

Une lecture géocritique de la ville de Mexico dans l'œuvre de Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco et Bernardo Esquinca

Erik Le Gall

Université Paris-Sorbonne

legall.erik@laposte.net

Citation recommandée : Le Gall, Erik. « Une lecture géocritique de la ville de Mexico dans l'œuvre de Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco et Bernardo Esquinca ». *Les Ateliers du SAL* 11 (2017) : 42-51.

Rubén Darío, chef de file du modernisme hispano-américain, écrit dans le poème « Tutecotzimí » (1890) :

Al cavar en el suelo de la ciudad antigua,
 la metálica punta de la piqueta choca
 con una joya de oro, una labrada roca,
 una flecha, un fetiche, un dios de forma ambigua,
 o los muros enormes de un templo. Mi piqueta
 trabaja en el terreno de la América ignota (Darío 493).

Dans un contexte proprement américain, le nicaraguayen met en scène un « je » poématique archéologue, qui construit la ville par la fouille. À Mexico, la ville coloniale et actuelle s'élève sur les ruines de l'ancienne capitale de l'empire *mexica* ou aztèque, Tenochtitlan. Octavio Paz, dont l'œuvre est traversée par un profond questionnement de l'histoire nationale, forge l'expression "un pasado enterrado pero vivo" (Paz, Ríos 27) afin de désigner un substrat enterré, latent. Datant principalement de l'époque préhispanique, il attendrait une occasion – ou un prétexte – pour refaire surface et agir sur la ville contemporaine. Bertrand Westphal, fondateur de la discipline géocritique, a pour ambition de ramener l'espace référentiel au cœur de l'analyse littéraire (*La géocritique : réel, fiction, espace* 187). Il estime qu'il est capital d'examiner le regard que portent différents auteurs sur un espace. Le lieu devient en effet le point de convergence des perceptions des écrivains (*ibid.*). Soucieux de rendre compte de la diversité des points de vue sur la ville, nous avons choisi d'examiner l'œuvre de trois auteurs mexicains : Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco et Bernardo Esquinca. Carlos Fuentes (1928-2012) est considéré comme l'écrivain fondateur d'une littérature spécifiquement urbaine prenant pour cadre Mexico. Dans son recueil de contes *Los días enmascarados* (1954) puis dans le roman *La región más transparente* (1958), il formalise le motif du passé enterré, qui devient un *topos* des lettres mexicaines. José Emilio Pacheco (1939-2014) est sans doute l'un des premiers à présenter un point de vue critique et humoristique vis-à-vis du thème. Bernardo Esquinca (né en 1972) renouvelle cette image dans le roman noir *Toda la sangre* (2013).

Bertrand Westphal postule que « l'espace se transforme à son tour en fonction du texte qui, antérieurement, l'avait assimilé » (Westphal, *La géocritique mode d'emploi* 21).

Nous examinerons donc comment la résurgence du passé enterré suscite un retour critique sur l'histoire qui contribue à resémantiser l'espace de la ville dans leur œuvre.

Les logiques qui sous-tendent la superposition des couches temporelles rendent possibles la résurgence et les manifestations d'un passé enterré dans la ville. Suite à l'interaction entre les

différentes époques, la dialectique espace-littérature-espace (*ibid.*) resémantise l'espace référentiel.

1. La superposition des couches temporelles

1.1 Mexico : une ville façonnée par la destruction et la stratification des villes du passé

La discursivité propre à la littérature offre un espace d'expression à différentes voix, qui expriment différents discours au sujet de la ville. Selon Bertrand Westphal, elle réordonne par le biais de la sensibilité ce qui apparaît comme confus dans le monde (*La géocritique : réel, fiction, espace* 63). Nous tisserons des liens entre ces discours et regards afin de reconstituer, sinon la ville, son reflet mouvant. Gonzalo Celorio écrit qu'à Mexico chaque époque impose sa propre vision de la modernité. Elle détruit en grande partie les expressions architectoniques antérieures et les recouvre (Celorio 15). Mexico représente donc l'antithèse de Rome l'éternelle, même si la richesse archéologique de la capitale mexicaine fait qu'elle se prête à la comparaison. Mexico est donc une ville palimpseste (Fouques 35) qui conserve en son sous-sol la trace des villes du passé.

