

AU COMMENCEMENT, CE FUT LA FEMME. MYTHE ET HISTOIRE DANS *TODOS LOS GATOS SON PARDOS* DE CARLOS FUENTES

IN THE BEGINNING, IT WAS THE WOMAN. MYTH AND HISTORY IN *TODOS LOS GATOS SON PARDOS* BY CARLOS FUENTES

AL PRINCIPIO FUE LA MUJER. MITO E HISTORIA EN *TODOS LOS GATOS SON PARDOS* DE CARLOS FUENTES

Diana-Adriana LEFTER¹

Résumé

*La fondation, le commencement d'une race, d'un peuple, d'une culture sont presque toujours des moments de violence fondatrice, parce qu'ils marquent la rupture d'un monde, lequel est bouleversé par un choc. C'est aussi le cas de la naissance du peuple mexicain, apparu suite à la rencontre-confrontation entre les Aztèques et les conquérants espagnols. La problématique de la naissance du peuple mexicain est l'un des sujets récurrents dans l'œuvre de Carlos Fuentes, faisant matière, entre autres, de sa pièce de théâtre *Todos los gatos son pardos*, pièce où les données du mythe se mêlent à celles de l'histoire.*

*Nous voulons, dans le travail, analyser de plus près la problématique du commencement dans cette pièce de Fuentes : ce qui nous intéresse ce sont, d'une part, les réminiscences et la désacralisation d'un mythe fondateur – celui de *Quetzalcóatl*, et, d'autre part, nous nous arrêtons sur le rôle, la place et le discours de la femme fondatrice, de la *Malinche* dans ce cas.*

Mots-clés : mexicanidad, violence fondatrice, la Malinche, re-mythisation / démythisation

Abstract

*The foundation, the beginning of a race, of a nation, of a culture are generally moments of violence, as they mark the destruction of a whole world, which is turned upside down by a shock. This is also the history of the beginning of the Mexicans, nation born after the encounter / confrontation between the Aztecs and the Spanish conquerors. The theme of the Mexican's national foundation is one of the favourites in Carlos Fuentes' work and it also appears in his well-known playwright *Todos los gatos son pardos*, where myth and history coexist.*

¹ diana_lefter@hotmail.com, Université de Pitesti, Roumanie.

Our paper aims to analyse the foundation theme in Fuentes' playwright. We are interested in two aspects: the reminiscence and the desecration of a founding myth, the Quetzalcóatl one and, in the other hand, we want to discuss the role and the discourse of who we call the "founding woman", Marina or la Malinche.

Keywords : mexicanidad, founding violence, la Malinche, re-mythicization / de-mythicization

Resumen

La fundación, el momento del cominezo de una raza, de un pueblo, de una cultura, son casi siempre momentos de violencia fundadora, ya que ellos señalan la destrucción de un mundo que está trastornado por un choque. Es el caso mismo del nacimiento del pueblo mexicano, aparecido después del encuentro- confrontación entre los aztecas y los conquistadores españoles. El problema del nacimiento del pueblo mexicano es uno de los temas recurrentes en la obra de Carlos Fuentes y representa, entre otros, un tema clave de la pieza de teatro Todos los gatos son pardos, obra en la cual los datos del mito se mezclan con los de la historia.

Por medio de este trabajo, nos proponemos analizar muy a menudo los problemas de los comienzos en la obra mencionada de Carlos Fuentes. Lo que nos interesa sobre todo son, de un lado, las reminiscencias y la desacralización de un mito fundacional, el de Quetzalcóatl, y, de otro lado, el papel, el lugar y el discurso de la mujer fundadora, Malinche.

Palabras clave : mexicanidad, violencia fundadora, Malinche, re-mitificación/desmitificación

Théâtralité et rite de passage

Le premier aspect qui doit être discuté, selon nous, est le genre littéraire – le théâtre – choisi par Fuentes, pour donner corps et texte à son mythe de la naissance des Mexicains.

Le théâtre est, sans doute, une forme littéraire privilégiée : sa double dimension, textuelle et représentation, le place dans une étroite parenté à la fois avec la littérature (le texte fictionnel) et avec la pratique sociale, au rituel, au rite, pour être plus précis (la représentation). Or, comme nous l'avons montré ailleurs, « la représentation théâtrale est un rite en soi »¹, dans le sens où les acteurs et le spectateurs participent, lors de la représentation, à la délimitation d'un espace presque sacralisé, régi par des règles internes qui exèdent le monde extérieur : le temps historique est suspendu et le temps interne de l'histoire représentée sur la scène s'instaure : « [...] pendant la représentation le temps extérieur est suspendu et le temps que les acteurs et les spectateurs vivent est celui interne, du *récit* mis en scène ».² Cette création d'un « temps dans le temps » est propre au

¹ Lefter, Diana, *Mythe et théâtre. Théâtre et mythe*, Craiova, Editura Universitaria, 2013, p. 16.

² Idem., p. 16.

rite, car, avec chaque représentation, le temps de l'histoire racontée est revécu, un monde est créé et il recommence avec chaque représentation :

[...] la representación teatral supone un acto de apropiación del pasado por el presente mediante concretas formas de la imaginación. [...] El momento designado como original se autogenera.¹

Par le choix de la forme dramatique, Fuentes a voulu montrer, selon nous, le commencement/recommencement cyclique du peuple mexicain, une naissance/renaissance qui se trouve toujours sous le signe d'un retour et d'une répétition.² De plus, les spectateurs sont ainsi rendus partenaires de cette naissance/renaissance, qui conserve les personnages, les schémas, les décors à des époques historiquement lointaines.

