ? Le sacrifice par le feu de Norma se double, on l'a vu, des sacrifices par le sang d'autres personnages de l'histoire. Ces sacrifices ne sont-ils pas allégoriques d'un Mexique mis à feu et à sang par la Révolution ? Autrement dit, *La región más transparente* ne prétend-elle pas refaire symboliquement la Révolution dans la fiction ? Vainement, puisque ce

1. *Ibid.*, p. 543.

2. *Ibid.*, p. 543-544.

n'est que littérature, victorieusement, pour la même raison, car la révolution de la fiction serait accomplie. Du moins celle du récit qui rend *in fine* sa voix à Ixca Cienfuegos pour un épilogue lyrique et fusionnel, incantation de l'identité du Mexique et de celle du roman, où sont récitées toutes les contradictions et remises en jeu une fois de plus les dualités formelles. L'auto-séduction de la représentation, soit de l'écriture du Mexique, par un jeu vertigineux d'expressions reprises et déclinées, sous le signe de l'oxymore, de la métaphore de la métaphore ou *calca de una calca*¹, de la métonymie, de dualités formelles en énigmes, entend une fois de plus aboutir à la morale sociale, à la dignité d'un pathétique discret, à la compassion :

...y la voz de Ixca Cienfuegos, que corre, con el tumulto silencioso de todos los recuerdos, entre el polvo de la ciudad, quisiera tocar los dedos de Gladys García y decirle, sólo decirle : Aquí nos tocó. Qué le vamos a hacer. En la región más transparente del aire.²

Certes, Julio Cortázar avait raison, *no cualquiera es Ixca Cienfuegos*, mais l'œuvre de Carlos Fuentes et son auteur, eux, ont-ils jamais entendu leur propre prière dans leur rêve — ironisé — de modestie et de grandeur ?

Florence OLIVIER
PARIS X NANTERRE

1. *Ibid.* p. 183. Propos tenus par le personnage de Paco Delquinto :

Si alguien quisiera escribir sobre nosotros, tendría que calcarnos de otra parte ; somos la calca de una calca, el fracaso de la mecanografía, la vigésima copia a carbón en blanco ! Este es el mexicano creador, original, suntuoso ! Naaaa, todos pegados como lapas a sus chambas y a los pequeños tics que no llegan a vicios, hablando de la mexicanidad, la paraguayidad, la hondureñez, artistas de todo el mundo, uníos : no tenéis nada que perder sino vuestro talento !...

La duplication métaphorique dans l'œuvre de Paco Ignacio Taibo II prend un sens assez différent, la *Sombra de la sombra* est sans doute symbolique de la nature de la représentation romanesque et renvoie à *La sombra del caudillo*, mais elle a aussi et surtout un sens politique, la littérature comme ombre au tableau des ombres ou sombres machinations du pouvoir.

2. *Ibid.*, p. 565.