Comme le suggère l'image du palimpseste empruntée à Genette, ces vestiges sont principalement de nature poétique. Presque intégralement détruits, leur nature ne peut être qu'éthérée (Celorio 31). Le Templo Mayor en est l'exemple paradigmatique : seules ses bases ont été épargnées de la furie dévastatrice de la Conquête espagnole. La seule image permanente de la ville originelle est une image de destruction, celle d'un lieu ruiné (Celorio 13). La couche temporelle la plus représentée est celle qui correspond à la ville précolombienne. Sa destruction serait à la source d'un sentiment de culpabilité (Di Biase Castro 298). Le centre ancien de Mexico est sans conteste l'espace qui attire le plus l'attention des écrivains.

Dans le quartier de Tlatelolco, dernier bastion de résistance à l'envahisseur, la superposition des temporalités dans la ville a été mise à jour par l'urbanisme et l'archéologie. Sur la célèbre Place des Trois Cultures, les ruines d'un temple *mexica* côtoient un couvent colonial et de grands ensembles des années 1960. Dans *Toda la sangre*, Bernardo Esquinca souligne la prégnance du passé enterré en ces lieux, qui deviennent le théâtre d'un crime reproduisant la symbolique du sacrifice précolombien : "podría tratarse de Tlatelolco, el lugar en que estuvo el mercado de la antigua Tenochtitlán. Ahora había ahí unos multifamiliares, pero también ruinas prehispánicas" (Esquinca 43). Ainsi, au sein d'une même œuvre littéraire, plusieurs niveaux temporels se rencontrent et se confrontent.

1.2 Une superposition des couches temporelles qui complique la lecture du texte de la ville

La superposition des nomenclatures successives, à la surface même de la ville contemporaine, sème la confusion : "Las nomenclaturas han sido revisadas, superpuestas, confundidas" (Fuentes, *Aura* 11). Les signes conçus pour s'orienter dans l'espace du centre ajoutent au trouble de Felipe Montero, le protagoniste d'*Aura* de Carlos Fuentes.

Le langage architectural est affecté par un phénomène de conglomération : "este conglomerado de viejos palacios coloniales convertidos en talleres de reparación, relojerías, tiendas de zapatos y expendios de aguas frescas" (*ibid.*) laisse place, dans les étages supérieurs, à un intérieur figé dans le passé, à l'image de ses occupants.

La condition de la permanence du lieu est d'échapper à la ville moderne qui l'entoure. Dans le conte "Tlactocatzine, del jardín de Flandes", du même auteur, la maison de maître qui abrite le fantôme de l'impératrice Carlotta se soustrait à la temporalité présente, malgré le désir de son propriétaire de livrer la demeure en pâture à la promotion immobilière (34).

1.3 Un passé enterré aux potentialités latentes

Suite à la Conquête et à la colonisation, la proportion de vestiges conservés est minime si on la compare à la richesse de la ville préhispanique. La voix narrative de "La fiesta brava" de José Emilio Pacheco décrit le Musée d'Anthropologie en ces termes : "aquí está casi todo lo que sobrevivió a la destrucción de México-Tenochtitlán, la gran ciudad enterrada bajo el mismo suelo que, señoras y señores, pisan ustedes" (64).