Cette naissance du peuple mexicain, qui est en fin de compte une question identitaire, est revécue et, si l'on veut, remise en question avec chaque mise en scène de la pièce. Ainsi, les spectateurs sont non pas seulement de simples participants/observateurs à cette scène de la naissance, mais participants actifs, impliqués, à une manifestation rituelle – la naissance du peuple mexicain – car, en tant que témoins de cet acte constitutif mis/remis en scène, ils sont tenus à penser, à s'interroger sur l'identité³ mexicaine, qui est la leur⁴.

Preuve en est la longue didascalie finale de la pièce, présentant, dans un décor moderne et contemporain, les mêmes personnages, les mêmes actions et les mêmes schémas qui avaient peuplé la pièce. Ce n'est que le temps qui a changé, les personnages gardent leurs rôles initiaux : Marina est

¹ Rubio, Isaac, *Historia y teatro en « Todos los gatos son pardos », de Carlos Fuentes*, in « Revista canadiense de estudios hispánicos », vol. XVIII, 3, primavera 1994, p. 438.

² Il n'est peut-être pas sans importance de rappeler qu'il y a eu deux génocides, *matanzas de Tlaltelolco*: un 1519, fait par les conquistadores espagnols et leurs alliés indigènes, contre les *mexicas* et celui ordonné, en 1968, par le gouvernement de Gustavo Diaz Ordaz, contre les jeunes mexicains rassemblés dans la Place des Trois Cultures.

³ *La escritura de Carlos Fuentes trabaja las metáforas explicativas de América, ficciones de identidad y de conflictiva historia*. (Perilli, Carmen, *Mestizaje y Arielismo en la escritura de Carlos Fuentes*, in « Espéculo. Revista de estudios literarios », no. 23, marzo-junio 2003, revue électronique, Universidad Complutense de Madrid, en ligne sur: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/mestizaj.html>

⁴ [...] *el texto allude a la problemática nacional de la identidad mediante los temas del mestizaje y la orfandad*. (Zúñiga, Rivera, Mónica, *El tema del poder en tres obras de teatro latinoamericanas*. « Todos los gatos son pardos », de Carlos Fuentes, « Pedro y el capitán », de Mario Benedetti y « Palinuro en la escalera », de Fernando del Paso, in « Temas de nuestra América. Revista de estudios latinoamericanos », vol 1, no. 47, Universidad Nacional de Costa Rica, 2009, p.2).

toujours une femme « du monde », Cortès le conquérant envahisseur, Moctezuma le chef des indigènes, à la différence que le peuple mexicain semble déjà constitué, preuve sont les couleurs traditionnelles du drapeau mexicain qui apparaissent sur sa bande présidentielle¹, le peuple y est aussi présent, avec ses représentants des métiers et de l'église. Les actions sont les mêmes : la violence exercée sur le peuple – le Jeune sacrifié à Cholula est cette fois représenté par un étudiant qui sera tué par les forces militaires – figuration contemporaine des armés de Cortès et des forces de l'oppression de Moctezuma. Le résultat en est la même : le choc des civilisations conduit à une naissance, à un commencement, qui ne peut pourtant pas s'accomplir sans sacrifice : et le peuple sacrifié, en attente d'une nouvelle renaissance, tombe aux pieds des créateurs-bourreaux : Moctezuma et Cortès².

Revenons à la problématique du rituel pour éclaircir sa relation avec le commencement : tout d'abord, c'est par le rite que le mythe se réitère. Or, dans le cas de *Todos los gatos son pardos*, le mythe du retour de Quetzalcóatl, qui est le mythe de la (re)naissance d'une nouvelle société, est le réitéré par chaque représentation de la pièce. Ensuite, nous nous trouvons, dans ce cas, à ce que Arnold van Gennep appelle un « rite de passage »³, s'agissant cette fois d'un rite de naissance⁴ ou d'un « rite d'institution »⁵, selon la terminologie, plus adéquate, à notre avis, de Pierre Bourdieu :

*Parler de rite d'institution, c'est indiquer que tout rite tend à consacrer ou à légitimer [...] une limite arbitraire ; ou, ce qui revient au même à opérer solennellement, c'est-à-dire de manière licite et extraordinaire, une transgression des limites constitutives de l'ordre social et de l'ordre mental qu'il s'agit de sauvegarder à tout prix.*⁶

Dans ce sens, la représentation du texte de Fuentes montre à chaque fois, de nouveau, le moment où la ligne de séparation a été transgressée, par la destruction de l'ordre social, religieux et mental des Aztèques.

¹ MOCTEZUMA, *vestido de nero, con la banda presidencial mexicana (verde, blanco y rojo; el escudo del águila y la sierpiente) sobre el pecho*. (Fuentes, Carlos, *Todos los gatos son pardos*, Madrid, Edición Siglo XXI de España Editores, 2010, p. 181).

² El JOVEN *cas muerto a los pies de MOCTEZUMA y CORTES*. Idem., p. 182.

³ Nous y retrouvons les trois étapes définitives du rite de passage, dans la vision de van Gennep: la séparation, la phase de marginalisation, liminaire ou de liminarité et l'agrégation ou la phase de réintégration.

⁴ celle d'un peuple, dans ce cas.

⁵ Bourdieu, Pierre, *Les rites comme actes d'institution* in « Actes de la recherche en sciences sociales », vol. 43, no. 43/1982, pp. 58-63.

⁶ Bourdieu, Pierre, *op. cit.*, p. 58.

Un mythe des/du commencement(s) et de l'identité?

Certes, Fuentes construit, dans *Todos los gatos son pardos*, sa version du mythe fondateur des Mexicains: le mythe du retour de Quetzalcóatl, que l'auteur revisite avec astuce, n'en est que le pretexte. Ainsi, selon nous, ce n'est pas du mythe du serpent plumé qu'il s'agit dans *Todos los gatos son pardos*, mais d'un mythe d'origine¹, celui de la fondation du peuple mexicain, avec la mention qu'il s'agit d'un mythe de l'éternel (re)commencement, si l'on veut: l'arrivée des *conquistadores* sur le territoire de l'actuel Mexique marque la rencontre violente entre deux civilisations, entre deux systèmes religieux et de valeurs, et, par le métissage des deux populations, l'apparition d'un nouveau peuple et l'établissement d'une situation nouvelle, qui n'existait pas auparavant.

Le mythe de la fondation des Mexicains² apparaît ainsi du spectacle offert par des faits réels – l'arrivée des *conquistadores* de Cortès – mais qui dépassent le pouvoir de compréhension de ce spectacle. Ensuite, cet héritage est inclus dans un système chiffré, à valeur initiatique – c'est sa mise en texte dans la pièce de Fuentes.

Mais, et cela est typique pour le mythe d'origines dans la version de Fuentes, il n'y a pas de conclusion de cette naissance, de ce commencement: le peuple, dans sa dimension identitaire – qui signifie, essentiellement, se rapporter à autrui, l'accueillir, le rejeter ou s'en mélanger – ne cesse pas de se re-crée, de se ré-inventer, pour survivre: nous parlons ici de la deuxième « naissance » mexicaine, que l'histoire situe après le deuxième génocide de Tlaltelolco et que la pièce remet en scène dans la partie finale, qui retrace à la fois l'émeute de 1968 et le choc des civilisations, qui a, cette fois, comme acteurs, les Mexicains et les Américains, les nouveaux conquérants. Le schéma est le même: l'identité des indigènes est mise en question et par la suite altérée par l'intrusion, souvent violente, d'un autrui (faussement) civilisateur: les *conquistadores* espagnols en 1519 et les Américains au milieu du XX^{ème} siècle. A chaque fois, le choc civilisationnel a comme conséquence la fondation d'un

¹ Nous empruntons cette terminologie à Victor Kernbach (Kernbach, Victor, *Miturile esențială*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978). Comme nous l'avons montré ailleurs (Lefter, Diana *Introduction à l'étude du mythe dans la littérature*, București, Editura Universității din București, 2008), *Ces mythes sont ceux qui révèlent et justifient une situation nouvelle qui n'existait pas au début, ou bien ils justifient une modification du monde.* (p. 51).

² Selon Kernbach, les mythes se sont formés dans des moments de tension psycho-sociale qui correspondent aux étapes de modification structurelle de la condition humaine. (Kernbach, Victor, *op. cit.*)

nouveau peuple (1519) ou d'un peuple nouveau (le XX^{ème}) siècle, par la création, respectivement la re-création d'une identité. Encore, à chaque fois, c'est le peuple qui en est touché, jusqu'au sang, qui apparaît ainsi comme un sang sacrificiel. Le peuple n'est pas le bénéficiaire de cette fondation, il en est la victime, sur l'immolation de laquelle se fonde le nouveau peuple, la nouvelle identité, un nouvel ordre.

Il y a deux commencements/fondations dans *Todos los gatos son pardos* : l'un mythique, l'autre identitaire. Sur le terrain de la mythologie, le mythe de Quetzalcóatl est dans le même temps un mythe fondateur / des commencements et un mythe de « l'éternel retour »¹. Quetzalcóatl est au centre d'un système mythologique qui voit dans lui un fondateur ; aussi, son retour annoncé et attendu sera également un commencement : celui d'une nouvelle ère, après une purification.

La fondation identitaire est représentée par l'irruption de l'histoire dans le mythe ; plusieurs mutations essentielles s'ensuivent : le retour de Quetzalcóatl n'est plus qu'un prétexte, dépourvu de vérité et de véridicité, par l'allusion (très transparente d'ailleurs) à la participation de Moctezuma à cette forgerie : il sait ou du moins s'en doute que l'homme venu de la mer n'est pas le serpent plumé. Pourtant, le *tlatoani* accrédite l'arrivée du dieu-serpent pour conserver son pouvoir et son statut mi-divin. Or, la première condition des mythes c'est d'y croire. Le mythe de Quetzalcóatl est donc détruit par ce manque de croyance ; dans le même temps, ce mythe, tout en étant détruit, contribue à la création d'une identité, celle du peuple mexicain. Ce commencement, basé sur une contrefaçon, instaure un temps, historique cette fois, où l'on retourne, de manière cyclique, au point de départ, puisque la fondation est question de conservation – perte – conquête du pouvoir.

La naissance des Mexicains se place donc sous un double signe : celui de la création et celui de la déchéance : la première est de l'ordre du mythe, Quetzalcóatl, le serpent plumé, protagoniste des deux ; la deuxième est de l'ordre des hommes : la même femme incarne les à la fois la création, la Malinche mère du premier Mexicain et Marina, la femme déchue, rejetée et par les siens, et par les conquérants espagnols.

L'intérêt de Fuentes pour le mythe de Quetzalcóatl comme source du mythe de la naissance du peuple Mexicain est lié, selon nous, au permanent et poussé intérêt de Fuentes pour la question identitaire, pour la recherche

¹ Fuentes le fait clair: ce retour attendu de Quetzalcóatl a tout un autre sens et fonctionnement que l'éternel retour des Grecs.

des origines du Mexique et de la *mexicanidad*¹. Francisco Javier Ordiz Vázquez² pense que ce grand et constant intérêt de Fuentes pour l'identité mexicaine est justifié par la distance physique entre l'écrivain et son pays ; un pays pourtant qu'il sent sien et auquel il sent appartenir profondément.