L'archéologue Eduardo Matos Moctezuma qualifie les statues païennes ensevelies – beaucoup d'entre elles ayant été détruites ou mutilées – de « pierres niées » (Matos Moctezuma 24). Au-delà de la volonté d'imposer un nouvel ordre culturel et religieux sous l'égide de l'Espagne catholique, il importe de se prémunir de leurs pouvoirs. L'évêque colonial du premier chapitre de *Toda la sangre* affirme donc : "debajo de nuestros templos, palacios e instituciones, hay una serie de piedras que dan testimonio del pasado bárbaro y sanguinario de esta ciudad. En mi opinión, no les arrojamus suficiente tierra encima" (11). Le vendeur ambulant de "La Fiesta Brava" propose à Keller, touriste américain, d'admirer la "Piedra Pintada". Ce vestige secret n'aurait pas été découvert lors du percement du métro. Le personnage identifie l'oubli de ces pierres par les habitants de Mexico comme la cause de l'oppression coloniale : "los españoles la sepultaron en el lodo para que los vencidos perdieran la memoria de su pasada grandeza y pudieran ser despojados de todo, [...] convertidos en bestias de trabajo y de carga" (70).

La narration a tôt fait de mettre fin à la rêverie de Keller qui imagine une Tenochtitlan intacte sous la ville actuelle : "pero, capitán Keller, no hay nada semejante, sólo de trecho en trecho aparecen ruinas, fragmentos de adoratorios y palacios aztecas" (71). La réutilisation des pierres dans le bâti colonial rend cela impossible : "cuatro siglos atrás sus piedras se emplearon como base, cimiento y relleno de la ciudad española" (*ibid.*). Contre toute attente, c'est ce même procédé qui instaure une certaine continuité entre la ville préhispanique et coloniale. Le *tezontle*, pierre volcanique rouge sang, est un marqueur fort de l'identité de la ville au fil des siècles. Dès la poésie novohispanique de Solís Aguirre, elle rappelle le passé de sang de la ville (Celorio 58). Dans *Aura*, "[la] unidad del tezontle" se démarque du chaos hétéroclite des bâtiments envahis par des échoppes. L'idée de superposition investit la structure même des œuvres : dans "*La fiesta brava*", deux niveaux de fiction se succèdent et finissent par se rejoindre. Au niveau du conte enchâssé succède le niveau de l'« écrivain » intradiégétique du conte. Ils se rencontrent quand l'écrivain voit son personnage dans le métro et finit par être sacrifié de la même manière que l'était le personnage du conte. L'image du "sustrato prehispánico enterrado pero vivo" (93) était le motif du refus du conte de Quintana par son potentiel éditeur Arbeláez. Il la considérait comme une thématique datée et épuisée par Carlos Fuentes. C'est sa mention qui permet de passer d'un niveau de fiction à l'autre, dans l'espace du métro qui relie la ville préhispanique à la ville moderne.

2. La résurgence et les manifestations du passé enterré

2.1. La contre-conquête, le crime et le sacrifice : des modalités violentes de susciter le retour du passé

Le retour du passé enterré frappe souvent par sa violence. Il s'agirait en effet d'un choc nécessaire, qui serait salutaire ou au contraire fatal pour les habitants de Mexico. Nous distinguerons ici deux modalités violentes du retour de ce passé. Le conte "Por boca de los dioses", de Carlos Fuentes, met en scène une contre-conquête. Les habitants de Mexico semblent se retourner contre le personnage d'Oliverio en prenant l'apparence des *Mexica*. Le doute propre au fantastique introduit une dimension humoristique dans la mesure où la potentielle paranoïa du personnage est suggérée.

Les actions des personnages qui souhaitent provoquer le retour du cosmos aboli interrogent des aspects polémiques de l'histoire de Mexico, comme le sacrifice humain. Dans *Toda la sangre*, le personnage de Yólotl est un archéologue formé sur le tas. Il est aussi un assassin qui reproduit la symbolique du

sacrifice. Il précipite le cadavre d'Elisa sur le monolithe de la déesse Tlaltecuhltli au Templo Mayor.

Dans *La región más transparente*, seule Teódula Moctezuma interprète la mort accidentelle de Norma Larraigoiti comme un sacrifice causé par ses mauvais sorts. Un fossé interprétatif se creuse entre crime et rituel. Il souligne la rupture entre la ville préhispanique et contemporaine (Pagnoux 225). L'originalité du roman d'Esquinca réside sans doute en ce qu'il présente, plus qu'une strate inférieure menaçante, un assassin qui répand le fruit de ses crimes en fonction des potentialités de la strate préhispanique qui affleure.