Dans la version que Fuentes donne du mythe de Quetzalcóatl, le serpent prend la fuite après une nuit orgiaque, pendant laquelle il connaît les passions et les vices humains : l'ivresse de l'alcool et le plaisir charnel de l'inceste. Son promis retour instaure le temps circulaire, typique de la culture et des croyances mexicaines, comme le montre le même Carlos Fuentes dans *Tiempo mexicano* :

*Quetzalcóatl se fue sin saber que había sido el protagonista simultáneo de la creación y de la caída. Sembró, en la tierra, el maíz, pero en las almas de los mexicanos sembró una infinita sospecha circular.*³

La naissance d'une nouvelle religion n'est pas, elle non plus, conclue : dans le *Prologue de l'auteur*, qui sert de texte introductif, mais aussi de métatexte pour *Todos los gatos son pardos*, aussi bien que dans *Tiempos mexicanos*, Carlos Fuentes insiste sur l'incomplétude ou, si l'on veut, sur la perpétuelle naissance de la religion des Mexicains, fait qui s'actualise dans le metissage des temples de Puebla, de Tlaxacala et de Oaxaca, où le doute sur le Dieu / les dieux adorés persiste : serai(en)t il(s) le Christ des Espagnols conquérants ou Quetzalcóatl et tout le panthéon des Azthèques ? Ou tous à la fois ? :

*Hernán Cortés, al desembarcar en México el día previsto por los augurios divinos para el retorno de Quetzalcóatl cumplió la promesa destruyéndola. México impuso a Cortés la máscara de Quetzalcóatl. Cortés la rechazó e impuso a México la máscara de Cristo. Desde entonces es imposible saber a quién se adora en los altares barrocos de Puebla, de Tlaxacala y de Oaxaca.*⁴

Cette forme de syncrétisme religieux est spécifique des Mexicains et l'une des manières par laquelle ils conservent leur double identité

¹ Martínez, Pilar, *Carlos Fuentes y los cronistas de Indias* in « AIH Actas VII, 1980, Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas », dir. Giuseppe Bellini, Roma, Bulzoni editore, 1982, pp. 743-749.

² Ordiz Vázquez, Francisco Javier, *Carlos Fuentes y la identidad de Mexico*, in « Revista Iberoamericana », vol. LVIII/59/1992.

³ Fuentes, Carlos, *Tiempo mexicano*, Cuadernos Joaquín Mortiz, julio 1972, Mexico, p. 45.

⁴ Idem., p. 22.

(religieuse) : issue du catholicisme des conquérants et du polythéisme des indigènes ; une nouvelle religion trouvée sous le signe d'un retour attendu.

Depuis la fuite de Quetzalcóatl, le temps historique est suspendu, pour être remplacé par celui circulaire¹, accompagné d'un espace et d'une figuration circulaires, évidente dans l'art circulaire du Mexique. A la différence du temps « progressif » des Européens, fait d'accumulations, le temps circulaire des Mexicains exclut le progrès² :

*La sirpiente mexicana difiere de la sirpiente griega en que aquella no se muerde la cola, sino que no tiene fin. Presenta al infinito no ya como un círculo, sino como una spiral, la cual, al permanecer abierta, deja entrever una posibilidad de cambio.*³

Ce n'est pas seulement le serpent mexicain qui est différent de celui occidental ; les dieux le sont aussi. Les dieux du panthéon occidental ne sont pas soumis au temps périssable et sont immortels, tout en étant « naturels », par leur anthropomorphisme. Au contraire, les dieux des Azthèques transcendent l'humain par le fait qu'ils dépassent et les limites et les formes du naturel : ils ne font pas les mêmes actions que les hommes, tandis que leur forme est introuvable dans la nature, ou, selon les mots de Carlos Fuentes, ils ressemblent à l'inconnu.

Ainsi, la fuite de Quetzalcóatl n'est qu'un essai désespéré de préserver le sacré dans le monde azthèque. Comme la présence d'un dieux qui sait et fait autant que les hommes est fondamentalement étrangère au système mythologique azthèque : « La fuga de Quetzalcóatl es la huida de un dios desesperado por parecerse a sus criaturas: como ellas, bebe: como ellas, ama; como ellas, se adueña de un rostro que es espejo del tiempo, de un tiempo que es reflejo del deseo, de un deseo que nace de la necesidad. Quetzalcóatl huye a sabiendas de que, mientras está ausente, será deseado. »⁴ Le sacré est préservé car, bien que le dieux voie son visage, les hommes ne le connaissent pas, ce qui conserve la sacralité du mythe et, avec lui, tout un système mythologique.

¹ *Los carcomidos muros de adobe de los jacales en el campo mexicano ostentan, con asombrosa regularidad, anuncios de la Pénsil-Cola. De Quetzalcóatl a Pepsicóatl: al tiempo mítico del indígena se sobrepone el tiempo del calendario occidental, tiempo del progreso, tiempo lineal.* (Fuentes, Carlos, *Tiempo mexicano. De Quetzalcoatl a Pepsicoatl*, p. 26).

² Fuentes, Carlos, *Tiempo mexicano*.

³ Lemaître, J., Monique, *Enajenación y revolución en « Todos los gatos son pardos », de carlos Fuentes*, in « Revista Iberoamericana », vol. LVI/112-113/1980, p. 554.

⁴ Fuentes, Carlos, *Tiempo mexicano. De Quetzalcoatl a Pepsicoatl*, p. 30.

L'arrivée de Cortès, auquel les Aztèques attribuent l'identité de Quetzalcóatl n'est pas une confirmation du sacré, par l'avènement de la prophétie – comme on pourrait le croire – mais une totale et complète désacralisation : le temps sacré revêt des dimensions historiques, il devient mesurable et le dieu lui-même est désacralisé par le fait qu'on lui attribue une figure et des actions humaines.

Ainsi, la désacralisation accomplie par Cortès représente un double commencement : celui d'une nouvelle histoire et d'une nouvelle nation, car le temps « recommence à zéro », ayant pourtant un passé et un futur ; quant à la nouvelle nation, elle apparaît du métissage des Aztèques et des Espagnols. Une nouvelle mythologie/croyance s'instaure également, car Cortès porte, pour les Aztèques, le visage de Quetzalcóatl, mais ce n'est qu'un masque – que Cortès n'assume pas, d'ailleurs –. L'espagnol apporte aussi une nouvelle croyance, le christianisme : « Hernán Cortés, al desembarcar en México el día previsto por los augurios divinos para el retorno de Quetzalcóatl cumplió la promesa destruyéndola. México impuso a Cortés la máscara de Quetzalcóatl. Cortés la rechazó e impuso a México la máscara de Cristo »¹.

Avec l'arrivée de Cortès, le catholicisme vient remplacer l'ancien panthéon aztèque et les croyances traditionnelles. Nous y voyons une violation² dans tous les sens du terme : violation de la vérité mythique, violation du système religieux, violation des traditions et des coutumes, violation d'une femme, Malinche, qui devient Marina – une violence/un viol fondatrice (fondateur), comme le veut, ironiquement, toute mythologie. Le viol est mort/destruction - il tue des croyances, des mythes, des dieux, des traditions, bref, une identité, mais il est aussi vie : naissance d'une nouvelle identité : religieuse, des traditions de langue. Et Marina en est l'objet et le véhicule, le contenant et la langue. Elle est celle qui incarne ce commencement et la nouvelle identité qui se construit : elle est le pont, c'est-à-dire la langue et aussi le ventre qui accueille le premier Mexicain, son fils avec Cortès.

Le choc entre deux systèmes religieux, entre deux systèmes mythologiques en fin de comptes équivaut à un choc des pouvoirs : le pouvoir de Moctezuma et celui de Cortès, dans une égale mesure trouvent leur légitimation dans la religion ; plus encore, si Cortès n'est qu'un « soldat du christianisme », Moctezuma est l'incarnation-même d'une divinité. La

¹ Idem., p. 32.

² Dans *La región mas transparente*, Fuentes affirme que la violence est le vrai acte fondateur du Mexique.

lutte pour la conservation de la religion, dans le cas de Moctezuma et, inversement, le combat pour en imposer une nouvelle, dans le cas de Cortès est en effet une lutte politique, celle pour la préservation, respectivement pour la conquête du pouvoir. Mónica Zúñiga Rivera¹ pense que le thème du pouvoir – qui est en fin de comptes un trait permanent du genre humain – est le thème central de *Todos los gatos son pardos*² et elle fait aussi noter l'étroite relation entre le pouvoir et la religion ; c'est le point de convergence au moment du choc culturel : deux systèmes sociaux, reposant sur deux systèmes religieux différents, cherchent à obtenir la prééminence, en légitimant leur pouvoir : « [...] el concepto del poder se relaciona estrechamente con la religión y con la concepción de mundo de dos culturas distintas : los aztecas y los españoles »³.

Cela fait que cette pièce de Fuentes ait, comme le remarquait Monique J. Lemaître⁴, une portée multiple : mythico-historique, sociale, politique et psychologique : « *Todos los gatos son pardos* es, a la vez, una pieza de teatro histórico con implicaciones sociopolíticas y un drama psicoanalítico »⁵.

La Malinche, ou la femme des commencements

Nous avons montré tout à l'heure que dans sa pièce *Todos los gatos son pardos*, Carlos Fuentes utilise le mythe de Quetzalcóatl comme un prétexte pour construire son mythe de la fondation du Mexique et des Mexicains. Le héros de ce nouveau mythe est une femme⁶, qui passe de

¹ Zúñiga, Rivera, Mónica, *El tema del poder en tres obras de teatro latinoamericanas*. « *Todos los gatos son pardos* », de Carlos Fuentes, « *Pedro y el capitán* », de Mario Benedetti y « *Palinuro en la escalera* », de Fernando del Paso, in « *Temas de nuestra America. Revista de estudios latinoamericanos* », vol 1, no. 47, Universidad Nacional de Costa Rica, 2009, pp. 13-24.

² Même si nous sommes d'accord avec Mónica Zúñiga Rivera en ce qui est de la présence du thème du pouvoir dans la pièce de Fuentes et sur la relation d'interdépendance entre le pouvoir et la religion, nous n'y voyons pas le thème central de *Todos los gatos son pardos* ; pour nous, ce thème central est celui identitaire, actualisé dans la création personnelle d'un mythe des commencements.

³ Zúñiga, Rivera, Mónica, *op. cit.*, p. 1

⁴ Lemaître, J., Monique, *Enajenación y revolución en « Todos los gatos son pardos »*, de Carlos Fuentes, in « *Revista Iberoamericana* », vol. LVI/112-113/1980.

⁵ Lemaître, J., Monique, *op. cit.*, p. 561.

⁶ MARINA

Tú, mi hijo, serás mi triunfo: el triunfo de la mujer...

CORO DE AUGURES

Malinaxóchitl, diosa del alba... Tonantzin, madre...