2.2. Les fragments archéologiques catalysent la résurgence du passé

Seuls des fragments témoignent de la force de la vie religieuse précolombienne. Leur survivance représente une chance pour la science et une menace pour la ville dans *Toda la sangre* : "Los conquistadores cometieron un grave error, algo que es una fortuna y una condena al mismo tiempo: no destruyeron todo" (128).

La violence de l'émotion esthétique suscitée par la vue d'une pièce archéologique prélude à la violence du sacrifice. Ainsi l'apathique Keller est-il véritablement fasciné par la statue de la déesse Coatlicue dans *La fiesta brava* : "la violencia inmóvil de la escultura azteca provoca en usted una respuesta que ninguna obra de arte le había suscitado" (66).

Les voix narratives finissent par attribuer aux vestiges une volonté propre, comme le suggère l'article de journal fictif intercalé dans *Toda la sangre* : "Tlaltecuhltli emergió del subsuelo [...]. Su aparición marca el principio del fin" (239).

2.3. L'archéologie intradiégétique

Bertrand Westphal insiste sur la « vocation archéologique » de la géocritique (« La géocritique : réel, fiction, espace » 199). La nécessité de procéder à des « fouilles textuelles » est d'autant plus évidente que l'archéologie est explicitement mentionnée dans les œuvres.

Le personnage de Yólotl, dans *Toda la sangre*, revendique un messianisme qui fonde sa pratique archéologique. Il s'agit pour lui de libérer les anciens dieux en les exhumant : "Otros dioses han sido liberados con el tiempo, pero faltan muchos más. Por eso forcé mi profesión" (164).

Par son accès privilégié au site archéologique et la violence qu'il exerce, il serait capable de renverser le principe d'organisation des couches. Il ferait ainsi du personnage de l'enquêteur Casasola un vestige moderne placé dans le substrat *mexica*: "Yólotl podría torcerle el cuello en un segundo, y

arrojarlo en una de las zanjas de las excavaciones. Nadie se enteraría y sus huesos se mezclarían con las ofrendas de los aztecas" (164). Il manifeste en effet le dessein d'inverser la hiérarchie sensible entre les couches du palimpseste: "Quiere el regreso del mundo prehipánico por encima del moderno" (110).

3. La resémantisation de la ville suite à l'interaction entre les différentes époques et la dialectique espace-littérature-espace

3.1 Du réinvestissement des fonctionnalités premières de l'espace à l'interrogation du lieu de mémoire

L'oubli et le manque d'urbanité des habitants de Mexico sont combattus par une actualisation violente des potentialités de l'espace référentiel. Ainsi dans "La fiesta brava" la ville semble déconnectée de son sous-sol, assimilé à ses entrailles : "abajo está el lago muerto, arriba la ciudad moderna, ignorante de lo que lleva en sus entrañas" (71). L'espace est réinvesti de ses fonctions premières. Casasola, dans *Toda la sangre*, s'étonne de ce que la station de métro Pino Suárez, une des plus fréquentées, puisse être le lieu d'un des crimes de l'Assassin rituel :

- ¿Está seguro? ¿Qué tiene que ver el metro con todo esto?

- Espábilate: ahí hay una pirámide.

Casasola permaneció en silencio: su mente realizaba las conexiones con lentitud, como el metro en la hora pico. (92)

Son crime a du moins le mérite de susciter la curiosité malsaine des passants (93). Ils sont si nombreux et si pressés qu'ils en oublient la présence des ruines d'une pyramide dédiée à Ehécatl, dieu du vent, dans la station de métro.