MARINA

l'histoire au mythe, faisant ainsi un chemin inverse à celui fait par le serpent plumé qui passe du mythe à l'histoire dès qu'on lui attribue un visage et un temps historique, celui de Cortès. Mónica Zúñiga Rivera¹ affirme d'ailleurs qu'on a affaire dans cette pièce avec « el mito fundacional de la diosa Malintzin »².

Ce personnage féminin dont Fuentes fait le pilon de sa pièce et de la fondation du peuple mexicain est attesté par l'histoire, même si certaines données historiques ne coïncident pas toujours avec les données de la fiction, du mythe, si l'on veut. En effet, Malinalli Tenépatl, connue aussi comme Malintzin ou la Malinche, jeune femme provenant apparemment d'une famille de la noblesse indigène, a servi d'interprète aux *conquistadores* espagnols³, lors de leur débarcation ; de plus, elle a servi aussi de pont culturel entre les indigènes et les Espagnols, introduisant ces derniers aux coutumes locales. En 1519, la Malinche, qui se trouvait en esclavage, est payée comme tribut aux Espagnols et elle devient la possession de Hernán Cortès, avec lequel elle engendre Martín⁴, le premier Mexicain. Après être passée dans la possession de Portocarrero, l'un des suivants de Cortès, la Malinche, devenue Doña Marina, achève sa vie en Espagne, comme épouse du hidalgo Juan Jaramillo, dont elle a d'autres enfants.

Carlos Fuentes fait de Marina le pilon de son mythe et de sa pièce de théâtre : au niveau du mythe, il lui attribue le rôle fondateur, en tant que ventre de la création, au niveau de la fiction, de la pièce de théâtre, elle actualise son rôle de « langue », à savoir véhicule de la communication et narrateur-participant à une histoire qu'elle narre pendant que les faits-mêmes sont mis en scène.

En fait, la pièce débute avec un long monologue « narratif » de Marina, qui fige le lieu, le temps des faits et anticipe son rôle en tant que femme des commencements d'un peuple. La voix de Marina, de cette perspective est double : elle est voix de l'histoire représentée sur la scène et voix qui raconte, dans la fiction :

Volveré a ser diosa: la puta seráputa; los hijos de la puta purificada serán hombres... (Fuentes, Carlos, *Todos los gatos son pardos*, Madrid, Edición Siglo XXI de España Editores, 2010, p. 172).

¹ Zúñiga, Rivera, Mónica, *op. cit.*

² *Idem.*, p. 3.

³ Elle traduisait du náhuatl vers le maya, un autre interprète faisant ensuite la traduction vers l'espagnol.

⁴ Il est considéré « el hijo de la chingada », à savoir le mexicain métissé, fruit d'une violation.

Al ser ambas, la voz de la historia y la narradora de los hechos representados en escena, la Malinche es también el único personaje que tiene consciencia de su paradójico papel histórico y mítico y que lo acepta. Marina se sitúa más allá del maniqueísmo expresado por el pastor y el mercader en la segunda escena y por los augures de Quetzalcóatl y Tezcatlipoca, representantes, respectivamente, del reino de la luz y de las tinieblas en la tercera. La Malinche es la única que no acepta esta dicotomía, este claroscuro adolescente que es el telón de fondo del encuentro de dos mundos: el azteca y el español de la Contrarreforma. Ella es quien, en vez de decir esto o aquello, en vez de asimilar los zopilotes muertos al infierno y los pavos reales al paraíso de Quetzalcóatl, nos pide que aceptemos, al final de la obra, y en medio de la matanza de Tlalteolco de 1968, la aparición de Quetzalcóatl, seguida de una lluvia de zopilotes muertos. La Malinche simboliza, pues, lo que Octavio Paz llama la unión de los contrarios¹.

En tant que «voix narrative», le monologue initial de Marina fonctionne aussi comme didascalie, d'autant plus que c'est par cette parole initiale que le récepteur obtient les informations essentielles sur les événements qui vont se succéder.

MARINA

Malintzin, Malintzin, Malintzin... Marina, Marina, Marina... Malinche, Malinche, Malinche... ¡ Ay!, ¿ donde iré ? Nuestro mundo se acaba. ¡ Ay!, ¿ donde iré ? Acaso la única casa de todos sea la casa de los que ya no tienen cuerpo, la casa de los muertos, en el interior del cielo ; acaso esta misma tierra es ya, y siempre ha sido, la casa de los muertos. ¡ Ay! Totalmente nos vamos, totalmente nos vamos. [...] Tres fueron tus nombres, mujer : el que te dieron tus padres, el que te dio tu amante y el que te dio tu pueblo... Malintzin, dijeron tus padres ; hechiera, diosa de la mala suerte y de la reyerta de sangre... Marina, dijo tu hombre, recordando el océano por donde vino hasta estas tierras... Malinche dijo tu pueblo : traidora, lengua y guía del hombre blanco. Diosa, amante o madre, yo viví esta historia y puedo contarla. No es sino la historia de dos hombre ; uno que tenía todo y su nombre era Moctezuma Xocoytzin, Gran Tlatoani de México ; el otro nada tenía y su nombre era Fernando Cortés, pequeño capitán y pequeño hidalgo de España. Yo viví esta historia y puedo contarla. No es sino la historia de dos historias : la de una nación que dudó demasiado y la de otra nación que dudó demasiado poco. Malintzin, Marina, Malinche : yo fui la partera de esta historia, porque primero fui la diosa que la imaginó, luego la amante que recibió su semilla y finalmente la madre que la parió. Diosa, Malintzin ; puta, Marina ; madre, Malinche...²

¹ Lemaître, J., Monique, *op. cit.*, p. 555.

² Fuentes, Carlos, *Todos los gatos son pardos*, Madrid, Edición Siglo XXI de España Editores, 2010, p. 21.