La muséographie est investie par les mises en scène macabres de Yólotl dans *Toda la sangre*. L'espace de la fenêtre archéologique, où une paroi vitrée est aménagée pour laisser transparaître les vestiges, devient une scène de crime: "Un cuchillo de obsidiana manchado de sangre fue encontrado [...] el día de ayer en una de las ventanas arqueológicas del Antiguo Palacio del Arzobispado" (64). Les pas de Casasola l'emmènent jusqu'au site du Templo Mayor. S'il n'est pas explicitement nommé, la description permet d'identifier peu à peu le lieu. Sont mentionnées tout d'abord les inscriptions gravées sur trois plaques de marbre apposées sur l'édifice du musée. Il s'agit d'écrits de figures de la société coloniale, parmi lesquelles le conquérant Hernán Cortés. Le lecteur peut penser tout d'abord que, gravée dans le marbre, leur parole assigne une signification à l'espace. La citation de Motolinía nous fournit toutefois une clé d'interprétation du lieu, bien différente d'une apologie de la

Conquête ou du colonialisme. La suite du texte de Motolinía ne figure bien évidemment ni sur la plaque de marbre, ni dans le roman. Elle présente la construction de la ville coloniale comme une plaie biblique du fait de la réutilisation des pierres des temples païens et de la mort des indigènes soumis à la dureté des travaux forcés : "La séptima plaga fue la edificación de la gran ciudad de México [...] a otros tomaban debajo los edificios que deshacían en una parte para hacer en otra, en especial cuando deshicieron los templos principales del demonio. Allí murieron muchos Indios" (De Benavente "Motolinía" 29).

3.2 Coatlicue, personnification de Mexico et de son sous-sol

Coatlicue, selon Octavio Paz, révèle les entrailles de l'être (Paz, *El arco y la lira* 132). Elle est associée au sous-sol de la ville et à la lagune enterrée qu'il renferme. De cette manière, elle montre le plus profond de l'identité de la ville. Le roman d'Esquinca commence *in medias res* par une description de son effigie la plus célèbre : "La escultura estaba decapitada. De su cuello salían dos enormes cabezas de serpiente que simulaban chorros de sangre. Los reptiles se encontraban de perfil, y sus ojos, sus colmillos y sus lenguas se unían en el centro formando un rostro de pesadilla" (9). Avant même le sacrifice du personnage de Keller, elle est décrite dans "La fiesta brava" comme "diosa que crea la vida en este planeta y recibe a los muertos en su cuerpo" (66). *Toda la sangre* rend plus concret le caractère corporel ambivalent de la divinité : "tumba y útero al mismo tiempo, en ella morían y renacían todas las cosas" (161).

Par le biais du personnage de Teódula Moctezuma, Carlos Fuentes l'inscrit de manière différente dans l'espace urbain de *La región más transparente*. La vieille dame mentionne implicitement la déesse en faisant allusion à la caractéristique que nous venons d'évoquer : "esta tierra reclama [...] y acaba por tragarse todas las cosas para devolverlas como deben ser" (402). Il est particulièrement frappant que des mythes attribués à la déesse caractérisent son personnage, comme la « jupe » de serpents dont elle conserve les fines peaux : "quería hacerme una falda de fiesta con las pieles de las serpientes" (251). Dans sa cahute à l'orée de la ville, elle a aménagé une fosse funéraire renfermant des statues de dieux préhispaniques ainsi que ses morts (son mari et ses enfants). Elle les déterre parfois et mentionne alors la qualité aquatique du sol de la vallée : "Aquí la tierra es de agua, y luego luego se pudre la madera" (253).

3.3 Les différents espaces et temporalités coexistent

A la surface comme sur le site excavé, passé et présent se côtoient. Les danses des *concheros*, d'inspiration supposément préhispanique, sont décrites comme "atracción turística" mais aussi "modus vivendi" et "recordatorio de una venganza pendiente" (Esquinca 125). Tout est ici une question d'interprétation.

Un usage particulier de la toponymie fait coexister par le verbe les deux villes. Ainsi, dans "La fiesta brava", la digue reliant Tacubaya à Chapultepec et le Paseo de la Reforma coexistent sous le nom de "la acera sobre el lago" (68).