Les trois noms que porte ce personnage féminin central – Malintzin, Marina y la Malinche représentent non pas seulement un parcours personnel, de la femme-déesse qui se démythifie pour devenir femme tout simplement, le ventre putatif producteur d'une race, et finalement mère abhorrée de la *chingada* ; ils représentent le parcours de trois nations : la mort des Aztèques par la disparition d'une déesse, l'arrivée violente des Espagnols qui lui donnent un nom chrétien et la naissance d'une nouvelle nation, les Mexicains, fruits d'une violation et d'une trahison¹.

Cette longue réplique initiale de Marina fait encore plus : elle introduit une histoire accomplie, et non pas une qui va se passer ; ainsi, ces paroles de la femme acquièrent une force incantatoire, introduisant non pas une histoire, mais la re-présentation d'une histoire. C'est la fatalité du mythe : ce qui doit arriver arrive, sans que l'homme y puisse intervenir. Marina, acteur et spectateur de l'acte violent de la naissance des Mexicains, ne fait rien pour y échapper, même si elle sait d'avance que la naissance d'un nouveau peuple – les Mexicains implique la mort d'un autre, qui est sien. Ainsi, la pièce débute sur l'image de la mort, une mort récurrente d'ailleurs – à la fin de la pièce il y aura l'image de la mort du Jeune étudiant mexicain – et apparemment la source même d'une (nouvelle) vie.

Ce long discours initial de Marina introduit aussi un thème important de cette pièce de théâtre, un thème pour ainsi dire récurrent dans la littérature hispano-américaine : celui du dictateur. En effet, l'histoire de la mort, du choc et de la naissance des nations est intimement liée à la question du pouvoir des dirigeants de ces nations. Moctezuma incarne, dans ce sens, la figure typique du dictateur sudaméricain : tout-puissant, déifié et isolé de son peuple. Avec une existence mythifiée/mistifiée, Moctezuma ne réussit pas à conserver son pouvoir et avec lui la nation Aztèque. Pour conserver sa fausse image mythifiée, il fait appel à une mistification : il laisse son peuple croire que Hernan Cortès est vraiment Quetzalcóatl revenu pour sauver son peuple. Moctezuma transfère ainsi sur son ennemi une force d'attraction et un pouvoir d'origine mythique qui n'avait appartenu jusqu'alors qu'à lui. Et, comme tout dictateur, il perd le pouvoir au moment où son image mythifiée s'évanouit.

¹ Il semble que le nom *la Malinche* porte des connotations négatives. De plus, le mot *malichismo*, issu du même nom propre, est utilisé de manière pejorative en Mexique pour désigner le comportement des personnes qui préfèrent un style de vie étranger à la culture locale, portant des influences étrangères. (Cypess, Sandra Messinger, *La Malinche in Mexican Literature: From History to Myth*, Austin, University of Texas Press, 1991, p. 2)

Marina est plus forte que Moctezuma lui-même ; la femme l'emporte sur le dictateur. Au contraire de son *tlatoani*, elle est consciente des limites d'une nation et d'un pouvoir ; elle n'est pas dupe de l'image de Cortès, dans lequel il voit un mortel, même s'il est le conquérant. Si le monde de Moctezuma est clos¹, celui de Marina est ouvert, et cela lui confère un pouvoir : c'est le pouvoir de dire le vrai visage de Cortès, mais c'est surtout le pouvoir d'engendrer une nation, là où Moctezuma n'est capable que d'en tuer une :

MARINA

*Oh señor, yo te sé mortal, aunque fuerte. Pero en ti se han reunido los destinos de dos universos que se desconocían y que en ti y por ti supieron que ninguno de los dos era la totalidad del munco... Desde ahora, ustedes, nosotros y nuestros hijos deberemos vivir con la eterna sospecha de que el munco es mas grande que nuestras tierras, nuestras vidas o nuestros sueños [...].*²

Marina, telle qu'elle apparaît dans la pièce de Fuentes « es la interminable atracción mitica de lo femenino : lo que da a luz, lo que da luz »³. Elle est mère d'une nouvelle nation, mais elle en est une mère révoltée et résignée à la fois : en prêtant son ventre à l'acte de création, elle accomplit un rôle sacré ; mais, comme nous l'avons dit tout à l'heure, c'est une création putative, qui marquera à jamais la destinée des Mexicains. La nation issue de la violence connaîtra une destinée violente, l'innachèvement et l'éternel recommencement. Son fils, le premier Mexicain, est le fils de la révolte et de l'humiliation, d'une douleur qu'elle crie en le mettant au monde :

MARINA

Oh, sal ya, hijo mío, sal, sal, sal, entre mis piernas... Sal, hijo de la traición... sal, hijo de puta... sal, hijo de la chingaga... adorado hijo moi, sal ya... cae sobre la tierra que ya es mía ni de tu padre, sino tuya... sal, hijo de las dos sangres enemigas... sal, mi hijo, a recobrar tu tierra

¹ MOCTEZUMA: *Mi palacio...*

pausa

Mi palacio. Mi claustro. Mi soledad

Pausa

Qué poco es lo que pido. Vivir encerrado aquí; no enterarme de lo que sucede afuera... (Fuentes, Carlos, *Todos los gatos son pardos*, Madrid, Edición Siglo XXI de España Editores, 2010, p. 123).

² Idem., p. 119.