Une vision de la ville se substitue à l'autre, ou la recouvre. Ixca Cienfuegos voit en lieu et place du Zócalo, la place centrale dominée par la Cathédrale, la ville préhispanique et ses habitants. L'image ainsi se dédouble. Si c'est une hallucination, la possibilité de son retour n'est pas écartée : "¿Reaparecerá? – murmuró Ixca, envuelto y arrastrado por la doble imagen" (297).

Différents espaces et différentes temporalités communiquent à Mexico. La temporalité mythique est accessible par un moyen de déplacement moderne, l'ascenseur, dans "Por boca de los dioses". Oliverio atteint ainsi "la tumba honda que reservan a todo el que pisa su suelo, tarde o temprano" (65). Il s'agit d'un lac souterrain s'apparentant aux Enfers des *Mexica*, le *Mictlán*, sur lequel naviguent les dieux : "sobre el lago subterráneo transitaban todos, con sus sonrisas petrificadas, en un sueño de momias sin sepultura" (70).

Teódula Moctezuma postule la survivance du substrat préhispanique et de ses voix sous la ville de Mexico : "pero debajo de la tierra, allá, hijo, en los lugares oscuros a donde sus pies ya no pueden pisotearnos, allá todo sigue igualito, y se escuchan igualitas las voces de donde venimos" (Fuentes, *La región más transparente* 401). Ixca Cienfuegos réfute immédiatement cette affirmation. Il n'en est pas moins certain que la littérature de la ville de Mexico fait la part belle à la pluralité des voix et des villes. En mettant en regard les discours de ces trois auteurs, de leurs personnages et narrateurs, nous nous sommes attachés à restituer la complexité de l'espace référentiel et de sa représentation. Ixca, quant à lui, remonte le temps le long de la Avenida Juárez construite sur les eaux du lac : "el del origen y del destino, los dos plantados sobre la misma avenida, fuese de agua o de cemento" (ibid. 317). Parcourir la ville, parcourir le livre, constituerait sans doute une manière de dérouler, dans un sens ou dans l'autre, le fil du temps.

Bibliographie

- Benavente, Toribio de. *Historia de los Indios de la Nueva España* [1536]. Barcelona: Red Ediciones S.L., 2016.
- Celorio, Gonzalo. *México, ciudad de papel* [1997]. México: Tusquets, 2004.
- Darío, Rubén. *Poesía completa*, Ed. Álvaro Salvador. Madrid: Editorial Verbum, 2016.
- Di Biase Castro, Elisa. *La ciudad de México: cuerpo y materia* (thèse de doctorat). Madrid: Universidad Complutense, 2014.
- Esquinca, Bernardo. *Toda la sangre*. México: Almadía, 2013.
- Fouques, Bernard. « Mexico, ville palimpseste : *La región más transparente* de Carlos Fuentes ». *Mémoire(s) de la ville dans les mondes hispaniques et luso-brésilien*. Berne: Peter Lang, 2005. 35-47.
- Fuentes, Carlos. *Aura* [1962]. México: Era, 2014.
- _____, "Por boca de los dioses" [1954]. *Los días enmascarados*. México: Era, 1982. 53-72.
- _____, "Tlactocatzine, del jardín de Flandes" [1954]. *Los días enmascarados*. México: Era, 1982. 34-45.
- Matos Moctezuma, Eduardo. *Las piedras negadas. De la Coatlicue al Templo Mayor*. México: Lecturas mexicanas, 1998.
- Pacheco, José Emilio. "La fiesta brava" [1972]. *El principio del placer*. México: Era, 2015. 63-97.
- _____, "Tenga para que se entretenga" [1972]. *El principio del placer*. México: Era, 2015. 113-126.
- Pagnoux, Elisabeth. « Présence du passé : *La región más transparente* de Carlos Fuentes ». *América*, 22 (1999) : 139-146.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira* [1956]. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- _____, Ríos, Julián. *Solo a dos voces* [1973]. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Westphal, Bertrand (dir.). *La géocritique mode d'emploi*. Limoges : Presses universitaires de Limoges, 2000.
- _____, *La géocritique : réel, fiction, espace*. Paris : Les Editions de Minuit, 2007.