³ Rubio, Isaac, *Historia y teatro en « Todos los gatos son pardos », de Carlos Fuentes*, in « Revista canadiense de estudios hispánicos », vol. XVIII, 3, primavera 1994, p. 441.

maldita, fundada sobre el crimen permanente y los sueños fugitivos... [...] tú deberás ser la sirpiente emplumada, la tierra con alas, el ave de barro, el cabrón y encabronado hijo de México y España ; tú eres mi única herencia, la herencia de Malintzin, la diosa, de Marina, la puta, de Malinche, la madre...¹

Ce long monologue de Marina, qui marque la naissance proprement-dite du peuple Mexicain est à la fois un discours fondateur et un politique. Ce sont les paroles d'une mère qui engendre son fils, mais peu y sont les celles d'amour d'une mère. En effet, Marina se limite à crier « *adorado hijo mio* »² une seule fois, tandis que la plupart du discours semble une vraie malédiction. Le fils de Marina, le premier Mexicain, portera toute sa vie la malédiction d'une race issue de la violence, de la haine, d'une race qui n'appartiendra jamais complètement ni aux traditions azthèques, ni à celles alogènes des Espagnols. La rivalité, voire l'antagonisme des géniteurs marquera à jamais la destinée du peuple Mexicain et ainsi son incomplétude, son partage entre deux mondes ennemis. Le crime fondateur – il s'agit en effet d'un double crime : celui des indigènes, d'une part, et le viol de l'autre – posera son empreinte sur toute l'histoire future des Mexicains, dont la destinée sera la permanente quête de l'identité.

La dimension politique du discours de Marina est tout aussi importante, parce qu'elle souligne la cause du permanent retour aux commencement, de la permanente quête identitaire et de la permanente recherche des Mexicains d'un *padre* protectif et juste. La rivalité entre le peuple et ses dirigeants qui, aux débuts, était raciale et religieuse, se transformera dans le temps dans une rivalité politique. Deux sont les termes employés dans le discours de Marina pour établir les coordonnées de cette rivalité : « *padre* » et « *esclavo* », où « *padre* » désigne non pas seulement le géniteur, mais aussi et surtout le dirigeant politique, et « *esclavo* » désigne le peuple, dont la destinée incessante est et sera la misère et le mépris des puissants. Le discours de Marina est une invitation à la révolte du peuple, à quelque époque que ce soit, contre la tyrannie, contre la dictature, contre les puissants du jour qui avilissent le peuple, au seul but de conserver un illusoire pouvoir.

Le monologue de Marina marque une naissance – celle du premier Mexicain – mais il anticipe une autre, celle de la dignité Mexicaine, au moment où ce ne sera plus le serpent plumé qui recevra un visage humain,

¹ Fuentes, Carlos, *Todos los gatos son pardos*, Madrid, Edición Siglo XXI de España Editores, 2010, pp. 169-171.

² Idem, p. 169.

mais ce seront les fils opprimés du Mexique qui prendront le visage divin du serpent. Le retour aux vraies valeurs traditionnelles, à l'honneur et à la dignité du peuple – même si cela exige un sacrifice – sera une nouvelle fondation, celle d'un peuple libre. Et l'histoire mythique s'accomplira.

Texte de référence

Fuentes, Carlos, *Todos los gatos son pardos*, Madrid, Edición Siglo XXI de España Editores, 2010

Bibliographie

Amaya, C., Carlos, *Los acontecimientos del 68 como repetición histórica en « Todos los gatos son pardos de Carlos Fuentes »* in « Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey », núm. 19, otoño, 2005, pp. 13-41, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, México

Bourdieu, Pierre, *Les rites comme actes d'institution* in « Actes de la recherche en sciences sociales », vol. 43, no. 43/1982

Cypess, Sandra Messinger, *La Malinche in Mexican Literature: From History to Myth*, Austin, University of Texas Press, 1991

Fuentes, Carlos, *Tiempo mexicano*, Cuadernos Joaquín Mortiz, julio 1972, Mexico

Van Genep, Arnold, *Les rites de passage*, Picard, 1992

Lastra, Pedro, *Sobre el teatro de Carlos Fuentes. Lectura de « Todos los gatos son pardos »* in « Revista de la Universidad de Mexico », abril 1979, pp. 11-15

Martinez, Pilar, *Carlos Fuentes y los cronistas de Indias* in « AIH Actas VII, 1980, Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas », dir. Giuseppe Bellini, Roma, Bulzoni editore, 1982, pp. 743-749

Lefter, Diana, *Mythe et théâtre. Théâtre et mythe*, Craiova, Editura Universitaria, 2013

Lemaître, J., Monique, *Enajenación y revolución en « Todos los gatos son pardos », de Carlos Fuentes*, in « Revista Iberoamericana », vol. LVI/112-113/1980

Ordiz Vázquez, Francisco Javier, *Carlos Fuentes y la identidad de Mexico*, in « Revista Iberoamericana », vol. LVIII/59/1992

Perilli, Carmen, *Mestizaje y Arielismo en la escritura de Carlos Fuentes*, in « Espéculo. Revista de estudios literarios », no. 23, marzo-junio 2003, revue électronique, Universidad Complutense de Madrid, en ligne sur:

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/mestizaj.html>

Rubio, Isaac, *Historia y teatro en « Todos los gatos son pardos », de Carlos Fuentes*, in « Revista canadiense de estudios hispánicos », vol. XVIII, 3, primavera 1994

Zúñiga, Rivera, Mónica, *El tema del poder en tres obras de teatro latinoamericanas. « Todos los gatos son pardos », de Carlos Fuentes, « Pedro y el capitán », de Mario Benedetti y « Palinuro en la escalera », de Fernando del Paso*, in « Temas de nuestra America. Revista de estudios latinoamericanos », vol 1, no. 47, Universidad Nacional de Costa Rica, 2009, pp. 13-24